

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет імені

Володимира Гнатюка

Історичний факультет

Кафедра історії України

Магістерська робота

**на тему: «Контркультурна панорама України: остання декада II
міленіуму – початок III міленіуму (історико-антропологічний вимір)»**

Спеціальність:

014.03 Середня освіта (Історія)

Студента групи ІІС-2

Стойківа Андрія Дмитровича

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:

кандидат історичних наук, доцент

Окаринський Володимир Михайлович

РЕЦЕНЗЕНТ:

Робота захищена з оцінкою:

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Тернопіль 2018

Зміст

1. Вступ	3
Розділ 1. Характеристика історіографії та джерельної бази	6
1.1 Історіографія	6
1.2 Джерельна база	8
Розділ 2. Дефініція, Критерій та Мікро Наратив	12
Розділ 3. Прояв контркультури в Україні: Х декада ХХ ст.	20
3.1 Формування андеграунду	20
3.2 Музика (1991–2000)	22
3.3 Література (1991–2000)	32
Розділ 4. Розвиток контркультури України з початку III міленіуму (2001–2018 рр.)	36
4.1 Андеграунд кінця II – початку III міленіуму. Питання переходу в мейнстрім	36
4.2 Музичне різноманіття як основний індикатор розвитку контркультури	39
4.3 Література	51
4.4 Альтернативне телебачення та радіомовлення	54
4.5 Неоязичництво як прояв контркультури	56
4.6 Urban Exploration та пов'язані з ним рухи нелегального дослідження інфраструктури населених пунктів	59
4.7 Формування та функціонування кіберкультури та її перспектива в якості основного інклюзивного виміру контркультури	68
Висновки	82
Список використаних джерел	85

ВСТУП

Актуальність теми: Після Другої світової війни в державах Європи розпочався новий етап надбання лідерства в регіоні. Одним із напрямів цього етапу було культурне домінування, яке особливо широко розгорнулось в 1960-і роки. З нагромадженням зразків культури почали виникати дивні феномени, які полягали у тому, що поруч з Високою культурою активно розвивалась культура низова, яка також була відмінна від масової культури і за декілька років розповсюдилась по всьому світу, набуваючи все більшої популярності серед звичайних людей, яких не цікавила масова культура. Це явище було назване контркультурою. В середині 1980-х рр. вплив великобританської й американської контркультури на світ складно переоцінити, у кожній державі виникали свої контркультурні рухи, які противились культурі масовості розвиваючи нові різноманітні культурні форми [23, 26].

Один з елементів цього феномену полягав у залежності контркультури від розвитку масової культури в державі. Тут можна навести порівняння масової культури та контркультури до шекспірівського «Макбета», де перша «виступає в ролі» короля Макбета, а друга є антагоністом — графом Макдуфом, тобто контркультура уособлює в собі зміст протилежний масовій культурі та перебуває у безпосередній боротьбі з нею.

Вищезазначене вказує на залежність контркультури від розвитку масової культури, що в свою чергу є натяком на важливість вивчення контркультури для глибшого розуміння культурних процесів у державі, адже масова культура не завжди віддзеркалює зміст загальнокультурного розвитку держави, оскільки її завдання є більше комерційним, аніж ретрансляційним щодо творця.

Питання контркультури в Україні є малодослідженим, що спонукає до опрацювання відповідної теми, адже відповідний фактор є стимулом відчутти

досліднику себе в якості наукового авангарду щодо відповідної тематики в державному вимірі.

Окрім цього, тема володіє якістю актуальності в контексті сучасності, що розширює досліднику ряд доречних до використання методів, наприклад методу «усної історії» побічного до поглядів відомого історика Едварда Томпсона «історія знизу».

Наукова новизна полягає у відсутності вітчизняних наукових напрацювань у рамках відповідної тематики.

Мета дослідження: висвітлити риси розвитку контркультури в Україні протягом 1991–2018 рр. та створити відповідний наратив.

Основні завдання дослідження:

- всебічно розглянути процес творення контркультури України в окреслений темою історичний проміжок часу;
- діалектично осмислити роль контркультури в якості ретранслятора культурного стану України в окреслений темою історичний проміжок часу;
- конкретизувати зміст контркультури та її вияв усередині України;
- провести дихотомію між тим, що вважається контркультурою і тим, що є контркультурою України.

Об’єкт дослідження: вимір у якому функціонує українська контркультура та її зразки в цілому;

Предмет дослідження: контркультурні зразки по окремої, їх творці в контексті створення відповідних зразків;

Хронологічні межі дослідження: В контексті України це 1991–2018 рр., однак автор задля досягнення основних завдань дослідження посилатиметься на елементи, які виходять за рамки хронологічної межі дослідження і це стосуватиметься, в основному, опису позаукраїнських аспектів, які або відносяться до дослідження, або глибше розкривають зміст візії автора.

Територіальні межі дослідження: держава Україна в актуальних до часу написання автором праці кордонах. Окрім цього, на рівні окремих

мотивів будуть зазначені й деякі інші сучасні держави, з причини, описаної в підрозділі «Хронологічні межі дослідження».

Методологічний базис дослідження:

Методи загальнонаукові (індукції та дедукції, синтезу й аналізу), загальноісторичні методи, «усна історія», проблемно-хронологічний, компаративний, типологічний, специфічний метод гонзо.

Практичне значення дослідження полягає у науковості, або претензії на науковість у відповідній тематиці, що важливо, адже тема дослідження і пов'язана з нею тематика є авангардом в сучасних історичних і культурологічних дослідженнях в українській науці.

В перспективному практичному значенні дослідження володіє цінністю як наукове джерело для подальшого глибшого дослідження відповідної тематики.

Апробація результатів дослідження здійсненна в декілька етапів. Перший – під час навчання на бакалавраті історичного факультету, зокрема виступами у наукових конференціях, які проводила кафедра історії України. Також публікацією в «Студентському Науковому Віснику»: Стойківа А. Сталкерська контркультура на тлі постіндустріального суспільства в Україні – Тернопіль.: Студентський Науковий Вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2014. – Вип. 34 – С. 72-73. Другий – під час навчання у магістратурі, зокрема виступом на студентській конференції та публікацією у «Магістерському Науковому Віснику»: Стойків А. Альтернативне телебачення та радіомовлення як елемент контркультури – Тернопіль.: Магістерський Науковий Вісник Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2018 – С.158-160.

Структура роботи складається зі змісту, вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг становить 109 с., список використаних джерел складає 253 позиції.

РОЗДІЛ 1.

ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРІОГРАФІЇ ТА ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ

1.1. Історіографія

Своєрідною якістю теми дослідження є відсутність об'ємних вітчизняних наукових напрацювань як в галузі культурології, так і в галузі історії України. Більшість робіт, які можна віднести до напрацювань в лоні дослідження контркультури України є вузькопрофільними та, зазвичай, не більше аніж науково-популярними. Так серед вітчизняних дослідників окремих елементів контркультури важливим до опрацювання робіт є книга Олександра Євтушенка «Легенди химерного краю: українська рок-антологія». Праця Олександра Євтушенка доволі чітко висвітлює питання становлення та розвитку рок-музики в Україні з 1991 і до часу написання книги — 2004 року [6, 7].

Окремої уваги як наукового напрацювання, однак доволі специфічного, заслуговує праця під редакцією Івана Банаха альманах «Хіппі у Львові» — це антологія спогадів, фотоматеріалів, літературних та інших творів і наукових досліджень (зокрема самого І. Банаха) в трьох томах. У першому томі якісно подано комплексну інформацію про зародження руху хіпі у Львові, в другому і третьому томах окреслено взаємозв'язок відповідного контркультурного руху в межах України. Тут важливий нюанс, який полягає у специфічному поданні інформації, однак можна припустити, що Іван Банах послуговувався методом гонзо при написанні своєї дилогії [3].

Список напрацювань у відповідній тематиці є доволі вичерпним вищезазначеними працями.

У певній мірі, приголомшливою виглядає відсутність електронних статей на двох відомих українських сайтах присвячених науковій історії — веб сайту «Україна Модерна» та «Хісторіанс».

Відсутність наукових напрацювань у відповідній тематиці автор пояснює декількома факторами:

1. Непопулярність історичного часу незалежної України в наукових, особливо академічних, історичних дослідженнях, що зумовлено «апробацією часом» минулого, тобто вживаною є думка, що певні події можуть вважатись історією після n-ного проміжку часу (50 років, 100 років тощо);

2. Складністю теми контркультури, оскільки вона межує з історією, культурологією, психологією (це важливо для істориків, які надають перевагу біографістиці), соціологією та, частково, політологією. Одночасне опрацювання відповідних дисциплін в одній праці є доволі складною задачею, оскільки відповідні дисципліни вміщують в собі різні методи дослідження та вимагають різних акцентів у результаті дослідження, при цьому актуальною залишається проблема інтерпретатора до постаті дослідника;

3. Побічною до проблеми міждисциплінарності є проблема причетності дослідника до описаного у його праці. Якщо ми, як дослідники, ставимо критерій достовірності для нашого дослідження, бажано бути інфільтрованим в середовище, яке ти досліджуєш, якщо така можливість присутня. Це важливо, оскільки тематика контркультури є з одного боку, неоднозначною щодо висновків, з другого боку, не поверхневою щодо її розуміння. Зазвичай праці, які написані з позиції спостерігача є менш достовірними та менш інформативними, ніж праці написані творцем із середини середовища якого досліджуєш. Наприклад праця історика-культуролога Теодора Рошака «Створення Контркультури» 1969 року [20], яку можна відзначити академічною історичною працею є куди більш поверхневою, ніж праця Хантера Томпсона «Ангели Пекла» 1967 року [22], яка далека від академічного наукового дослідження, однак написана зсередини контркультурного руху американських байкерів і висвітлює ширший спектр інформації, яка в свою чергу надає змогу більш глибокого осмислення теми, ніж праця написана з позиції спостерігача. Повертаючись до вітчизняних дослідників, автор зазначає загальну непопулярність теми дослідження контркультури в історичному середовищі, а з частини

дослідників відповідної тематики характерним є дослідження, які хронологічно не співпадають з працею автора.

Серед зарубіжних дослідників можна виділити канадського антрополога, культуролога Сема Данна (англ. Sam Dunn) та його працю “Global Metal” 2008 року [26]. Global Metal є добрим прикладом міждисциплінарного дослідження, адже окрім історичного напрямку дослідження чітко відслідковуються культурологічний і соціологічний вектор. Праця надає змогу глибоко осмислити особливості розвитку метал-музики та її різновидів у різних державах світу, однак безпосереднім недоліком для автора є те, що Сем Данн безпосередньо не розглянув Україну, зрештою, це компенсується окремими хайлайтами (від англ. Highlight — висвітлити) дослідника.

1.2. Джерельна база

На відміну від історіографії джерельна база відповідної тематики широко представлена. Це зумовлено розвитком інтернету, який для контркультури є своєрідною кузнею, де формуються нові контркультурні твори, там зберігаються й активно функціонують.

На думку автора найважливішим для дослідження є статті спеціалізованого веб-сайту про контркультуру України “Neformat”. База статей веб-сайту, вміщує в собі 15 веб-сторінок, на кожній, з яких 10 статей, в сумі це 150 спеціалізованих статей, які окремо поділені на рубрики, серед яких чимало інтерв'ю (що складає домінуючу роль в дослідженні автора). Тут можна зазначити, що кожна з статей Neformat в різній мірі розкриває різні аспекти контркультурного руху в Україні ХХІ ст. Окремою групою джерел веб-сайту “Neformat” є рецензії, якими також можна послуговуватись в оцінках різних контркультурних зразків. Остання частина джерельної бази веб-сайту — це форум, який є широкою ділянкою для історичного дослідження методом «усної історії» [29, 37, 38, 41–43, 48, 70, 75, 83, 84, 88, 89, 132–136].

Окремою базою є відео рубрика «Сотта Дайджест», яка транслювалась протягом 2015 р. на телеканалі «Громадське Телебачення». 15 відео-інтерв'ю у різних представників контркультури України (актуальних для 2015 р.) доповнюють загальну картину розвитку контркультури в Україні ХХІ ст [109].

Серед спеціалізованих по окремих контркультурних течіях джерельних баз окремої уваги заслуговують:

1. Електронний журнал (в крайньому випадку так його йменують творці) присвячений кібер культурі “AIN” в якому міститься ряд інтерв'ю з вагомими для України представниками кібер простору. Відповідний сегмент найбільш повно розкриває зміст кібер культури України на рівні її представників. Окрім цього AIN надає послугу форуму новин, які присвячені виключно кібер простору, що надає змогу дослідження методом «усної історії» [47, 85];

2. Українське інтернет-видання “PlayUA”. На загал подібний ресурс до “AIN”, якого вирізняє сильніший акцент на кібер спорті та відеогеймінгу. Для дослідження кібер культури України більш об'ємне, на відмінну від “AIN”, висвітлює альтернативне телебачення “TwitchTV” [93, 96];

3. Форум українських експлорерів (сталкерів, дігерів, руферів тощо) “Explorer Lviv”. Незважаючи на ознаку локалізації в назві, форум найбільш повно, серед інших українських подібних форумів, містить джерела, які, на думку автора, максимально повно висвітлюють розвиток та діяльність експлорерів (чи більш популярна, але не повністю вдала назва — сталкерів) України в Україні та за її межами. Форум цінний, окрім вищезазначеного, колекцією краєзнавчого матеріалу, що окремо наголошує на важливості руху експлорерів, як краєзнавців [143, 144];

4. Інтернет-видання “Daily Metal” спеціалізується на метал-музиці та містить значний пласт різноманітних джерел щодо вітчизняної метал-музики від інтерв'ю окремих музикантів до документальних фільмів. База

відповідного електронного ресурсу розкриває сучасний стан метал сцени в Україні та її функціонування [130, 131];

Серед зарубіжних джерельних баз автор бажає відзначити:

1. Електронний архів сталкерів “urban3p”. Архів містить більше 15000 спеціалізованих документів дослідженої експолрерами інфраструктури, що супроводжується фотозвітами дослідників. Окрім цього архів містить ряд статей, які окреслюють відповідну контркультуру в її різних проявах, однак відносним недоліком цього архіву є його інтернаціональність, що дещо затрудняє окремий розгляд контркультури експлорерів України, однак при одночасному опрацюванні з “Explorer Lviv” складає повну картину відповідного руху [156–160];

2. Електронний архів рок та метал-музики “Encyclopedia Metallum”. Ресурсна база складає понад 100000 архівних документів про музичні колективи відповідного жанру. Поряд з цим архів розміщує рецензії юзерів сайту, обсяг яких складає більше 1 млн. рецензій. Можливості для дослідження контркультури від рок та метал-музики обширний, тільки на український сегмент припадає 1000 архівних джерел не враховуючи рецензії на музику українських гуртів та юзерів з України [161–209];

3. Електронний архів “Metal Storm”, який є дещо меншим від “Encyclopedia Metallum”, однак його перевагою є наповненість інтерв’ю вітчизняних гуртів закордонним інтерв’юерам, що надає змогу оцінити місце та значення української рок та метал музики в світі [211–246, 248, 249];

Ряд інших джерел, які висвітлюють окремі аспекти в контркультурі відзначаються своєю хаотичністю в розташуванні. Часто це поодинокі статті чи інтерв’ю на неспеціалізованих під контркультурний сегмент сайтах. Для вичерпного прикладу — стаття в Львівській газеті «Діти Підземелля», в якій описували львівських дігерів, хоча направленість газети — новини місцевого рівня [32, 143].

Окремий пласт джерел складає художня література. Її важливість полягає у висвітленні контркультурного життя України в 1990-ті рр.,

оскільки спеціалізовані джерела того часу, в більшій мірі, є втраченими, а спеціалізованих інтернет видань тоді ще не було. Окрім цього, спеціалізовані джерела 1990-х рр. характеризуються перевагою територіальної ознаки над державною, що унеможлиблює створення комплексного розуміння картини функціонування контркультури у відповідному історичному часі [2, 18].

РОЗДІЛ 2.

ДЕФІНІЦІЯ, КРИТЕРІЙ І МІКРОНАРАТИВ

Важливість розділу присвяченого дефініції зумовлена, в основному, конкретизацією головного елементу описаного в праці *as above so below*. Також значним до конкретизації є проведення дихотомії задля відмежування негативних критеріїв у позитивній ознаці дефініції.

Винахід терміну «Контркультура» приписують американському культурологу Теодору Рошаку (англ. Theodore Roszak), який вжив відповідний термін у своїй праці 1968 року «Створення Контркультури» (англ. “The Making of Counter Culture”) [20]. Теодор Рошак пов’язав контркультуру з хвилею протестів проти війни у В’єтнамі та рухом хіпі в США, надавши йому ознаку антивоєнного руху та ідеї протиставлення самих себе загальноприйнятим нормам в американському суспільстві стосовно сімейного життя, зовнішнього вигляду, відносин між чоловіком та жінкою, переосмисленням позиції щодо життя та його змісту, однак першочерговим критерієм контркультури, все-таки, був антивоєнний дискурс та пов’язаний з ним рух хіпі. Полярною була думка американського гонзо журналіста Хантера Стоктона Томпсона (англ. Hunter S. Thompson), який у своїй праці 1971 р. «Страх і Огида в Лас-Вегасі» (англ. “Fear and Loathing in Las Vegas”) розмежував рух хіпі та дискурс проти війни у В’єтнамі. Аргумент Хантера Томпсона побудований на основі його життєвого досвіду і полягав у наступному: «не зважаючи на всю цю антивоєнну символіку, війна нас (хіпі — авт.) не цікавила» [21]. Розбіжність між Хантером Томпсоном і Теодором Рошаком зумовлена, в першу, чергу безпосередньою участю першого в русі байкерів, про що ми можемо почерпнути з праці Хантера Томпсона 1967 р. «Ангели Пекла» (повна назва — «Ангели Пекла: Дивна і Страшна Сага Незаконних Мотоциклічних Банд»; англ. — “Hell’s Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs”) [22]. Ще одна причина розбіжності позицій Хантера Томпсона та Теодора Рошака полягала у

дизасоціації другого з рухом хіпі. Підсумувавши вищезазначене автор ставить наголос на дуалізмі двох основних позицій стосовно контркультури в США 1960–1970-х рр., які зумовлені, з одного боку в безпосередній інфільтрації дослідника у новий для того часу рух (Хантер Томпсон), з другого — споглядання збоку та симпатії (Теодор Рошак), що, скоріш за все, зумовлено фахом дослідників: перший — журналіст, другий — історик-культуролог.

Назагал, американська контркультура 1960–1970-х рр. тісно асоціюється з такими представниками (окрім вищезазначених): один із перших дослідників кіберкультури Тімоті Лірі (англ. Timothy Leary), письменник Вільям Берроуз (англ. William S. Burroughs), професор психології та «гуру» Річард Альперт, він же Баба Рам Дасс (англ. Richard Alpert/Baba Ram Dass), стенд-ап комік Джордж Карлін (англ. George Carlin), андеграундний художник-ілюстратор Роберт Крамб (англ. Robert Crumb), поет і музикант Боб Ділан (англ. Bob Dylan), музикант Джімі Хендрікс (англ. Jimi Hendrix), письменник й один із засновників руху хіпі Кен Кізі (англ. Ken Kesey), філософ Теренс МакКенна (англ. Terence McKenna), співак і поет Джим Моррісон (англ. Jim Morrison), актор Джек Ніколсон (англ. Jack Nicholson), письменник Курт Воннегут молодший (англ. Kurt Vonnegut Jr.), боксер та шоумен Мухаммед Алі (англ. Muhammad Ali) та багато інших [23, 60].

Інакше формувалась контркультура в іншій державі, яку також вважають «засновницею контркультури» — Великобританії. У Об'єднаному Королівстві не було антимілітарних настроїв на основі війни у В'єтнамі (P.S. в середині VII декади в Європі існував антимілітарний рух проти ядерної зброї) та активного руху байкерів і хіпі подібного до США. Натомість, контркультура у Великобританії була куди тісніше пов'язана з музикою, аніж у США, де контркультура несла в собі потужний політичний та соціальний контекст. У 1960-х у Великобританії формується новий напрям у музиці, який за доволі короткий проміжок часу здобув всесвітню популярність і отримав назву рок-музика. Творчість британських рок гуртів The Beatles, The

“The Rolling Stones”, “Pink Floyd”, “The Who” мала феноменальний вплив, що можна поверхнево прослідкувати за терміном, який виник в пресі США у середині 1960-х «Британське Вторгнення» (англ. — “British Invasion”). Цей культурний феномен переплівся з іншим контркультурним феноменом світового масштабу — Бітломанією, який полягав у тому, що новим культурним образом для людей замість сімейного виховання, суспільного спатіуму, ідеології держави стали учасники гурту “The Beatles”, або як їх ще називали «Ліверпульська Четвірка» [23].

У 1968 р., коли The Beatles вже були зірками британської музики в андеграунді Бірмінгему був створений новий гурт, який утворив нову течію в контркультурі Великої Британії, а згодом світу — музичний стиль, якого в пресі називали Хеві-метал та його засновника гурт “Black Sabbath”. Для контркультури окрім Хеві-металу “Black Sabbath” важливою фігурою Оззі Осборна (англ. Ozzy Osbourne), який в середині 1970-х посунув культ Бітломанії та разом із Новою Хвилею Британського Хеві-металу, зокрема гуртами “Motorhead” і “Iron Maiden”, розповсюдить новий, однойменний контркультурний рух [26].

Для автора є важливим фактор андеграундності при витоках як невід’ємний елемент контркультури, що притаманно британському елементу, на відмінну від американського аналога, у якому андеграундність замінена соціальним протестом.

Підсумуємо вищезазначені ознаки в якості критеріїв контркультури 1960–1970-х рр.:

- протест проти соціальних, або політичних норм усталених в державі, суспільстві та сім’ї;
- протиставлення, особливо актуально при витоках контркультури, себе культурі масовості;
- підняття табуйованих тем і звеличення їх у творчості.

Такі критерії контркультури є характерними для США та Великобританії у відповідний історичний час. У виділений для дослідження

проміжок 1991–2018 рр. для України ми можемо спробувати послуговуватись вище окресленими критеріями, однак постає декілька проблем:

1. Україна є доволі молодою державою в порівнянні з США та Великобританією, відповідно, власний державницько-культурний досвід є слабше розвинутим, що в свою чергу впливає на функціонування інституцій всередині держави, що, в свою чергу, впливає на активний прояв релятивізму та ревізійонізму в державі. Для контркультури це є доволі несприятливим ґрунтом, адже при умовах перманентного процесу релятивізму і ревізійонізму, які зумовлені нестабільністю держави, в додачу з тоталітарним минулим, унеможлиблює більш-менш тривалий контркультурний політичний протест, який, при збереженні відповідної ситуації, доволі хутко переростає в політичний мейнстрім. Наприклад націоналістично-культурницький бекграунд гурту Кому Вниз, який ніс контркультурну ідею в кінці 1980-х — початку 1990-х, в середині відповідної декади переріс у мейнстрім завдяки політиці культурно-національного релятивізму;

2. Виходячи зі згаданої політичної нестабільності, яка побічна до слабкої економічної ситуації в державі інститут сім'ї перебуває у стані кризи. Наочним прикладом є стан сімей в 1990-х, коли економічна ситуація в державі, яка проявлялась у безробітті, побутових проблемах переросла в соціальну кризу. Звичними були явища дитячого алкоголізму та наркоманії, дитячої кримінальної поведінки, торгівлі органами та «рабами» на чорному ринку, тощо. Якщо у будь-якому розвиненому суспільстві відповідні теми є табу, то в Україні 1990-х це було «темною стороною буденності», при тому доволі масштабної. У такій ситуації контркультура не може розкрити табуйовані теми, оскільки вони є загально очевидними, це призводить до деградації мейнстрімової культури (для прикладу популярні серіали початку 2000-х про кримінальний світ, які вирости на культурі 1990-х: «Бригада», «Бандитський Петербург», «Марш Турецького» тощо). В свою чергу єдиним пластом для контркультури у такому випадку залишаються більш-менш

стабільні норми, у випадку України це була церква та релігія, саме тому на світовій контркультурній сцені став доволі відомим український Black Metal про що буде описано розділами нижче;

3. Елемент вестернізації (запозичення західних зразків) контркультури в Україні в одночасній протидії «старим» контркультурним зразкам, які розвивались в пізньому СРСР і контркультурним зразкам, які опирались на досвід сусідніх держав (зазвичай Росії, або Польщі) і контркультурним зразкам, які не бажали копіювати нікого, натомість творити своє власне. Ця проблема тісно контактує з питанням життєвого циклу контркультури, адже захопивши лідерство у контркультурному аспекті США та Великобританія поставили стандарт з якого запозичували зразки. В контексті України це додатково зумовлено загальним процесом вестернізації, оскільки державницька культура нерозвинена, відповідно свої зразки продукує або поганої якості, або в невеликій кількості, або і перше, і друге одночасно. При цьому, запозичені зразки, зазвичай, перебувають у стані культурницького конфлікту, наприклад тренди в українському Heavy Metal чи бути подібними до радянського → російського гурту Арія чи творити в стилі подібному до тогочасного західного Heavy Metal, наприклад гурту “Black Label Society”? Таке протиріччя, в кінцевому ґатунку, приводить до взаємного заперечення, коли представники одного із напрямів всередині спільної контркультури виключають представників іншого напрямку в цій же контркультурі. Якщо в Америці та Західній Європі виключення проводиться через причину фріковості, то в Україні виключення проходить через питання наслідування зразків.

Окремим відкритим питанням є елемент популярності як ознака контркультури. Приміром у США 1960-х музика джаз вважалась елементом культури, а рок-музика — елементом контркультури, у 1980-х рок-музика була надто популярною задля того щоб вважатись контркультурним елементом, натомість хеві-метал музика вважалась доволі андеграундною і т.д. Для України, незважаючи на вік джазу, ця музика залишається

своєрідною Terra Incognita [32, 43], позаяк рок-музика, в суспільному розумінні щодо виконавців рокув України, є мейнстрімовою музикою. Оскільки масового попиту на джаз в Україні не існує, натомість є масовий попит на «рок-музику», подібну до «Океан Ельзи» чи «Скрябін», джаз розвивається в андеграунді, що надає йому рис контркультури з цього погляду.

У цьому ж питанні, чи робить мейнстрімовий представник мейнстрімову контркультуру? Розглянемо на прикладі вже згадуваного вище «Океан Ельзи». Жанр гурту можна окреслити як бріт-поп, але поголовна більшість українського населення вважає гурт як виконавця рок-музики. Однак, що в бріт-поп, що в рок-музиці є багато андеграундних представників, хоча вклад першого в популяризацію є достатнім для того, щоб позбавити жанр ознаки контркультури. Таке питання вирішити, скоріш за все, неможливо, тому було поставлене інакше питання — життєвого циклу контркультури. Рациональною здається гіпотеза «все, що набирає аудиторію колись буде популярним». Зацікавленість більшості митців — це презентація своїх напрацювань все більш широкій публіці задля реалізації свого еґо та усвідомлення цінування публікою автора як митця. З другого боку, в людській натурі існує непереборне бажання до конфлікту, яке реалізується під виглядом конкуренції, остання неминуче призводить до ситуації надмірної концентрації уваги людей до сторін конфлікту, як кажуть в контркультурних колах «до хайпу» (від англ. *hype* — галас). Коли на поле конфлікту сходяться фанати обох сторін, вони сумують свою інформу, при цьому заманюють до неї інших людей. На загал процесія подібна до епідемії, однак, якщо сезон вірусу минає і епідемія завершується, то «епідемія» в контркультурі зазвичай приводить до накручення популярності лідерів конфлікту. Після чого відповідний представник може втратити ознаку контркультури і перейти у мейнстрім.

Окремий нюанс — відсутність офіційної чи формальної межі переходу з андеграунду в мейнстрім. Серед більшості представників андеграунду межею

переходу є перший показ представника на телебаченні (за винятком спеціалізованих телеканалів, які можуть вважатись андеграундними). Якщо користуватись відповідною позицією, то ми ставимо під сумнів принцип андеграундності для контркультури, оскільки телебачення, в першу чергу, є символом розкрутки з якістю ближче до мейнстріму, аніж до андеграунду, адже телебачення, навіть на рівні спеціалізованого телеканалу, може переглядати будь-який користувач, якщо у нього є доступ до відповідного телеканалу. Натомість інші спеціалізовані джерела (журнали, книги, інтернет ресурси) потребують знання про їхнє існування поза межами будь-чого іншого (навіть спеціалізовані журнали про контркультуру будуть продавати в прилавку загальної преси). Аналогічним до телебачення є радіомовлення. За наявності хвилі, на якій на рівні загального доступу будь-який користувач радіо може випадково увімкнути контркультурний сегмент, його андеграундна риса підлягає сумніву; зрештою, для частини представників контркультури андеграундність/мейнстрімність не є важливою ознакою, тим паче публічний ефір на телебаченні чи радіо не розглядається в якості критерію приналежності до мейнстріму. Зовсім в іншому ракурсі є популярність в інтернеті. Всесвітня мережа як елемент контркультури є своєрідним місцем, особливо починаючи з XXI ст., де митці створюють нові зразки контркультури і надають їх до публічного (хоча це відслідковується не у всіх випадках) інтернет-перегляду. Тут важливо зазначити, що публічний доступ на телебаченні та публічний доступ в інтернеті розцінюються полярно серед представників контркультури. На думку автора, це зумовлено системою диференціації юзерів та пошуку для них «рекомендованих сторінок» в соціальних мережах чи «рекомендованого до перегляду» в інтернет-відео/аудіохостингах, що повинно не призводити до випадків, коли юзер, який слухає поп-музику зможе за аналогом телебачення «перемкнути канал» і потрапити на Dark Ambient чи Grindcore музику, або юзер, який переглядає відео про футбол чи автомобілі не потрапить на відео сталкерів/дігерів/руферів.

З вищезазначеного автор синтезує наступний критерій для дефініції «Контркультура» в аспекті зазначеного в титульній назві роботи:

1. Динамічність до політичного становища в державі;
2. Індиферентність до негайної реакції на нові тренди в порівнянні з контркультурою в Західній Європі чи Америці;
3. Протиставлення масовій культурі, або закладення стьобного, але не очевидного для загалу користувачів, змісту в інфільтровані в мейнстрім зразки.

З цього і в цьому аспекті автор формулює дефініцію «Контркультура» — елемент творчості, який протиставляється масовій культурі й піднімає теми не притаманні масовій культурі, або ж висміює її у різних специфічних формах приймаючи рису динамічності, що зумовлено нестабільною політичною ситуацією в державі, при цьому зберігає тенденцію до хронологічного запізнення в порівнянні зі зразками Західної Європи й Америки.

РОЗДІЛ 3.

ПРОЯВИ КОНТРКУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ: Х ДЕКАДА ХХ ст.

3.1 Формування андеграунду

З набуттям незалежності в Україні діяв пласт андеграунду, який був сформований в СРСР. Серед їхніх представників були вже на той час досить відомі Сергій Кузьмінський, Олег Скрипка, Андрій Середа, Юрій Андрухович, Віка Врадій та інші. Їхнім апогеєм був 1989 р., а саме перший фестиваль сучасної пісні та популярної музики — «Червона Рута» [252].

Однак, поруч з вже відомими «андеграундними» митцями творився новий андеграунд, який все ще містив у собі форми притаманні виконавцям УРСР, такі як: або надто політизовано-патріотичний, або відверто стьобний посил в творах і композиціях, відставання від західних музичних трендів з одночасним бажанням «бути подібними на них» у перемішку зі своєрідністю стилю (що з позиції сьогодення виглядає еклектично). Показовим прикладом є «Гармидер Бенд», особливо яскраво виражено це з інтерв'ю зі Сталімиром Василевським (він же Василь Гармидер) в передачі «Богема» 1995 р. на телеканалі УТ-1 (сьогодні UA: перший). Показово, що Сталімир Василевський акцентує увагу на Юркові Позаяку як на одному з найважливіших персон тодішнього андеграунду, оскільки поет Юрко Позаяк чітко знаменує вищеописану автором характеристику притаманну андеграунду початку 1990-х рр. [79].

Новий андеграундний рух, який не ототожнював себе з радянськими представниками та орієнтувався виключно на закордонні зразки формувався з 1991 р. Його основною рисою було несприйняття вітчизняної сцени, яку вони асоціювали з «відродженням радянської музики в новій обгортці». Відповідно, цей рух набував рис відсторонення від українського андеграунду як внутрішньодержавного явища до українського андеграунду як контркультурний складник андеграунду світового. Чітко виокремився відповідний елемент у 1995 р., коли в Харкові та Житомирі були утворені

блек метал гурти “Nokturnal Mortum” [90, 128, 176] та “Lucifugum” [175]. Успіх перших на світовій арені створив і пізніше затвердив стереотип про контркультуру України в рамках блек метал музики.

У 1990-х рр. формування андеграунду досягло масштабу державного, у кожному обласному центрі та в багатьох районних центрах існували свої андеграундні кола, які в різній степені взаємодіяли. Відповідно, виділити якийсь один пункт як центр контркультурного руху України складно. Можливо це недоречно, оскільки у кожному обласному центрі існували свої представники, які від різної міри мали вагу всередині українського андеграунду, але виникали в різний час. Доволі типовою є ситуація, що певний контркультурний прояв набував популярності в андеграунді в одному місті, але походив з іншого [46, 77].

З вищезазначеного виникає питання: Чи вважати представників «послідовників Червоної Рути» контркультурним проявом України чи відштовхуватись від таких зразків, що були якісно іншими (наприклад “Nokturnal Mortum”, “Drudkh”, “Kroda” тощо)? Оскільки перших в середині 1990-х рр. складно назвати андеграундом, хоча й мейнстрімом вони не були. Їхній рівень засвідчував те, що більшість громадян знала про наявність відповідний митців, можливо могли назвати деякі їхні твори, однак не більше, а на телебаченні в один ряд з представниками мейнстріму вони не трансливались. Підвищене становище статусу відповідний митців є доволі складною перепоною для того, щоб чітко окреслити рамки андеграундної сцени України 1990-х рр., що в свою чергу є важливо, оскільки при виключенні окремих представників ми змушені виключити з розгляду інших представників, які формувались в 2000-х рр. на основі досвіду перших виключених.

Підсумувавши, автор зазначає, що обидва варіанти варті розгляду в контексті українського контркультурного феномену, однак при розгляді першого описаного вище андеграундного руху слід не забувати про проблему приналежності митців до андеграунду та їхнього місця у ньому.

3.2 Музика (1991–2000)

Станом на 1991 рік в Україні рок-музика не була чимось незвичним. Більшою мірою сприйняття рок-музики відіграли світові культурні феномени 1960–1980-х рр. та їхнє відлуння в СРСР, і раніше згадинй фестиваль «Червона Рута» 1989 р. Однак, дещо менш звичним була Хеві-метал музика, яка, на відмінну від рок-музики почала розвиватись в СРСР пізніше. В УРСР найбільш знаним гуртом, який виконував музику в жанрі Хеві-метал був “Adem” (іноді називають «Едем») [77, 161]. Ньюансом було те, що “Adem” більше тяжів до треш-металу першої половини 1980 рр, який тісно асоціюється з американськими гуртами “Metallica” [212] та “Megadeth” [213], аніж до класичного Хеві-металу чи відповідного суб-жанру Британської Хвилі. “Adem” був сформований у 1985 р., однак перший крупний концерт гурт відіграв у 1986 р., коли в Києві було відкрито рок-клуб «Кузня». Перший повноцінний альбом гурт записав у 1988 р. Недовготривале існування гурту, який де-факто розпався у 1996 р., знаменувало собою завершення етапу домінування в українській метал-музиці гуртів радянського зразку, так зокрема на зміну “Adem”, «Резонанс» [162], «ТОК» [163], «КПП» [164], “Trash Machine” [165], «Галактика» та інших, прийшли нові гурти, які виконували куди більш незвичну для України музику, ніж їх попередники, зокрема це блек-метал, дез-метал та грайндкор.

Дез-метал в Україні розвивався за віяннями американської сцени відповідного суб-жанру. Першим українським гуртом, який добився значних успіхів у середині України був київський “Infected” створений у 1991 р. [166]. В проміжку між 1991–1995 рр. гурт змінював звучання від хардкору до грайндкору. Це зумовлено змінами в складі музикантів, однак саме “Infected” асоціюється з фарватером дез-металу й, особливо, грайндкору. Не зважаючи на єдиний записаний повнометражний альбом гурту в 1996 р. під назвою “Infected Generation” та розпад гурту в 2002 р. (зібраний знову в 2012 р.) “Infected” мали значний авторитет серед гуртів, які грали дез-метал в якості

хорошого та презентабельного зразка вітчизняної екстремальної музики. Окрім вищезазначеного “Infected” утворив і надав імпульс двом тенденціям, які якісно відмежовують гурти пізнорадянські від гуртів ранньої незалежності:

- Орієнтація на концерти, замість запису в студіях. Для метал-андеграунду УРСР було доволі важливим мати запис власної музики, оскільки з проведенням концертів був ряд проблем, які пов’язані з одного боку державно-культурницькою політикою СРСР до 1987 р., з другого боку відношенням «власників» і адміністрації закладів придатних для проведення концертів до гуртів, непридатних для радянського музичного зразка як мейнстрімного, так і андеграундного. Найбільш ефективним методом поширення музики в такій ситуації був продаж, або обмін касетами чи бобінами. З надбанням незалежності фактор державного музичного зразку відпав, відповідно зник ряд обмежень пов’язаних з цензуруванням деяких суб-жанрів. Однак виникла проблема економічного характеру, яка проявилась у ціні запису на студіях та можливостях розкрути гурту лейблом, відповідно, ефективнішим і менш затратним способом розповсюдження своєї музики були андеграундні концерти (наприклад фестиваль «Нівроку»[251]) у такому аспекті; винятком з правила є рок-гурт «Кому Вниз», який належить до покоління «Червоної Рути» 1989 р., однак єдиний альбом з часу незалежності був записаний у 1996 р.;

- Містечковість андеграунду. Якщо для гуртів пізнього УРСР була притаманною претензія на всереспубліканський, ба більше — на всесоюзний андеграундний рівень, то для гуртів 1990-х рр. характерною була замкненість в містечковому андеграунді. Це дало поштовх утворенню локальних сцен метал-музики, серед яких, до початку нового міленіуму, найпотужніше розвинулись харківська, київська, одеська та львівська сцени. В свою чергу це спровокувало неефективність гуртів у аспектів популяризації самих себе на рівні українського андеграунду. Часто в місцевих андеграундах налічувалось безліч гуртів, які добре знали між собою, але могли не знати

жодного представника сусіднього містечкового андеграунду. Наприклад представники сумського андеграунду метал-музики могли не знати жодного представника чернігівського андеграунду, натомість всередині своєї сцени рівень комунікації був значним.

Окремим київським гуртом, який виконував технікал дез-метал (на час 1991 р. ще не існувало відомих виконавців у цьому напрямі в світовому метал-андеграунді) був “Innercell”, який вміщує у собі притаманні вищеописані ознаки гуртів 1990-х рр. [167].

Доволі успішним в рамках дез-металу 1990-х рр. був вінницький андеграунд, зокрема гурти “Fatal Epitaph” заснований у 1991 р. [168] та “Reactor” заснований у 1988 р. [168]. Якщо перший гурт ми можемо виокремити на рівні провідного місцевого бенду, то другий гурт висвітлює жанрову популярність в українському метал-антрעדграунді, адже гурт заснований у 1988 р. і розпочинав в стилі треш-металу зразку “Adem”. У 1992 р. гурт змінив «музичний вектор» на дез-метал, що зумовлено популяризацією відповідного суб-жанру в українських містечкових андеграундах, при цьому впродовж 1990-х рр. гурт випускає тільки демо-альбоми, що є окремим підтвердженням вищеописаних тенденцій в метал-андеграунді України в окреслений підрозділом історичний проміжок часу. В 2000 р. гурт записує перший повний альбом, композиції в якому містять багато елементів суб-жанру Індастріал-метал, який почав набувати популярність в кінці 1990-х рр., в основному завдяки творчості американського гурту “Fear Factory” [214], який на початку 1990-х рр. вдало поєднав дез-метал з Індастріал-метал. Більше того, якщо поголовна більшість українських дез-метал-гуртів 1990-х рр. розпались, або не ведуть активної діяльності, то “Reactor” систематично випускає фулл-альбоми по сьогодні.

Девіантним представником в українському дез-металі 1990-х рр. був харківський гурт “Tessaract”. Створений у 1991 р. гурт намагався вийти на всеукраїнський рівень, замість діяльності в місцевому андеграунді, однак через брак коштів гурт досягне своєї цілі щойно в кінці 1990-х рр. [170].

Побічно з дез-металом розвивався грайндкор, однак його особливістю був тісний контакт з дез-металом. Зокрема “Infected” розцінювались рівносильно як дез-метал-, так і грайндкор-гурт. Однак, з другої половини 1990-х рр. окремо виділяється луганський андеграунд-грайндкор, який вдало відділив грайндкор від дез-металу та представники якого, а саме “Mental Demise” і “Epicrise”, засновані у 1995 р., функціонують і в наш час [171, 172]. Більша ефективність Гайндкор сцени порівняно з дез-метал-сценою зумовлена меншою вибагливістю грайндкору до звукозапису та технічного виконання, окрім цього, незважаючи на несерйозний характер в ліриці дез-металевих гуртів, в Грайнкорі цей рівень ще нижчий, що надає ознаку певної музичної жартівливості суб-жанру.

Своєрідним «Рубіконом» в українському дез-металі були 1999–2001 рр., коли гурти переорієнтувались з безкінечних концертів на записи повних альбомів. Саме в 1999 р. свій перший альбом запише, на той час один із лідерів українського дез-металу харківський гурт “Tessaract”, розпочавши нову тенденцію [170]. Також у цьому хронологічному проміжку будуть створені два гурти, з якими асоціюються найбільш відомі українські дез-метал-колективи, а саме “Datura” – 1999 р. [173] і “Fleshgore” – 2000 р. [174], що можна засвідчити виступом останніх на найбільшому міжнародному фестивалі метал-музики “Wacken Open Air” [129].

Явищем світового масштабу в метал-андеграунді був український блек-метал. Відповідний суб-жанр тісно асоціюється з Норвегією в якій він був створений в другій половині 1980-х рр. і популяризований гуртами “Mayhem” [215], “Burzum” [216], “Emperor” [217], “Immortal” [218], “Satyricon” [219] тощо, зі Швецією де окрім гурту “Bathory” [220] набере світової популярності в метал-сцені нова хвиля блеку, зокрема “Dark Funeral” [221], “Marduk” [222], “Watain” [223], “Shining” [224] тощо, й окремими представниками “Behemoth” з Польщі [225], “Salem” із Ізраїлю [226], “Belphegor” із Австрії [227] та “Agalloch” зі США [228].

Діяльність більшості відомих блек-метал-гуртів припала на початок 1990-х рр. Подібна ситуація була в Україні. В авангарді блек-металу були житомирський гурт “Lucifugum” заснований у 1995 р. [175] та харківська андеграундна сцена блек-металу, яка стала відомою в світовому метал-андеграунді. Серед них “Nocturnal Mortum”, остаточно сформований у 1995 р. [176] (з 1991–1994 називався “Suppuration”, з 1994–1995 — “Nocturnal Mortum” [128]), “Astrofaes”, утворений у 1996 р. [177] і “Hate Forest”, заснований у 1995 р. [178]. Разом ці гурти склали стереотип про українську блек-метал-сцену, яка відрізнялась від норвезької та шведської своєю паганістичною спрямованістю, в той час як скандинавські сцени орієнтувались на антихристиянський та сатаністичний дискурс. Своєрідність звучання та тематики українського блек-метал-авангарду зіграє основну роль в поширенні відповідної музики між закордонними слухачами, адже до 1995 р. єдиним гуртом який, хоча би ніс язичницьку тематику в ліриці блек-металу був американський гурт “Agalloch”, однак свою широку аудиторію він здобуде в 2002 р. з виходом альбому “The Mantle”, який знаменує мікс блек-металу з Нео-фольком/дарк-фольком [228].

Рівень поширення блек-металу в Харкові в 1990-х рр., а з нього по Україні, засвідчує проведення щорічного блек-метал-фестивалю в Харкові під назвою «Коловорот», починаючи з 1998 р. Концерти 1998 і 1999 р. відбувались за участі трьох гуртів — харківського авангарду блек-металу. Починаючи з 2000 р. склад гуртів-учасників фестивалю зріс у декілька раз, також участь брали закордонні блек-метал-гурти (зазвичай із сусідніх держав) [34, 128].

В середині 1990-х рр. окрім блек-металу велику популярність всередині світового андеграунду метал-музики набрали Дум-метал, готик- (готичний) метал та різношерстий симфонік-метал, особливою увагою обростали гурти, в яких вокалістом була жінка. Комерційний елемент в андеграунді України був також відчутний, саме в середині 1990-х рр. були засновані першопрохідці українського Дум-металу гурти “Apostate” заснований у

Львові в 1993 р. [179]. і “Te Deum” заснований у Києві в 1995 р. [180]. не зважаючи на невелику популярність серед українського андеграунду через причину домінування дезу та блеку, відповідні гурти створили основу для подальшого створення стонер-металу в Україні, який сьогодні є всесвітньовідомий (в рамках світового метал-андеграунду) на рівні з українським блек-металом.

Серед гуртів, які виконували Готик-метал автор окремо відзначить київський гурт “Inferno” заснований у 1994 р. До 1996 р. гурт виконував не особливо вигідний з точки зору здобування фанатської аудиторії треш-метал, однак в проміжку між 1996 – 2000-х рр. суб-жанр був змінений на Готик-Дез-метал [181]. Імовірно, такий поворот зумовлений проривною діяльністю англійської екстремальної готик-метал-сцени в 1996–1998 рр. зокрема гуртів “Cradle of Filth” [229] і “My Dying Bride” [230], адже саме ці гурти дали поштовх готик-металу, який, до слова, раніше асоціювався з рок-музикою, аніж з метал-музикою. Окрім цього гурт “Inferno” є чи не найпершим з українських бендів, вокалістом яких були жінки. Вплив гурту в Україні для музичного андеграунду є значним, оскільки на основі популяризації готик-металу від “Inferno”, виникли пласт гуртів у середині 2000-х рр., які стилістично були подібними до вітчизняного попередника.

У середині 1990-х рр. в країнах Скандинавії набирали обертів Павер-метал і мелодійний дез-метал, який іноді називають Гетеборг-метал через «школу», яка склалась в андеграунді міста Гетеборг. Вплив гуртів “Children of Bodom” [231], “Sonata Arctica” [232], “Norther” [233], “Nightwish” [234], “Hammerfall” [235], “Arch Enemy” [236], “In Flames” [237] відчувався в українській метал-музиці того часу. Не без впливу скандинавських Павер метал-гуртів творили свої композиції музиканти харківського бенду “Conquest” (з 2011р. — “W. Angel’s Conquest”), заснованого у 1996 р. [98, 182].

Серед мелодійного дезу в Україні окресленого історичного проміжку часу найбільш вдалим був київський гурт “Flying” заснований в 1998 р.

Специфікою “Flying” є його потужна піар компанія на старті творчості. У 2000 р. гурт вирушає в турне Україною та Білоруссю в якості хедлайнера, що не було характерним для жодного українського метал-гурту 1990-х рр. [183].

Аналізуючи українські метал-гурти 1990-х складно не згадати дніпропетровський треш-метал-гурт “Metalforce” як єдиний бенд відповідного суб-жанру, який розвивався у доволі неблагополучний для треш-металу період в Україні та функціонує в актуальний час написання автором праці. Показово, що “Metalforce” виступили в Словаччині після запису свого першого повного альбому в 1994 р., що є нехарактерно для гуртів відповідного часу [184].

У 1998 р. почалось розшарування метал-андеграунду в Україні. Якщо протягом 1991–1995 рр. в основній масі розвивався дез- та блек-метал, від 1996 р. почали потрапляти з Великобританії нові віяння в готик-музиці чи переосмислення Павер-металу в Скандинавії та його вплив у андеграунді світовому, то з 1998 р. в Україні появляються гурти в ню-метал, фольк-метал, грандж, металкор, дезкор, альтернативний рок, шред й багато інших суб-жанрів. При цьому якістю багатьох гуртів 1998–2000-х рр. є стрімкий ріст популярності першопрохідців всередині України при збереженні й активній діяльності гуртів по сьогоднішній день. Серед таких гуртів автор відзначає: “Skinhate” — Ню метал-гурт заснований у 1999 р. в м. Покров (Дніпропетровська область) [97], “Тінь Сонця” — один із найвідоміших сучасних фольк-рокових гуртів України (свій жанр ідентифікують як козацький рок) заснований 1999 р. у Києві [185], “Natural Spirit” — фольк-метал-гурт заснований де-факто у 1999 р. в Чернігові [186], “Сокира Перуна” — девіантний панк-рок/альтернативний рок-бенд, заснований у 1999 р. в Києві [187], “Чиста Криниця” — блек-металевий гурт з Харкова, заснований у 2000 р., який відкрив нову хвилю українського блек-металу [188], “Армада” — перший вдалий грандж-гурт України заснований у 1999 р. в Слов’янську (Донецька область) [77].

Збільшенню якісних гуртів всередині українського андеграунду завдячувало створенню професійних українських лейблів, зокрема “Moon Records” і “Rostok Records” [123, 211]. Зазначені лейбли вивели з андеграунду в мейнстрім (або просто вивели з андеграунду) такі гурти як «Скрябін», «Мертвий Півень», “Mad Heads” тощо. Також, окремою запорукою для успіху було проведення щорічного, починаючи з 1994 р., міжнародного рок-фестивалю “Terroraiser Fest” у Вінниці, який був першим в своєму роді та надавав змогу в 1990-х рр. багатьом гуртам значно розширити аудиторію фанатів в рамках України [124]. Значною мірою в популяризації української андеграундної рок- та метал-музики відіграло «Радіо РОКС», перша трансляція якого почалась у 1992 р.

Для 1990-х рр. розвиток андеграундної музики, зокрема рок- та метал-музики, в Україні ознаменувались виникненням місцевих осередків, серед яких найбільший вплив був у харківської метал-сцени та її блек-металу як всесвітньо визнаного в системі світового метал-андеграунду. Проблеми державотворчого та економічного характеру всередині держави наклали свій відбиток на представниках андеграунду. Такий відбиток проявився у неефективності та неспроможності більшості гуртів до звукозапису та тривалого існування, окрім цього для гуртів першої половини 1990-х рр. унеможлиблювалась активна концертна діяльність закордоном, до часу заснування у 1994 р. “Terroraiser Fest” була відсутня сцена андеграундної музики в Україні (P.S. Фестиваль «Червона Рута» складно вважати андеграундним, по декількох причинах: серед переможців фестивалю 1991 р. в Запоріжжі були вже на той час відомі «Мертвий Півень», «Плач Єремії», «Табула Раса». Серед переможців фестивалю 1993 р. в Донецьку для андеграунду годиться фолк-рок гурт «Вій», однак інші представники були фріковими; загалом відслідковується певна тенденція: перші фестивалі — «розкрутка» відомих радянських гуртів, з кожним наступним фестивалем радянських гуртів все-менше, однак їхнє місце займають все більш фрікові (в негативному значенні) музиканти. Політичний контекст проведення

фестивалю 1993 та 1995 років автор бажає упустити, щоб уникнути зайвої ангажованості, яка помітна в праці, адже автор послуговується методом гонзо) [252]. Однак, з появою першого міжнародного крупного концерту в Україні, відкриттям професійних лейблів та розширенню радіостанції «РОКС» ситуація в українському андеграунді покращувалась у сторону якіснішого звукозапису гуртів, збільшенню їхньої кількості та можливостей для турне як в рамках України так і в рамках закордонних фестивалів. Кінцевим кроком у закріпленні метал-сцени й андеграунду в Україні був концерт гурту “Metallica” в Києві у 1999 р. [212], який набув символічного змісту, адже до цього часу всесвітньовідомих рок- та метал-гуртів в Україні не виступало.

Разом з рок- та метал музикою в українському андеграунді активно розвивався хіп-хоп. Еволюцію українського хіп-хопу можна поділити на три періоди. Хронологічно це виглядає наступним чином [49]:

1-а період (іноді «хвиля») — припадає на останні роки УРСР і тривала до 1998/1999рр. Знаменувалась початком популяризації хіп-хоп культури в Україні. У зазначений період хіп-хоп перебував у андеграунді, з якого почав винурювати у мейнстрім з початку 2-ї хвилі. Найзнаменитішим виконавцем були «В.У.З.В.» (Вхід У Змінному Взутті) з м. Рівне. Популяриність гурт здобув під час виступу на «Червоній Руті» 1995р., що знаменувало початок виходу хіп-хопу з андеграунду;

2-й період припав на 1998/1999 – 2013/2014 рр. під час якого хіп-хоп набрав рис мейнстрімовості;

3-й період почався з 2013/2014 рр. і знаменувався популяризацією реп-батлів у інтернеті та виведенні їх у мейнстрім.

Окремим явищем є український нео-фольк (він ж дарк-фольк) і те, що називають «українським нео-фольком». Розвиток нео-фольку в Україні починається з 1991 р., внаслідок, з одного боку, впливу відомих у рамках відповідного субжанру виконавців з Великобританії, зокрема “Death In June” (з 1981 р.), “Current93” (1982), “Sol Invictus” (1987), з другого боку —

культурного підйому української культури після здобуття незалежності України. Однак, складність розвитку нео-фольку в Україні супроводжується розшаруванням закладеного в субжанр змісту британською сценою дарк-фольку початку 1980-х рр. на користь місцевого усвідомлення значення розвитку фольк-музики в молодій державі. Для британської сцени нео-фольк, у першу чергу, був вираженням загальноєвропейської культури в доволі примітивній музиці, часто-густо вокал виконавців змінювався на зачитування під акомпанемент уривків зі Шекспіра чи казок братів Грімм. У другу чергу, дарк-фольк ніс елітарну ідею вищої музики для спеціальних людей, що виразилось у примітивній музичній формі (у пісень могли бути відсутніми заспіви та приспіви), та специфічної ліричної тематики, починаючи від цитування уривків класичних європейських авторів художньої літератури закінчуючи спірітуально-окультною тематою. Саме тому, дарк-фольк не є фольк-музикою і не є реконструкцією фольк-музики.

В Україні нео-фольк напряду змішався з реконструкцією фольк-музики, що ставить під сумнів належність відповідних виконавців до цього субжанру.

Зазвичай, першим більш-менш вдалим українським виконавцем нео-фольку вважають Дмитра Доброго-Вечора, який у 1991 р. створив колектив «Вій». Гурт поєднав у собі українську окультну тематику, яка черпає свої витоки з язичницького бекграунду та збереженої традиції притаманної для земель, на яких розташована сучасна Україна. Однак, Вік зіткнувся з проблемою описаною вище — реконструкцією фольк-музики, що не притаманно для дарк-фольку. Оскільки критерії приналежності за певними ознаками до суб-жанру все ще не сформульовані, є підстави для сумніву стосовно належності Вія до відповідного суб-жанру.

Ще однією проблемою було запозичення зразків з інших дарк-фолькових колективів (зокрема згаданих раніше британців), що в окремих випадках скидається на плагіат композицій. Зазначена проблема є характерною для багатьох українських гуртів нео-фольку 1990–2000-х рр., яка з мірою поширення інтернету дещо спала [29].

3.2 Література (1991–2000)

Розгляд літератури як контркультурного елементу є, на думку автора, найбільш доречним при активній фазі кризи в державі, або при зародженні нових зразків контркультури в інших галузях творчості. Наприклад у США VII декади XX ст. відбувалась криза, пов'язана з протестами проти війни у В'єтнамі, на основі чого виник ряд художньо-літературних творів, які розглядають у контексті контркультури хіпі та байкерів. Подібним чином, при зародженні нових контркультурних зразків, наприклад бітломанії, будучи, в першу чергу, надбанням музичної контркультури, вплив «лівверпульської четвірки» розгалузився на інші галузі творчої діяльності, зокрема й літературу [20].

В Україні початку незалежності існував пласт поетів та прозаїків, які були контркультурним надбанням пізнього УРСР. Основною мірою це було літературне об'єднання «Бу-Ба-Бу» (Бурлеск-Балаган-Буфонада) в складі Юрія Андруховича, Віктора Неборака й Олександра Ірванця [40, 44]. Також ряд творців «міжчасся» (між шістдесятниками та незалежною Україною) серед яких Микола Рябчук, Грицько Чубай, Юрій Винничук [1, 4, 17]. Окремим яскраво вираженим представником контркультури пізньої УРСР в художній літературі був Лесь Подерв'янський [11]. Творчі напрацювання вищевказаних митців несли ідею, яка була протиставлена масовій культурі УРСР і вміщувала у собі певний протест у вигляді несприйняття норм культурного зразка СРСР. Однак, з набуттям незалежності у 1991 р. виникло питання, яке ставило під сумнів ідентифікацію контркультури УРСР в якості контркультури України. З цього дискурсу постало декілька варіантів відповіді:

- Зважаючи на відсутність сучасного культурного надбання України, ми можемо вважати контркультурний спадок УРСР в якості культури незалежної України. Звідси, контркультура УРСР не є контркультурою України;

- Дивлячись з позиції актуальності оспіваного й описаного в творах контркультури УРСР до ситуації в Україні ми можемо надати контркультурну ознаку, якщо подальша діяльність творців контркультури буде відповідати протиставленню культурі масовості. У такому сенсі, якщо елемент актуальності зберігається, контркультура УРСР є продовженням контркультури України.

Вищезазначений дискурс у першу чергу стосувався контркультурного надбання УРСР у вигляді музики та літератури. Особливість другої полягала у продовженні своєї традиції в подальшому літературному надбанні України, чого не спостерігалось в перших, адже представники музичної контркультури УРСР, в основному, не продовжили свою музичну традицію через нових представників контркультурної музики України, які не особливо прагнули наслідувати радянські контркультурні зразки, про що було описано розділом вище.

Контркультурний елемент в українській літературі був тісно пов'язаний з, так званим, «Станіславським феноменом» (іноді — Станіславівський феномен, Івано-Франківський феномен). У Івано-Франківську та частково у відповідній області на зорі незалежності кристалізувалася група визначних для української літератури митців, серед яких згадуваний вище Юрій Андрухович, Тарас Прохасько, Володимир Єшкілев, Юрій Іздрик, а також Г. Петросаняк, М. Микицей, Я. Довган та інші. Немалу роль у формуванні Станіславського феномена відіграли концептуальні часописи «Четвер», «Перевал», «Плерома». Найчастіше творчість представників характеризують в контексті постмодерністського дискурсу, що в Україні було й значною мірою досі залишається літературним і мистецьким еквівалентом контркультурності [250].

Діяльність у 1990-х рр. об'єднання «Бу-Ба-Бу» включала в собі преміальну складову, яка полягала у нагородженні поетів «За найкращий вірш року». Не без їхньої участі були розкриті та популяризовані поети 1990–2000-х рр., які тісно асоціюються з контркультурним рухом в Україні. Так

зокрема відповідними преміями були нагороджені у 1997 р. Юрко Позаяк, у 1999 р. Сергій Жадан [40, 44].

Для 1990-х рр. постать поета Юрка Позаяка в контексті контркультури України відповідного часового проміжку була домінуючою як поета-сучасника. Рівносильно постать Сергія Жадана буде надважливою для контркультури 2000-х рр., хоча діяльність Червоної Фіри, утвореної в Харкові у 1991 р. припала на 1990-ті рр. [4].

Окремою постаттю серед поетів 1990-х рр. автор виділить Василя Махна, який незалежно від «Бу-Ба-Бу» творив у подібній манері контркультурний пласт поезії в Україні починаючи з 1993 р. — виходу збірки «Схима». Окрім цього, Василь Махно матиме безпосереднє відношення до антології «Дев'ятдесятники: Авторська антологія нової української поезії» в упорядкуванні, власне, Василя Махна, яка була надрукована у 1998 р. в Тернополі. В антології представлено авторське переосмислення частини літературного надбання «ЛуГоСаду», як мостика з середини – кінця 1980-х рр. в літературу 1990-х рр. [35].

Вагомим доробком у сфері поезії та контркультури 1990-х рр. буде діяльність Творчої асоціації «500», зокрема видана у друк в 1997 р. колективна збірка «Іменник. Антологія дев'яностих», яка сумує найбільш важливі, на думку упорядників Андрія Кокотюхи та Максима Розумного, напрацювання в літературі України 1990-х рр. [17].

Окрім вищезазначеного, 1990-і рр. знаменні утворенням літературної групи «Друзі Еліота». Не зважаючи на своє нетривале існування з 1993 по 1996 рр. група випустить у світ видатного представника контркультури України 2000-х рр. Анатолія Дністрового [4].

Однак, перерахування та відзначення художньої літератури як елементу контркультури, важливе у випадку розгляду відповідного мистецтва у контексті контркультури. Відповідна позиція виникає з огляду на відсутність певного стандарту масовості у літературі України, що, опосередковано, надає таку ознаку літературі, яку автор розглядає вище як прояв контркультури.

Наочно на рівні музики ми можемо спостерігати масову культуру у вигляді відео-кліпів, які транслюються на популярних вітчизняних музичних каналах. Серед жанрів масової музики: сучасна поп-музика, електронна танцювальна музика (декілька років тому назад серед такої був суб-жанр дабстеп) в суб-жанрах транс і хаус, вітчизняна «рок» музика, яка у більшій мірі має відношення до інших музичних жанрів («Океан Ельзи», «Скрябін», сучасні «Воплі Відоплясова» тощо). Якщо відштовхуватись від трансляції на телебаченні, як показника масовості, ми отримуємо вищезазначених в розділі представників контркультури як культуру масову.

РОЗДІЛ 4.

РОЗВИТОК КОНТРКУЛЬТУРИ УКРАЇНИ З ПОЧАТКУ ІІІ МІЛЕНІУМУ (2001–2018 рр.)

4.1 Андеграунд кінця ІІ – початку ІІІ міленіуму. Питання переходу в мейнстрім

Розвиток зразків контркультури часто приводить до впізнаваності деяких її представників. У свою чергу постає питання чи вважати таких представників мейнстрімом? Адже, одним із головних критеріїв контркультури є її андеграундність та протест проти масовості, що складно вказати на представників андеграунду, які набули великої популярності.

Таке питання постало наскрізним для представників контркультури пізньої УРСР після здобуття незалежності України, для представників контркультури 1990-х рр. після початку масового доступу до мережі інтернет у 2000-х рр.

Тут ми розглянемо декілька позицій:

1. У передачі «Переломні 80-ті» Олег Скрипка у контексті дискотек пізнього УРСР зазначив наступне (не дослівно): «Приносити зі собою щось радянське (музику) було з розряду моветон». Вислів відносився до зразків масової культури, однак позиція щодо мейнстрімової культури, яка не завжди є масовою, не була висвітлена. З цього, якщо ідентифікувати масову культуру як мейнстрімну при домінуючому критерії андеграундності ми отримаємо, що гурти покоління «Червоної Рути» 1989 р. є моветоном для контркультури 1990-х рр. Відповідно гурти 1990-х рр. («Скрябін», «Океан Ельзи», тощо), які вважались контркультурними за зазначеним критерієм у 2000-х р. перемістились у рамки моветону;

2. Якщо не ототожнювати масову культуру з мейнстрімною культурою при врахуванні домінуючої позиції андеграундності. У такому випадку ми отримаємо підвішене становище зразків контркультури пізньої УРСР у 1990-ті рр. і відповідно контркультурні зразки 1990-х рр. будуть у подібній

ситуації в 2000-ті рр. Це проявляється у несумісності зразків минулої декади з масовою культурою та контркультурою, лишаючи такі зразки між двома світами, при факторі відсутності впливу зразків, які вже не вважаються контркультурою на зразки масової культури і зразки контркультури. Окрім цього зразки, які не вважаються контркультурою і не є причетними до культури масовості не є «зв'язуючи мостом» між масовістю й андеграундом, адже для перших вони є чужими в силу різного культурного походження, для других є, також, чужими в силу вигнаного характеру з контркультури. Однак це не означає зменшення ролі відповідних зразків у метакультурному надбанні держави;

3. Ототожнюючи масову культуру з мейнстрімовою культурою при домінуванні критерію протесту проти масовості. Отримуємо, у більшій мірі, нонсенс, адже на рівні формули де X — контркультура, Y — масова культура, Z — мейнстрім ми отримали: $Z = Y$; $X \notin Y$; $X \neq Z$ (при збереженні протесту проти масовості); $X \neq Z = Y$ при цьому $X \rightarrow Z$, адже в контексті історії контркультура при популяризації переходить у мейнстрім. Тобто контркультури не є елементом масової культури, при цьому контркультура не є мейнстрімом, однак мейнстрім є масовою культурою при історичному збереженні переходу зразків контркультури у мейнстрім і при збереженні основного критерію — протесту проти масовості, який характерний для зразків контркультури. Помилка, яка полягає у скасування можливості переходу контркультурних зразків в мейнстрім при критерії протесту проти масовості;

4. Не ототожнюючи мейнстрім з масовою культурою при збереженні домінування критерію протесту проти масовості. У такому випадку отримуємо відсутність кількісного показника (бази фанатів), що надає змогу вважати контркультурні зразки будь-якого часу контркультурними зразками сьогодення, навіть при моменті відомості зразків серед більшості перехожих. Це історична помилка, адже при збереженні зазначеної конфігурації ми стверджуємо, що джаз, який був контркультурною музикою початку XX ст. є

контркультурним у наш час. Задля запобігання помилки необхідно задати додаткові елементи, які би доповнювали і спростовували окремі прецеденти, або адаптували їх до відповідної конфігурації.

Побічним питанням є приналежність до контркультури окремих андеграундних представників, адже вони можуть не містити протесту проти культури масовості, що ставить під сумнів їхню приналежність до контркультури в цілому. Першим претендентом на відповідну ознаку є гурт «Океан Ельзи». Гурт заснований у 1994 р., перший запис — сингл «Будинок зі скла» у 1996р., перший повний альбом — «Там, де нас нема» записаний у 1998 р. Гурт стає відомим у межах України з 2001 р. після виходу альбому «Модель», або з 2000 р. після включення пісні гурту «Коли тебе нема» в фільм «Брат-2». Це означає, що з 2000–2001 рр. гурт «Океан Ельзи» не підпадає під категорію контркультури в контексті критерію андеграундності. Однак з 1994–2000 рр. відповідний критерій є актуальним, що, в свою чергу, не зазначає на присутність критерію протесту проти масовості. Відповідний критерій не обов'язково означає висміювання гуртом масової культури у ліриці, в першу чергу, протест проти масовості вкладає у себе повну дизасоціацію гурту з будь-яким джерелом масової культури. Щодо Океан Ельзи, то перший альбом гурту «Там, де нас нема» був записаний на лейблі “Nova Records”, який, окрім «Океан Ельзи» тісно співпрацював з Іриною Білик і Олександром Понамарьовим, які не є представниками контркультури України. Окрім цього, протест проти масовості може бути вираженням у незвичному музичному суб-жанрі, або суб-жанрі не, який не є мейнстрімом. Гурт «Океан Ельзи» помилково вважається рок-музикою, адже на рівні порівняння з представниками «класичного» року України покоління «Червоної Рути» 1989 р. є суттєві суб-жанрові відмінності. У такому ґатунку компромісним був варіант поп-рок, що ставить під сумнів андеграундну спрямованість гурту та протест проти масовості. Однак надане в народі кліше «рок» до гурту «Океан Ельзи» лишній раз вказує на помилкову

приналежність частини «контркультурних» представників до контркультури свого часу.

4.2 Музичне різноманіття як основний індикатор розвитку контркультури

Перші роки ХХІ ст. в музичному андеграунді України пройшли під знаменами альтернативного року/альтернативного металу (він же ню-метал). Невибagliвість техніки гри на музичних інструментах, на додачу з нескладними вокальними лініями, при стрімкому зростанні популярності відповідного суб-жанру в світі, зумовило створення відповідних гуртів в Україні. Найбільш відомими представниками були «АННА», сформований у 2002 р. в Львові, «ТОЛ» – 2003 р. у Києві, “Merva” – 2004 р. у Рівному, “Pins” – 1999 р. в Кременчуку, “SNUFF” – 2001 р. в Житомирі, “Marvel” – 2006 р. в Києві [77, 188]. Появі широкого кола гуртів у суб-жанрі альтернативний рок, ню-метал, а з другої половини І декади ХХІ ст. металкору спричинила активна діяльність київського лейблу «Іншамузыка» [70, 81]. Окрім цього, розвитку контркультурного сегменту музики в Україні сприяла участь українських гуртів в світовому музичному конкурсі “Global Battle of the Bands”, починаючи з 2004 р. [127].

Успіх вищезазначених гуртів вагомий для українського андеграунду в першу чергу найпотужнішим з часу незалежності розширенням фанатської бази, адже музична доступність альтернативного року та ню-металу надала можливості залучення підлітків до андеграундної музики. Раніше цей феномен не відбувався через декілька причин:

- Вокал в дез- і блек-металі, як його іноді називають «брудний вокал», зазвичай не сприймався підлітками, оскільки гроулінг, пігсквілінг, скрімінг (в контексті блек-металу) є, з одного боку, антиутилітарними в силу специфіки їхнього фізичного виконання і в силу презентабельності, з другого боку, мелодійна невиразність відповідних технік вокалу не створює слухового

задоволення в контексті тональної різноманітності, а точніше її сприйняття при прослуховуванні;

- Структура композиції в дез- та блек-металі зазвичай є атиповою до найбільш вживаної побудови пісень в рок-музиці, яка складається наступним чином: «Інтро(вступ) → верс (заспів) → бридж («мостик») → хорус (приспів) → верс → хорус → інструментальне соло (не обов'язкове) → хорус → атро (завершення)». Композиційна складність і неоднорідність не закладає основу для швидкого запам'ятовування композиції, себто, як кажуть у народі: «запам'ятати з першого разу» не вдається;

Альтернативному рокові властива проста композиційна складова та чистий вокал, партитура якого у відповідному суб-жанрі не є складною у виконанні, що надало андеграундній музиці нових прихильників.

Починаючи з 2006 р. в Україні альтернативний рок дещо втратив свої позиції завдяки новому андеграундному музичному віянню, який більшою мірою походить з альтернативного року — металкор. Успіх закордонних гуртів “Killswitch Engage”, “Avenged Sevenfold”, “As I Lay Dying”, “Atreyu” на початку 2000-х рр. і, особливо “Bullet for My Valentine”, в середині відповідної декади заклали ґрунт для стрімкого розвитку металкору в світі, а також в Україні. Найяскравішими представниками українського металкору були гурти “Pictures Inside Me” з Маріуполя, створений у 2007 р. та всесвітньовідомий “Jinjer” з Горлівки (Донецька область), сформований у 2009 р. [189, 210].

Успіх металкору, порівняно з альтернативним роком, полягав у більш агресивному звучанні та унікальному «нововведенню» в рок- та метал-музиці — брейкдаун. Частина композиції, яка прийшла на зміну інструментальному соло сконцентровує увагу на побудові невеликого музичного відтинку (зазвичай 8–16 тактів) без вокальної лінії, з різкою акцентуацією на ритмічній частині, яка відрізняється від загальної побудови у композиції (може виконуватись в іншій розмірності, іншому темпі). Окрім цього, металкор адаптував скрімінг для широкої публіки підлітків, які тільки починали

знайомитись з андеграундною музикою, що в свою чергу зашкодило репутації спочатку альтернативному року, а пізніше металкору в андеграундних колах, оскільки суб-жанр набрав широкої популярності серед підлітків, чим скористались музичні телеканали на кшталт М-TV, які вивели в мейнстрім частину представників металкор- та альтернативної рок-сцени.

Згадуючи про металкор важко обійти стороною уродженця Харцизька (Донецька область) Дениса Шафоростова, колишнього вокаліста одного з найвідоміших британських металкор-гуртів у світі “Asking Alexandria”, який створив український металкор-бенд “Make Me Famoust” в 2009 р. Гурт набув чималої популярності серед представників металкору.

Для концертів в суб-жанрі альтернативного року, поп-панку, металкору Віктором Новосоловим — вокалістом гурту «АННА», був організований фестиваль «Руйнація» у Львові, який несистематично відбувається починаючи з 2006 р. [77].

Окрім розвитку металкору, а перед ним альтернативного року та ню-металу, перша декада XXI ст. в українському музичному андеграунді відзначилась новою хвилею блек-металу. Окрім харківської сцени, яка зайняла провідне в українському блек-металі, виокремилась львівська сцена, особливим досягненням якої було створення у 2012 р. всесвітнього блек-металевого фестивалю, який як за кількістю учасників, так і за впливом у світовому метал-андеграунді обійшов фестиваль Коловорот, і отримав назву “Carpathian Alliance” [69, 238–242]. Розглянемо сцени окремо:

Харківська сцена блек-металу отримала новий етап з появою гурту Чиста Криниця у 2000 р. [190], однак найвагомішим представником нового етапу був гурт “Drudkh” [191]. Окрім всесвітньої відомості гурту в рамках блек-метал-сцени “Drudkh” один з небагатьох гуртів, який не бере участі у концертах [39]. Це є важливим моментом, адже гурти попередники, такі як “Nokturnal Mortum”, “Hate Forest”, “Astrofaes” здобували свою аудиторію завдяки поширенню дисків з оцифрованим музичним матеріалом гурту та живими виступами. При цьому, другий елемент популяризації є не менш

важливим, аніж перший, тим паче при факторі тісної комунікації всередині світової блек-металевої сцени живі концерти відіграють важливішу роль в розповсюдженні музичного матеріалу. Однією із переваг “Drudkh” над своїми попередниками було ширше і більш виразне використання елементів ембієнту у своїй музиці, що надавало гурту різноманітності в композиції, адже блек-метал, особливо в 1990-х рр. був або монотонним, або ж містив у собі невеликі вкраплення того ж ембієнту [191].

Окрім “Drudkh” в рамках харківської блек-метал-сцени був створений лейбл “Svarga Music”, який окрім своєї спеціалізації на блек-металі та побічними до нього суб-жанрами відкрив можливість якісного аудіозапису спеціалізованого на блек-металі, чого в Україні раніше не було [125]. Окрім цього лейбл успішно співпрацював з представниками нової другої хвилі українського блек-металу, такими як: “Khors” [192], “Munruthel” [193], “Paganland” [194], “Stryvigor” [195], “Zgard” [196].

Автор вважає за потрібне конкретизувати хвилі українського блек-металу:

1. Припала на формування блек-метал-сцени в Україні в 1994–1999рр. і пов’язана з такими гуртами, як “Lucifugum” [175] і авангардом харківської сцени “Nokturnal Mortum” [176], “Astrofaes” [177], “Hate Forest” [178]. Також до здобутків цієї хвилі належить відкриття фестивалю «Коловорот» [34];

2. Новий етап розвитку, який характеризувався виокремленням та домінуванням харківської сцени (окремо розвивалась львівська сцена) та створенням лейблу “Svarga Music” [125]. Серед гуртів основне місце посідають “Drudkh”, “Dub Buk”, “Munruthel”, “Khors”, серед львівської сцени “Kroda”, “Zgard”, “Pagaland”. Хронологічний проміжок — 2000–2012 рр. [194, 200];

3. Крайній етап розвитку, основною якістю якого стало географічне розшарування блек-метал-сцени та відхід від «сирого» звучання в сторону або ембієнту (такий різновид блек-металу отримала назву атмосферик-блек-метал), або в експериментальну музику. Великий вплив на формування цього

етапу відіграв альбом гурту “Nokturnal Mortum” — «Голос Сталі» 2009 р., який урізноманітнив блек-метал з блюз-, прог-метал та арт-роковими експериментами, надавши доволі непритаманну для блек-металу композиційну концепцію [176]. Серед представників: “White Ward” — Одеса (починаючи з 2012 р.) [84, 198], “Stryvigor” — Хмельницький, (починаючи з 2012 р.) [195], “Svyatogor” — Харків (починаючи з 2012 р.) [55], “Burshtyn” — Харків (починаючи з 2012 р.) [199], “Elderblood” — Харків (починаючи з 2012 р.) [92, 200].

Львівська сцена блек-металу знаменита, в першу чергу, гуртом “Kroda”, який разом з “Drudkh” та “Nokturnal Mortum” є найвідомішими українськими блек-металевими гуртами в світовому андеграунді. Винятковість гурту Kroda полягала широкому використанні ембієнту для не додаткового звукового фону, а задля підкреслення мелодики, або ж її створення [101, 107].

Окрім феномену українського блек-металу в світовому музичному андеграунді та діяльності окремих металкорових гуртів, Україна принесла ще одну віху, яка доволі стрімко набула популярності в світовій рок/метал-сцені — ця віха є музикою київського гурту “Stoned Jesus” [87, 109]. Музиканти були одними з перших у переосмисленні суб-жанру стонер-металу. Відповідне переосмислення асоціюється з появою альтернативи американському гурту Mastodon [243] в 2009 р. у вигляді іншого американського гурту Red Fang, які перші вдало поєднали сучасний і старий стонер з елементами блюзу [244].

Особливого успіху здобув альбом 2012 р. “Seven Thunders Roars” гурту “Stoned Jesus”, особливо композиція “I’m a Mountain” [116]. Це зумовлено вдалому функціонуванню ЮТуб каналу “Stoned Meadow Of Doom”, який сконцентрований на електронному колекціонуванні при відкритому доступі творчості гуртів в суб-жанрі нового стонер-метал і стонер-року [117].

Якщо серед українського стонер-металу найбільш успішним є гурт “Stoned Jesus”, то серед українського стонер-року визначним є львівський гурт “Somali Yacht Club”, що виник у 2010 р. Завдяки діяльності

вищезгаданого ЮТуб каналу обидва гурти здобули світову андеграундну популярність, що це дало поштовх для розширення відповідного суб-жанру в Україні [115].

Однак, є проблема, що полягає у наступному: якщо блек-метал містить у собі певний спіритуальний протест, металкор є доволі яскравим і фінансово вигідним суб-жанром, то стонер-метал/рок не містить у собі ані протесту, ані фешенебельності. Стонер являється своєрідною музичною ностальгією за класичним роковим звучанням без особливих амбіцій на популяризацію своєї музики шляхом презентабельності чи музичної віртуозності [50].

Ще однією рисою в світовому метал-андеграунді ХХІ ст. була мода на жіночий вокал. Вона була закладена завдяки гуртам “Nightwish”, “Within Temptation” і “Sinergy” [234, 245, 246]. Часто гурти з жіночим вокалом також включали музикантів-клавішників, або як їх ще називають кібордистів (від англ. — Keyboard — клавіатура), що в кінцевому ґатунку призвело до ідентифікації таких бендів як симфонік-метал, хоча до першочергового зразка відповідного суб-жанру такі гурти, зазвичай, відношення не мали.

Серед українських гуртів, які підпадали під таку характеристику значну роль в українському андеграунді відіграли «Полинове Поле», засноване у Львові в 2004 р. [203], “Mournful Gust”, утворений у Кривому Розі в 1999 р. [204], “I Miss My Death”, сформований у Києві в 2007 р. [205] та згадуваний раніше “Inferno” [181]. Вплив і діяльність таких груп в Україні створили підґрунтя для створення двох всесвітньовідомих українських гуртів “Ignea” — Київ, 2015 р. і “Sad Alice Said” — Запоріжжя, 2011 р. [206, 207].

Окрім цього, ХХІ ст. для ряду українських гуртів ознаменувалось співпрацею зі провідними закордонними лейблами. Зокрема, вищезгаданий гурт “Jinjer” тісно співпрацює з найвидатнішим лейблом метал-сцени — австрійським “Napalm Records” [210], український павер-метал-гурт “Morton” записує свою музику на німецькому лейблі “AFM Records” [208], згадуваний в контексті павер-металу 1990-х рр. гурт “W Angel’s Conquest” вперше серед

всіх українських гуртів записав декілька ексклюзивних треків у Японії, що є типовою практикою для багатьох відомих метал-гуртів [131].

Серед музичного андеграунду України окреме місце відіграє такий суб-жанр як скрімо (іноді скрімо), який виник, великою мірою, з хардкор-панку. Якщо взяти за основну якість контркультури андеграундність, то скрімо є чи не найбільш яскравим виявом контркультури в музиці, адже його популярність є доволі низькою порівняно з метал- та рок-музикою і є рівносильною з дарк-фольком і дарк-ембієнтом. Однак, не зважаючи на непопулярність, гурти в суб-жанрі скрімо активно гастролують закордоном, де мають більшу популярність, ніж в Україні. Серед таких, зокрема тернопільський гурт “Elephant Opinions”, який в за весь час II декади XXI ст. відіграв концерти в багатьох державах Європи, при цьому не набувши зайвої популярності [88].

Серед інших представників Скрімо в Україні автор бажає відзначити “Oh deer”, “Marejada”, “Janpalach”, які яскраво виражають у своїй творчості всі притаманні риси суб-жанру скрімо.

На рівні окремих гуртів, автор бажає згадати треш-металевий гурт зі Запоріжжя під назвою “Hell:ON” заснований у 2005 р. [209]. Серед всіх українських треш-метал-гуртів “Hell:ON” є найвідомішим і найякіснішим у плані звукозапису гуртом. Хоча рівень популярності гурту є куди нижчим ніж “Jinjer” чи “Nokturnal Mortum”, “Hell:ON” досить часто виступає на зарубіжних фестивалях. Окрім того, для запису композицій в студії “Hell:ON” запрошує учасників інших всесвітньовідомих метал-гуртів, зокрема для запису альбомів запрошувались Джефф Вотерс з канадського треш-металевого гурту “Annihilator”, Енді Ла Рок з данського хеві-метал гурту “King Diamond”, Марек Паджак з польського дез-метал-гурту “Vader” і Андреас Кіссер зі бразильського треш- і грав-метал гурту “Sepultura” [75]. Цей факт, окрім визнання “Hell:ON” зарубіжними музикантами, яскраво засвічує традицію своєрідної гостинності всередині треш-металу, про що

неодноразово вказували учасники гуртів “Metallica”, “Slayer”, “Anthrax” і чого не було в представників гранджу як суб-жанру антагоніста треш-металу.

В контексті української метал-музики ХХІ ст. складно обійти стороною перший і єдиний серед представників українського металу виступ на найбільшому фестивалі метал-музики “Wacken Open Air” гурту “Fleshgore” у 2006 р. [129], що для української метал-сцени рівносильно виступові гурту “Metallica” в Києві у 1999 році.

Окрім цього важливим елементом у розвитку метал-концертів та фестивалів в Україні було проведення “Global East Festival” 2009–2011 рр. Як першого фестивалю, на якого запрошувались і на якому виступали провідні метал/рок-гурти світу. Досвід “Global East Festival” увійшов в основу більшості фестивалів метал/рок-музики в Україні [247–249].

Для української реп-музики ХХІ ст. ознаменувалось розвитком другої та третьої хвилі. Представниками другої хвилі є найбільш відомі сучасні представники відповідно жарну, яких складно назвати андеграундними. Серед них «ТНМК» (Танок на майдані Конго), Тартак й інші хіп-хоп виконавці тісно пов’язані з «Червоною Рutoю» середини й кінця 1990-х рр. [49, 252].

Однак, друга хвиля, частина представників якої вийшли на рівень мейнстріму, породила цікаве явище, з якою в кібер-просторі найбільше асоціюється хіп-хоп — це реп-батл (реп-битва). Площадками, які організовували реп-батли в кінці 2000-х рр. були “Pidbit” заснований у 2009 р. в якості реп-батл, “Hip-hop in UA” з 2010 р. [119, 120].

Реп-батл — це контркультурний феномен, який визрів в американському андеграунді на початку 1980-х рр. і широко розповсюджувався паралельно до збільшення користувачів всесвітньої електронної мережі інтернет. Зміст реп-батлу полягає у змаганні, зазвичай, двох реперів, у таких ситуаціях їх часто називають МС (англ. скор. Master of Ceremonies), задача яких за допомогою змісту тексту, подачі (інтонаційної), техніки промови (як її називають репери — читки), окремих панчів найбільш глибоко і повно принизити

супротивника. Реп-батл судять декілька рефері, які повинні визначити за сукупністю факторів переможця. Однак, оскільки противники можуть використовувати різні техніки та різне змістове наповнення тексту, акцентуючи увагу на різних ідеях, які можуть бути неактуальними для опонента, розсудити їх складно, тому пласт реп-батлів проходить без суддів не даючи жодній зі сторін ані перемогу, ані поразку [49].

Третя хвиля хіп-хопу в Україні тісно асоціюється з кібер-культурою та вищезгаданими реп-батлами. Окрім цього, розширилась база біт-мейкерів, що в свою чергу створює ширшу площину для написання треків (композицій). Збільшення кількості біт-мейкерів, яке тісно пов'язано зі створенням та доступністю електронних програм для написання музики, призвело до проведення реп-батлів на бітах, тобто таких, де учасник читає свій текст накладаючи його на мінус, що ускладнює сам батл, адже без бітів учасник може працювати в зручному для себе темпі, краще корегувати подачу тексту, що ускладнюється бітом, який має свій темп і під розмірність якого потрібно скласти текст [48].

Серед представників третьої хвилі є наступні виконавці: «Глава 94», утворений у Львові 2010 р. [104], “Alco Brothers” — Львів, 2009 р. [103], “RVNCH” — Варва (Чернігівська обл.), 2011 р. [105].

Щоправда, третя хвиля репу активніше проявляється у реп-батлах. Популяризацію відповідного контркультурного феномену в Україні відбулась, в основному, завдяки діяльності російських площадок “Versus” і “Slovo”, пізніше батли під біти розвивав “140BPM Cup”. Хоча вплив російських батл-площадок був опосередкований, саме на основі їхнього впливу був створений у 2016 р. “RapSoxBattle” в Києві. Першими українськими МС, які яскраво засвітили себе в батлах на бітах був дует “CodeKiev” (учасники — один із ветеранів репу в Україні Giga 1 і Marul) [78, 94, 102].

XXI ст. також знаменує собою розвиток та масову популярність електронної музики. Якщо для України кінця 1990-х рр. – початку 2000-х рр.

електронна музика в суб-жанрах Trance, House, Techno, Drum and Bass була слабо поширена, то зі середини 2000-х рр., з кожним наступним роком, електронна музика ставала все більш популярною, вирвавшись до кінця 2000-х рр. в мейнстрім завдяки, з одного боку, всесвітньовідомим Dj Armin van Buuren і Tiesto, з другого фестивалю “Pirate Station” і фестивалів на острові Івіса (він же Ібіца, Ейвісса). В Україні відповідні суб-жанри додатково популяризувались завдяки фестивалю «KaZантип», який після свого заснування у 1991 р. став одним із найбільших фестивалів електронної музики на теренах колишнього СРСР. З початку 2000-х рр. «Республіка Казантип» переросла у мейнстрімне явище, що можна прослідкувати по розмаху, аудиторії фестивалю та його відомості в межах України та світу [67, 68].

Тут автор бажає розмежувати якість знаності в контексті андеграунду та мейнстріму. Відомість в рамках світового андеграунду передбачає популярність в колах окремих людей — представників конкретного контркультурного руху, або ж зацікавлених ним. Відповідно популярність андеграунда не доторкається до загального знання середньостатистичних людей. Приміром, проводячи опитування в центрі міста серед перехожих людей на предмет: «Що ви знаєте про Therion?» чи «З чим у Вас асоціюється Grindcore?» відповіді більшості опитаних будуть далекі від вірної. Водночас на запитання «Що таке Республіка Казантип?» більшість людей дасть правильну відповідь. При цьому, якщо люди, які дадуть правильну відповідь на перші питання — вони мають чітку спільну рису, то люди, які дадуть вірну відповідь на друге питання будуть різнитись між собою. Зазначений приклад є неофіційним, тому не може послуговуватись у рамках доведеного аргументу, адже являється гіпотезою, підкріпленою життєвим досвідом.

Однак, в рамках електронної музики, навіть на рівні світовому, в андеграунді залишився суб-жанр дарк-ембієнт. Його виразною ознакою є повна відсутність мелодики та ритму, що провокує пересічних слухачів не розцінювати відповідний суб-жанр як музику. Зрештою, найбільш відомий

представник дарк-ембієнту — “Lustmord” розцінює свою творчість в якості експерименту зі звуком, що можна розцінити відповідним чином. Андеграундність дарк-ембієнту підкріплена хоча б тим, що його представники іноді викладають в мережі інтернет свої напрацювання incognito. Це феноменально ускладнює виокремлення українських представників у відповідному суб-жанрі, навіть на рівні “Lustmord” є обмаль інтерв’ю, які приурочені до випуску нового матеріалу композитора й містять обмаль інформації, яка могла б розкрити зміст розвитку суб-жанру.

Подібним чином є стан суб-жанрів електронної музики індастріал та нойз. Єдине, що вказує на кращий стан нойзу над дарк-ембієнтом в Україні є проведення невеликих андеграундних концертів. Наприклад у Тернополі проводився концерт під назвою «Тернопільські Noise Вечори» (вони ж «Тернопільські Нойзові Вечори») [28, 65]. Ще одним елементом демонстрації стану відповідного суб-жанру є поодинокі статті в українському самвидаві — «Аутсайдер» (заснований у 2003 р.) [66].

Куди кращою є ситуація з суб-жанрами послідовниками EBM (Electronic Body Music), такими як дарк-електро й аггротех, з якими тісно пов’язані контркультура кібер-готів і ріветхедів. В Україні з 1999 р. проводять міжнародний фестиваль «Дети Ночи: Чорна Рада», який присвячений, загалом, готик-сцені, однак, через близькість дарк-електро до контркультури кібер-готів, фестиваль активно розвиває відповідний суб-жанр [121].

Ще одним суб-жанром електронної музики, який активно розвивається у наш час, є ретровейв (він же сінтвейв). Музиканти кінця 2000-х рр. – початку 2010-х рр. експериментували зі звукозаписом старих синтезаторів на новому обладнанні, в результаті чого був створений пласт музики, який мав звучання 1980-х рр. і сучасну композиційну будову. Розвиваючи цей напрямок в II декаді ретровейв здобув значної популярності в андеграунді. Великою мірою цьому сприяв кібер-простір, особливо його продукт Hotline Miami, який, при запозиченні композицій таких музикантів в суб-жанрі ретровейв як “Perturbator”, “Carpenter Brut”, “M.O.O.N” та інших, був створений в стилі

комп'ютерної гри 1990-х рр. Успіх Hotline Miami відновив у кібер-просторі моду на 1980–1990-ті роки. Відповідний ярлик надали ретровейву, однак це не правильно, адже основною ідеєю ретровейву є не створення музики подібної до музики відповідного історичного часу (хоча такі гурти присутні в рамках ретровейву), а використання інструментів, якими творили електронну музику в 1980-х рр. при сучасному звукозаписі [42].

В Україні ретровейв тільки починає розвиватись. Якщо у Західному світі сінтвейв постав у кінці 2000-х рр., то в Україні ретровейв поширюється зі середини 2015 р. Серед представників ретровейву України автор зазначить “Andromeda Dreams”, “Arcadise”, “Earmake Walras” як таких, що володіють значною, як для України, знаністю в андеграунді сінтвейва/ретровейва [133]. У Києві протягом 2016–2017 рр. виступали найбільш відомі сучасні музиканти у відповідному суб-жанрі такі як “Dance With the Dead” [135], “Perturbator” [136] і “Carpenter Brut” [134], що може додатково спровокувати розвиток ретровейву в Україні.

Для дарк-фолку в Україні ХХІ ст. ознаменувалось декілька важливих елементів [29]:

1. У 2005р. за ініціативи Дмитра Ходико була створена збірка дарк-фолк «Полин Квітне». До неї увійшли композиції на той час провідних нео-фолькових гуртів та виконавців, таких як «Вій», «Вежа Хмар», «Некраїна», “The Litz” та інших. Однак, збірка розширила свої суб-жанрові межі, надавши композиції, які були міксом нео-фольку з різношерстим ембієнтом.

2. З розповсюдженням мережі інтернет та розширенням доступу до можливостей прослуховування композицій в суб-жанрі дарк-фолк для великої кількості юзерів почали виникати звинувачення у плагіаті та запозиченні зразків вітчизняних виконавців нео-фольку. У зв'язку з цим частина гуртів розпалась (наприклад «Некраїна»), інша частина переформатувалась на звичайний фолк чи на ембієнт. Нові дарк-фолькові гурти з України, що мали нагоду ознайомитись зі змістами закладеними західноєвропейськими виконавцями дарк-фольку почали творити композиції,

які по змісту не нагадували реконструкцію фольку. Натомість репрезентували нео-фольк, у розумінні закладеному творцями суб-жанру. Так у 2017 р. вийшла нео-фольк збірка «Ноктурналія», яка підсумувала у собі дарк-фольк сцену України, яку можна віднести до загальносвітової сцени дарк-фольку, оскільки композиції відповідали критеріям, закладеним у суб-жанр. Серед виконавців до збірки увійшли «Ворождень», “Wiseword.Nidaros”, “Casa Ukrania”, “The House Of The Hidden Light”, “Abendland” і “Codex Nihilim”.

4.3 Література 2001–2018

Початок III міленіуму для української художньої літератури як складника контркультури України відзначалось постатями Сергія Жадана та Анатолія Дністрового. Також активно діяли представники кінця 1980-х рр. – 1990-х рр., які переросли в літературний мейнстрім.

У зазначений підрозділом історичний час для контркультури в контексті художньої літератури вагомою є постать нового письменника Любка Дереша. Важливість Любка Дереша для контркультури в його реалістичному описі соціального контакту представників контркультури з представниками «низової культури» (міських гопніків як найбільш масовий прошарок соціального контрасту між контркультурою та культурою 1990-х – початку 2010-х рр.). У такому ґатунку автор виділить книгу Любка Дереша «Поклоніння Ящірці» 2002 р. Хоча частина подій є гіперболізованими, однак реалістичний наратив висвітлює соціальний контакт на рівні підлітків прихильників контркультури й антагоністів до них [5].

Окрім цього, набувають популярності серед українських письменників твори автобіографічного та мемуарного характеру. В контексті контркультури автор окремо виділить Івана Банаха з альманахом «Хіппі у Львові» у якому публікуються мемуари, які описують історію руху хіпі на рівні спогадів людей, які були безпосередньо причетними до нього [3]. Подібним чином автор бажає відзначити автобіографію Олега (Аліка)

Олісевича «Революція квітів», яка доповнює альманах «Хіппі у Львові» [12]. Автобіографія Аліка Олісевича розкриває контркультуру хіпі доби УРСР та Ранньої Незалежності, окрім цього, рівень андеграундності книги-автобіографії вказує на безпосередню ознаку контркультури в літературі (див. підрозділ «Література 1991–2000»).

Надбання контркультурної прози I декади XXI ст. підсумовані в збірці, яка була надрукована у 2010 р. і називалась «Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років». У збірку увійшли згадані вище Сергій Жадан, Анатолій Дністровий, Любо Дереш, окрім них Софія Андрухович (дочка Юрія Андруховича), Ірена Карпа, Світлана Пиркало, Світлана Поваляєва, Тарас Прохасько, Наталка Сняданко і Сашко Ушкалов.

Окрім наповнення збірки, в творах якої можна прослідкувати основні тенденції соціального та побутового аспектів контркультурної екзистенції, вона важлива в ознаці підсумування загального літературного дискурсу I декади XXI ст. з погляду укладальника Сергія Жадана. В післямові Сергій Жадан відзначає наступне: «Чому могли навчити ці десять років? Марності будь-якого форматування, неможливості вичленити з літературних текстів бодай якість тенденції, напрямки чи ознаки школи... Загалом, сама ідея групування та розподілу за якимись ознаками раптом виявилась надзвичайно неауктальною, чимось із минулого тисячоліття, лишивши хіба можливість фіксувати приналежність автора саме до цього часу...» [8]. Зазначена цитата контрастує з думкою автора, щодо наслідування школи письменників та поетів 1990-х рр. щодо 1980-х рр. Окрім цього, для автора наведене пояснення Сергія Жадана окреслює сучасну українську літературу в рамках ознак літератури пост-модернізму, звідки були поставлені ідеї співзвучні до вищевказаної цитати.

З середини I – II декаді XXI ст. новим осередком андеграундої літератури стало Неформальне літературне об'єднання «Ротонда» (далі НЛО-Р) в Ужгороді. Засновником НЛО-Р вважається Віктор Коврей, постать якого тісно пов'язана з контркультурним життям Ужгорода. Окрім заснування

НЛО-Р Віктор Коврей організував ряд інших арт-перфомансів і мистецького фестивалю Березневі Коти, який відбувається щорічно починаючи з 2006 р. в Ужгороді [72].

Альманах «Карпатська Саламандра» 2008 р. є, у великій мірі, антиподом до збірки «Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років». Наявність більш-менш чітких критеріїв відбору творців, бажання концептуальності та цілісності картини альманаху окремо підкресленої творами художників висвітлює «Карпатську Саламандру» в протилежність до замкненості у розмежуванні та мистецької своєрідності «Декамерону» [8, 72].

На основі протиставлення «Карпатської Саламандри» і «Декамерону» найбільш глибоко можна зрозуміти відмінності між контркультурними представниками в літературі України ХХІ ст.

Ще однією рисою II декади у контексті художньої літератури за словами Антіна Мухарського є «відновлення неогеройки». Особливої помітності такий аспект набув під час Майдану і війни на Донбасі. Саме у 2014 р. Антін Мухарський заснував мистецьку платформу «Український культурний фронт», біля якої, опосередковано, формувався (і формується зараз) пласт письменників, творчість яких, на відміну від «Карпатської Саламандри» та «Декамерону», є політично спрямованою та протиставленою соціальним стереотипам «достатку» та «міщанської культури» (тут, скоріш за все, розуміється протиставлення дискурсу життя «соціальних низів» на користь великого подвигу героя) [11, 106].

4.4 Альтернативне телебачення та радіомовлення

Однією з рис кібер-простору є внутрішній розвиток, або запозичення з реального виміру, форм які безпосередньо з ним не пов'язані. Такими формами були телебачення та радіомовлення.

Так, звісно у підрозділі можна описати телеканали та радіостанції, які спеціалізуються на трансляції контркультурних зразків («РадіоРОКС» [140],

“RTI” [142], в певній мірі «Куй-ТБ», який у 2010 р. був переіменований на “QTV”» [122]). Однак, зважаючи на всезагальну доступність і фактор імовірності випадкового конекту (під’єднання) випадкових телеглядачів, ставить під сумнів андеграундну якість та контркультурну спрямованість джерела мовлення.

У кібер-просторі відповідний фактор відсутній. З одного боку це зумовлено властивостями пошукової системи браузерів, з другого специфікою он-лайн каналів надання інформації, яка полягає у більш широкій інтерактивності, яка опосередковано поставлена в пріоритет над пасивною трансляцією, з третього боку постать телеведучого в телебаченні кібер-простору є відмінною від звичного телебачення у якому ведучий є рупором, а в кібер-просторі ведучий є безпосередньою стороною інтерактивності під час трансляції [61, 63]

У кібер-просторі, найбільш розвиненим є платформа для відеотрансляції “TwitchTV”, заснованого на базі “Amazon.com” у 2011 р. [53, 64]. Специфікою платформи була орієнтація на трансляцію виключно кібер-продукту, однак поступово контент платформи розширявся, створивши розділ «Креатив», який спеціалізується на побічних до кібер-продукту елементах (музика, художнє мистецтво, розробка комп’ютерних ігор). Наступною специфікою платформи є трансляція винятково у прямому ефірі, відповідна трансляція називається «Стрім» (від англ. stream — потік). Однак існує можливість перегляду записів стрімів в архіві ведучого, хоча не всі митці забезпечують таку можливість. Ще однією специфікою платформи є відсутність передач та програм, при наявності спрямованості трансляції. Заміною програм є індивідуальний план (не документ) стрімера (ведучого), який є динамічним з однакою до імовірності змінення плану трансляції [52, 141].

Назагал український простір TwitchTV знаходиться в Східноєвропейському сегменті, куди також входять Російська Федерація та Білорусь. Головою східноєвропейського сегменту адміністрації TwitchTV є

Олексій WhiteRa Крупник, який у світі відомий як найвидатніший кібер-спортсмен з України. Однак, для “TwitchTV” постать Олексія Крупника, окрім його посади, відома в контексті скандалу з одним із найпопулярніших стрімерів Російської Федерації Іллі Меддісона у 2015 р. Наслідком конфлікту поставило під питання підбору адміністраторів у сегментах відповідно до національного фактору та більшого розшарування сегментів платформи, однак питання так і не було завершене [91].

Подібно до “TwitchTV” послуги онлайн відеотрансляції надають інші платформи та відеохостинги. Наприклад, зважаючи на деякі внутрішні правила “TwitchTV”, які обмежували можливості у аспекті контенту трансляції, відеохостинг YouTube надав можливість трансляції контенту, який заборонений правилами TwitchTV (трансляція неактуального кібер-продукту, контенту не пов’язаного з кібер-простором, тощо), що дало поштовх розвитку відеохостингу як платформи для стрімів [61].

Подібним чином до телебачення в кібер-просторі розвивається радіомовлення. Основною відмінністю радіомовлення кібер-простору від звичного радіомовлення є його розширена функціональність. Наприклад, звичне радіомовлення працює у онлайн режимі, іноді, маючи свій веб-сайт можна ознайомитись зі списком трансляцій, які відбулись раніше. Кібер-радіо надає функцію довільного вибору трансляції (можливість переключити композицію, зміна передачі (при наявності архіву), доповнення архіву композицій будь-яким слухачем, тощо). У такому ґатунку, діяльність кібер-радіо нагадує музичний плеєр, однак з одночасним доступом до нього різної кількості юзерів.

Найбільш показовим представником кібер-радіо є “MadFM”, засновником якого є Ілля Меддісон. Радіо містило у собі архів трансляцій, що надало йому ознаку мобільності у відтворенні контенту, при цьому “MadFM” містило у собі відкриту контркультурну ознаку, що пов’язано зі змістом трансляцій, у яких обговорювались теми притаманні з одного боку творчості у кібер-просторі, з другого боку різноманітних проявів у контркультурі

реального виміру. Окрім цього постаті деяких керівників напряму асоціюються з розвитком відповідного дискурсу в реальному вимірі Російської Федерації та прямого впливу такого дискурсу в контркультурі України, йдеться про вищезгаданого Іллю Меддісона, Юрія Хованського, Дмитра «Ларін» Уткіна, Анатолія “UberMarginal” Міценгендлера [137].

Серед представників кібер-радіо спеціалізованого на музиці як елементу контркультури яскравим представником є “Retrowave Radio”. Типова для кібер-радіо можливість юзером обирати будь-яку композицію в архіві радіо не зважаючи на онлайн трансляцію [138].

Реалізація ідеї кібер-радіо належить, від більшої міри, Феліксу Міллеру та Мартіну Стікселю, які у 2002 р. організували “Last.fm”. Можливість вибору категорії чи музичного жанру для онлайн трансляції надала поштовх для подальшого розвитку кібер-радіо, яке доволі тісно змішалось з аудіохостингами, однак користується вагомою популярністю в кібер-просторі як його незамінна частина [51].

4.5 Неоязичництво як прояв контркультури

З проголошенням незалежності України в 1991 р. пропали певні ідеологічні обмеження стосовно релігії. У свою чергу це спровокувало «релігійний ренесанс» (хоча, існує гіпотеза про початок «релігійного ренесансу» у 1988 р. під час святкування Тисячоліття хрещення Русі), який окрім відновлення християнства проявився у відновленні інших релігій та релігійних рухів серед яких було неоязичництво.

Рух неопіганістів в Європі 1960–1970-х рр. поставив нову частину відновлення язичницького дискурсу, який притих з початку міжвоєнного періоду. В Україні він проявився у декількох напрямках. Автор упустисть пласт українського неоязичництва, зокрема рідновірство, яке висвітлено у напрацюваннях харківської дослідниці Галини Лозко, адже його (рідновірство) ідеї складно розглядати у контексті контркультури, оскільки

вони зосередженні на навколо науково-реконструкційну складову, що, безпосередньо, не являється контркультурним елементом [10].

Неоязичництво як елемент контркультури України тісно пов'язаний з розвитком блек-метал-сцени, яка не обрала сатаністичний чи антихристиянський дискурс, хоча останній у певній мірі притаманний блек-метал-сцені України, на кшталт норвезьких чи шведських представників. Першими яскравими представниками були “Nokturnal Mortum” і “Astrofaes”. Лірика гуртів вміщувала містичне возвеличення природи, космосу, слов'янської міфології на противагу встановленим християнським догмам. Показовим є приклад демо-альбому гурту “Nokturnal Mortum” — “Lunar Poetry” 1996 р., який у повній мірі вміщує у собі описані вище ідеї [90].

Пізніше розвиток неоязичницького дискурсу в блек-металі України поєднає його з ідеями національної ідентичності. Відповідне ідейне наповнення відбудеться протягом 2004–2005 рр., коли “Nokturnal Mortum” записав і видав у світ альбом «Мировоззрение» 2004 р. і гурт “Drudkh” створив альбом «Лебединий шлях» 2005 р. [50, 191]. Також у 2004 р. гурт “Kroda” випустить альбом «Плач мені, річко», який окрім відкриття львівської блек-метал-сцени буде нести поєднання язичницької та патріотичної тематики у композиціях [101, 107]. Хоча, серед харківської сцени блек-металу існував гурт першої хвилі “Hate Forest”, лірика якого з часу заснування гурту в 1995 р. несла подібний зміст [178]. Найбільш повно поєднання паганістичного та національно ідентифікаційного відбулось у альбомі гурту “Nokturnal Mortum” — «Голос Сталі» 2009 р., у якому окрім ліричного наповнення відповідною тематикою, частина композицій буде побудована на переосмислених народних мелодій, при цьому незважаючи на харківське походження гурту адаптовані мотиви мелодій у «Голос Сталі» запозичені з карпатської, подільської, поліської та слобідської народної мелодики [128].

Поширення серед блек-металу саме паганістичної тематики, автор пов'язує з стійкістю та мейнстрімністю церкви на початку доби незалежності

України. Аргументом для гіпотези є феномен розвитку контркультури на фоні основного стійкого і тривалого мейнстрімного руху, який не розкриває табуйованих тем. У такому випадку була церква й християнство як єдиний стійкий мейнстрімний дискурс, адже політична та економічна нестабільність в державі не надавали стабільного мейнстрімного дискурсу, що помітно на основі полярності зовнішньо і внутрішньо політичного дискурсу держави протягом 1990 р. Окрім цього, власна політична культура Україна тільки формувалась, що супроводжувалось пошуком закордонних варіантів розвитку та спробами їхньої адаптації, початком переосмислення радянської епохи і побудовою власної традиції на основі історії українських земель. При цьому, процес побудови державних інституцій, особливо їх розвиток був доволі хаотичним, що також є притаманним молодій державі. У такому аспекті, єдиним стабільним джерелом мейнстрімного дискурсу була церква, що вплинуло на розвиток блек-металу в Україні та його популяризації як всередині держави, так і закордоном.

Станом на сьогодні, окрім блек-металу, розвитку неоязичництва як елементу контркультурного руху відіграла криза світосприйняття частини людей, які брали участь у війні на Донбасі. Таке переосмислення може містити різні причини, починаючи в зневірі у церкві як об'єднавчому чиннику християн, завершуючи рядом спірітуального досвіду отриманого під час війни, який загострений у силу нетривіальної стресової ситуації для окремої людини. У пресі відповідний феномен наділили негативною ознакою, адже окрім неординарності для суспільства феномен вкладається у людський інстинкт «свій і чужий», який відокремлює чужих — неоязичників, від своїх — християн, ставлячи перших у позицію ворога. Такий мотив притаманний пресі обох воюючих сторін, однак він окремо підкреслює наявність та прояв феномену неоязичництва [31, 36, 71, 73].

4.6 Urban Exploration та пов'язані з ним рухи нелегального дослідження інфраструктури населених пунктів

Urban Exploration — явище в контркультурі, яке виникло в кінці 1960-х — початку 1970-х в США та розповсюдилось на Європу в середині 1970-х років, представниками якої є сталкери, дігери та руфери — люди, які займаються вивченням закинутих об'єктів урбаністичної інфраструктури як міста, так і села й інших населених чи незаселених пунктів задля задоволення специфічних пошуково-дослідницьких потреб [57]. Зазвичай, для зручності у вживанні терміну сталкерів, дігерів і руферів узагальнюють під спільну назву «сталкери». Хоча, таке узагальнення не є вірним, однак автор буде користуватись відповідним узагальненням задля зменшення розрізнення в розділі. Окрім цього представники Urban Exploration часто поєднують сталкерство з дігерством та руферством, що надає підставу до об'єднання представників Urban Exploration в рамках терміну «сталкер».

Точну дату появи контркультури Urban Exploration в Україні вказати складно, оскільки є декілька проблем, які вкупі надають певної неоднозначності для розкриття відповідного питання. Зокрема:

1. З набуттям на початку 1980-х популярності музичного напрямку “Industrial” у США, Великій Британії та, особливо, в Німеччині споживачі цього музичного суб-жанру почали перебирати хобі своїх кумирів, та самотужки досліджувати закинуті будівлі різного типу та призначення. Це явище отримало назву “urban exploration”. А з цього ще один нюанс, щодо музикантів, які випускали музику в стилі «Індастріал», вони здійснювали дослідження закинутих об'єктів ще у 1970-х [24, 25]

2. В СРСР початок руху дали брати Аркадій і Борис Стругацькі, котрі в 1971 році створили пост-апокаліптичний роман «Пикник на обочині», який через рік мали змогу читати шанувальники андеграундної літератури (оскільки твір доволі сильно піддався критиці, його доступ до широких мас був аж з 1984 року, хоча популярність цього роману можна прослідкувати вже з 1977 року, щоправда, закордоном). В цьому романі головний герой,

окрім свого справжнього імені, йменувався Сталкером. У 1979 році Андрій Тарковський випускає в світ фільм за мотивами останнього розділу «Пікніка на узбіччі» братів Стругацьких, який отримав назву «Сталкер». Цей фільм не підпав під сильну критику чи цензуру, тому був більш-менш доступним. Саме з цього симбіозу фільму та роману виник сучасний стереотип сталкера з просторів колишнього СРСР (точніше діяльність сталкерів).

3. Певний інтерес до неформальних досліджень закинутих об'єктів ми можемо прослідкувати ще з початку XX століття, коли набув популярності літературний жанр пост-апокаліпсису, а точніше, коли відповідний жанр піддався впливові індустріалізації [57].

З вищенаведеного автор зазначає наступне: існують розбіжності щодо визначення місця і часу виникнення контркультури Urban Exploration. Щодо України, після розпаду СРСР склалось коло зацікавлених людей до вільного дослідження щойно закинутих заводів, які поступово, або зразу припиняли діяльність [144]. До 2001–2006 року в Україні сталкерська контркультура, як і в інших країнах колишнього СРСР, була чимось незрозумілим і нераціональним, так наприклад у статті «Львівської газети» за 30 жовтня 2003 року вийшла стаття під заголовком «Діти Підземелля», де описувалась на той час неординарний випадок: «У львівських катакомбах немає щурів, зате є бомжі. Нещодавно у Лікарню швидкої допомоги потрапив юнак із важким переломом стегнової кістки, струсом мозку та численними забоями. Мабуть, цей трафунок нічим би не відрізнявся від сотні інших нещасних випадків у нашому місті, якби не одне “але”. Саме таку ціну заплатив молодий хлопець за своє хобі із загадковою і незрозумілою багатом назвою — діггерство» [32].

Про цей випадок окремо прозвітувала перший сталкерський сайт Західної України “Explorer Lviv” [143].

Особливої популярності контркультура Urban Exploration набула в 2007 р., коли українська компанія “GSC World” випустила відеогру в жанрі пост-апокаліптичного шутера “S.T.A.L.K.E.R. Shadow of Chernobyl”

(С.Т.А.Л.К.Е.Р. Тінь Чорнобиля) [126]. Завдяки відповідному кібер-продукту Urban Exploration набуло популярності як в Україні, так і в країнах колишнього СРСР. Для закордонної публіки “S.T.A.L.K.E.R.” надав можливість більш детально познайомитись з катастрофою на ЧАЕС; що цікаво, у Європі другої половини 2000-х рр. також виник сталкерський індустріальний бум. Окрім цього, відповідний контркультурний рух набув популярності не серед підлітків чи дітей, а між людьми віком від 20–25 років. Багато з них були письменниками, які «списались» і потребували нових вражень, музиканти, були й люди, які зовсім не причетні до контркультури (інженери, юристи, географи тощо) [56]. В наш час Urban Exploration активно розвивається і розгалужується, створивши цілий ряд специфічного сленгу та термінології, галузей, атрибутики, тощо [158–160].

Окрім сталкерської діяльності, представники Urban Exploration, точніше деякі з них, вміють грати на музичних інструментах, непогано розбираються в техніці та фізиці (різних напрямків), наприклад відомий стaker емігрант зі Санкт-Петербурга, зараз киянин, Андрей «МШ» Няшный має вищу спеціальність по електротехніці [110–112].

За час свого розвитку Urban Exploration як дослідницький рух набув специфічних рис. Основним результатом такої діяльності є отримання певного духовно-естетичного задоволення та поглиблення знань про досліджуваний сталкером об’єкт. Щодо напрямків досліджень, то їх умовно можна поділити на два головних типи: екстремальні та безпечні [19, 24, 56, 57]:

1. Безпечні:

- *Фрісталкінг* — відвідування закинутих об’єктів, які не охороняються, та переважно мають відкритий до себе доступ. До таких об’єктів належать закинуті будинки житлового призначення, деякі недобудовані об’єкти. Цей тип сталкерства не користується повагою серед досвідчених сталкерів, оскільки від таких об’єктів складно отримати дві вищезазначені мети, які

ставить перед собою сталкер при відвідуванні об'єктів. Здебільшого з цього типу сталкерства розпочинають свої дослідження сталкери-новачки.

- *Пост-паломництво* — відвідування закинутих церков та інших об'єктів релігійного призначення. Цей тип сталкерства цікавить переважно сталкерів-краєзнавців. Натомість сталкери, які не знають, або не цікавляться краєзнавством навіть за платню, не підуть на відповідні об'єкти, оскільки вражають такі об'єкти не вартими уваги.

- *Урбанізм* — такий тип сталкерства слабо прижився на просторах східнослов'янських країн, оскільки «хрущовками» і «брежньівками» вже нікого не здивуєш. Урбанізм як тип сталкерства передбачає дослідження спальних районів міст, наприклад дослідження радянської забудови Сихова у Львові.

- *Пасивний туризм* — простіше кажучи, це платні екскурсії діючими заводами та іншими об'єктами. Зараз доволі розповсюджене серед сталкерів будь-якого рівня досвіду сталкерської діяльності, оскільки при нелегальному дослідженні об'єкту є імовірність бути поміченими охороною чи спеціальними датчиками руху, що суттєво впливає на якість дослідження та його рамки.

2. Екстремальні:

- *Інфільтрація* — можливо найбільш небезпечний, але ще не найбільш екстремальний тип сталкерства. Інфільтрація, у контексті Urban Exploration, передбачає незаконне, таємне вторгнення в об'єкти, які охороняються [57]. Здебільшого це заводи, що працюють на неповну силу, їх цехи, а також діючі військові об'єкти. Такий тип сталкерства небезпечний тим, що без відповідної підготовки, сталкер може потрапити під справу міліції/поліції, або ризикує бути вбитим, оскільки військовослужбовці на патрулюванні мають повне право вести вогонь по людині, яка незаконно проникла на територію військового призначення [144].

- *Діггерство* — найбільш екстремальний тип сталкерства, оскільки напряду є ризик смерті. Діггерство передбачає відвідування підземельних

споруд, починаючи від підвалів захисту населення, закінчуючи секретними підземними лабораторіями, також відповідний тип сталкерства передбачає відвідування колекторів, теплотрас, станцій «привидів» метрополітену (часто пов'язане з правопорушеннями [144]) та інших підземних об'єктів. Найчастіша смертність та травматизм різних ступенів у сталкерів — при відвідуванні колекторів, оскільки треба багато чого передбачувати і бути готовим до того, що доведеться терміново рятуватись всіма можливими методами від стічних вод, які можуть з'явитись в зв'язку з інтенсивним дощем [25]. У підземних лабораторіях є прямий ризик заблукати, або отруїтись різноманітними отруйними речовинами [19]. Цікавий факт, що сталкер, який відвідав хоча б один колектор, вважається серед ряду сталкерів досвідченим, а якщо такий сталкер ще й потрапив у халепу зі стічними водами й вижив, то його будуть вважати «експертом» [24]. Щодо відвідування недобудованих станцій метро, то тут як кажуть серед сталкерів «кожного другого в вилазку не візьмуть», адже, з одного боку — це ризик потрапити під юридичну відповідальність за проникнення на об'єкт, який охороняється, з другого боку діг метрополітену передбачає надзвичайної обачливості, це зумовлено хоча би тим, що є ризик бути ураженим струмом від контактної рейки чи ризик вчасно не знайти схованку від поїзду метрополітену. Звідти сталкера можуть помітити машиністи чи пасажери, передавши сигнал поліції щодо незаконного проникнення. Однак, дігтери не останні екстремали серед всіх сталкерів.

- *Руфінг* — фізично найнебезпечніший тип сталкерства (деякі сталкери вважають його невиправданим [24, 56]), який передбачає, в кращому випадку, ходіння дахами будинків, а в гіршому — ходіння на будь-яких тонких нависаючих конструкціях (труби, нависаючі стіни, конструкції моста, які не передбаченні для пішого руху). Руфінг вимагає від сталкера фізичної підготовки та витривалості в додачу з обачливістю, що є зрозуміло, адже, наприклад, вилазка на вершину моста по вантах є фізично складною задачею,

яка передбачає обачливості щодо роз положення тіла та точок дотику сталкера до конструкцій.

- *Мікс* — це не конкретний тип сталкерства, а їх суміш. Найчастіше він виявляється у дослідженні цехів заводу, наприклад тернопільського комбайнового заводу, де доводиться здійснювати інфільтрацію та руфінг.

Відповідно до типів сталкерської діяльності існує класифікація відвідуваних об'єктів. Доволі зручну класифікацію вигадали російські сталкери, які власне перші створили сталкерський архів на інтернет сайті <http://urban3p.ru/> [156, 157]. За цим архівом об'єкти поділили наступним чином:

- Установи;
- Військові;
- Заводи;
- Будови;
- Міста та інші населенні пункти;
- Культурні;
- Підземні;
- Решта (зазвичай сюди входять закинута техніка (крани, спостережні башти, тощо.);
- Архів (найперший розділ, поповнення даними якого припинили після створення вищезазначених пунктів об'єктів (див. вище). Зараз в цьому розділі залишилось 772 типи нерозставлених по пунктах об'єкти.

Загалом архів <http://urban3p.ru/> налічує понад 10000 архівних даних про об'єкти у відкритому типі та ще приблизно 20000 архівів закритого типу, так звані «звіти». Всі архіви супроводжуються фотографіями, іноді відео-матеріалом. За даними <http://urban3p.ru/> всі архівні файли додатково містять інформацію про місцезнаходження об'єкту (країна – регіон – місто), стан об'єкту (аварійний – поганий – середній – хороший), наявність охорони об'єкту (нульова – часткова – незначна – середня – висока – повна) та

рейтинг за п'ятизірковою шкалою (цілком суб'єктивний); також присутня історія об'єктів.

Ще до появи відеогри “S.T.A.L.K.E.R.” у пересічних людей єдиною асоціацією з відповідним словом був фільм Андрія Тарковського Сталкер 1979 року, що яскраво демонструє необізнаність населення щодо контркультури Urban Exploration [143].

Після виходу відеогри “S.T.A.L.K.E.R.” у 2007 році вибудувався стереотип зовнішнього вигляду сталкера: це повинен бути чоловік, вдягнутий в зелений плащ з капюшоном, тяжке взуття, дешеві, часто порвані, або забрудненні штани [126].

На сьогоднішній день стереотип про зовнішній вигляд сталкера дещо розвіявся, оскільки з'явилися популярні відеоблоги сталкерів на www.youtube.com, де вони у відео-форматі демонструють процес вилазки та дослідження об'єктів [110-112]. Очевидно, що під час відео-зйомки в об'єктиві відеокамери потрапляють інші сталкери, що надає глядачам змогу візуально зрозуміти як, з чим і у чому працюють сталкери.

Довший час існував стереотип про сталкерів як про людей, що тісно пов'язані з порушенням законів [19, 56, 144]. Сталкерів вважали такими, що крадуть майно з щойно закинутих об'єктів, а потім його продають. Такий елемент мав місце, оскільки існує невелика частина сталкерів, які, окрім духовного та естетичного задоволення від дослідження об'єктів, мають за першо-мету забрати щось матеріальне з досліджуваного об'єкту. Зазвичай, відповідні сталкери аргументують свої вчинки наступним чином: «що впало — те пропало», «якщо це нічیه, то буде моє», тощо. Ще один цікавий факт, що сталкери — «крадії» в Російській Федерації надали для відповідних дій термін «хабар», в той час, у сталкерів з України такий термін ніс змістовно інший інформаційний характер.

Загалом існує дуже багато сталкерських статей про те, як потрібно одягатися та що зі собою брати на вилазку. Автор спробує вичерпно поєднати їх зміст та подати його у інтерпретації [158–160]. Щодо одягу:

На вилазці переважно одяг, який не шкода зіпсувати, в таку категорію потрапляють різні футболки з довгим рукавом, старі джинси, іноді балахони; у цьому ще є ще одна умова, одяг повинен захистити шкіру від прямого потрапляння на неї різного бруду, який зустрічається на досліджуваному об'єкті. Зі взуттям складніше, адже вибір залежить від типу вилазки. Наприклад на завод буде доцільно брати важке взуття з грубою підошвою, в колектор — високе гумове взуття (в сленгу — «гумаки») задля зменшення імовірності контакту води з одягом, деякі сталкери беруть зі собою; взуття для хімічного захисту, які виконують роль «гумаків», але надають додатковий захист. Іноді, при відвідуванні затоплених підземних сховищ сталкери вдягаються повністю у водонепроникний одяг. За крайньої потреби (на заводах, лабораторіях), сталкери додатково беруть із собою протигазу, або респіратори. Також при вилазках активно використовують капюшони.

Окремим елементом контркультурного контакту є запозичення між представниками ріветхедів та готів. Перші, як представники Urban Exploration, популяризували окуляри (часто це були, так звані, «окуляри зварника»), як елемент захисту очей під час вилазки, серед других, натомість кібер-готи почали досліджувати закинуті об'єкти на кшталт Urban Exploration.

Також до сталкерської атрибутики можна віднести предмети широкого вжитку: фотоапарати (оскільки більшість сталкерів також є фотографами), ліхтарики, плоскогубці (іноді доводиться перекушувати колючий дріт, щоб потрапити на об'єкт), різні карти місцевості. Серед сталкерів існує своєрідне правило «сухого закону» на об'єктах. Відповідне правило є зумовлене практичним досвідом, адже вплив алкоголю на організм затуплює ментальну реакцію та послаблює концентрацію на конкретному, що в свою чергу збільшує ризик травматизму під час дослідження об'єкту [24]. Це правило сталкери частіше виконують на вилазках, аніж водії під час керуванні автомобілем [144].

Сталкери активно використовують термінологію далеку від дослідження об'єктів, наприклад це спеціальна термінологія фотографів, істориків, фізиків, хіміків, інженерів-будівельників. Але як і будь-яка інший контркультурний прояв, сталкери мають і свій сленг. Наприклад: [253]

Вилазка — основний вид діяльності сталкера, який вміщує в собі дослідження об'єктів та отримання духовно-естетичного задоволення;

Хабар — термін, який внесли російські сталкери, означає все, що можна забрати з закинутого об'єкту;

Запал — на відмінно від бандитського сленгу, сталкерський запал означає затримання охоронцем чи іншим персонажем правоохоронних органів сталкера за його нелегальну присутність на об'єкті. Хоча останнім часом термін «запал» означає також те, що сталкера хтось побачив на об'єкті;

Недострой — будь-який недобудований об'єкт;

Заброс — проникнення на територію об'єкту;

Радикулітник — дуже вузький прохід в колекторі або в трубі, іноді використовується термін «ракоход»;

Соціальна інженерія — спосіб спілкування з охоронцями, працівниками об'єктів, результатом якого повинен бути дозвіл сталкеру на вільне дослідження й фотографування об'єкту;

Тег — графіті залишені на стінах об'єктів, яких досліджує сталкер (сталкери не полюбляють як і графіті, так і тих, хто їх малює [144]);

ЧОП — (рос. частное охрannое предприятие) активно використовується як сленг сталкерами всієї України [144].

Впродовж розвитку контркультури Urban Exploration були сформовані різні феномени, які в свою чергу переросли у світосприйняття сталкерів. У такому аспекті є сенс говорити про певну ментальну спорідненість сталкерів і спільні риси ментальності серед представників Urban Exploration, однак, конкретного першоджерела для формування світогляду сталкерів — не існує. В кожного сталкера фундамент його світосприйняття базувався на різних речах: занепад СРСР і пов'язане з цим припинення функціонування багатьох

індустріальних підприємств, зацікавлення пост-апокаліптичною літературою, музичний нахил до індустріальної музики тощо [25].

Як зазначалось вище, всі сталкери мають доволі наблизений один-до-одного світогляд. З цієї причини можна ствердити деякі загальні риси пояснення сталкерами їхньої позицій щодо різних аспектів життя:

- В політиці сталкери, здебільшого, помірковані люди [56]. Тут часткову роль відіграє фактор місця народження сталкера та його виховання. Відповідно до цього, відслідковуються нахили до певного політичного режиму, але всі інші політичні системи та режими сталкер не буде заперечувати чи підтримувати явно;

- Щодо релігії, то сталкери, зазвичай, або атеїсти [110–112], або агностики, але як у випадку з політикою, сталкери сприймають погляди щодо релігії інших людей і не вступають у релігійні конфлікти.

4.7 Формування та функціонування кіберкультури та її перспектива в якості основного інклюзивного виміру контркультури

Мережа інтернет на початку ХХІ ст., як загальнодоступна система, не передбачувала у собі декількох важливих речей, які в майбутньому стали основними для трансформації різних галузей творчої діяльності людини саме у ній, на перевагу реальному виміру. Зокрема такими елементами були відсутність оподаткування чи будь-яких оплат на публікацію робіт авторів, можливість ознайомлення з працею та її результатами різних людей з будь-яких місць планети Земля, незалежно від віку/статі/професії/тощо, можливість публікуватись анонімно, що було особливо важливим для жителів країн з авторитарним законодавством, достатньо жорсткими внутрішніми правилами та цензурою до праці. Структура інтернету зламала один із важливих елементів реального виміру — кордони між державами [58, 62, 74]. У цьому аспекті кібер-простір можна прирівняти до музичної контркультури, яка також «стирала кордони» між країнами [26]. Ще одним вагомим елементом, який грав на користь переорієнтування контркультури з

реального простору в кібер-простір, стала мобільність та зручність передавання інформації. Відповідний аспект дасть можливість у майбутньому швидше себе реалізувати в якості відомого автора, аніж в реальному вимірі. З другого боку конкуренція в інтернеті в кінці XX ст. була незначною, тому багато людей, які не змогли себе реалізувати в тій мірі, на яку вони сподівались у реальному світі перейшли у світову мережу інтернет і стали в ній відомими людьми [149-151]. У цьому аспекті відкриття для людей кібер-простіру нагадувало початок колонізації Нового Світу провідними морськими країнами Європи XVI–XVII ст., де частина людей, яка не змогла себе реалізувати у Європі вирушали в плавання на нові континенти і отримувала там те, чого хотіла.

Розвиток конкуренції в інтернеті був схожим на вищеописану ситуацію з формуванням колоній, оскільки в кібер-просторі між юзерами також відбувались «змагання» за розподіл між собою прихильників та користувачів продукцією користувача-творця [118].

Саме в перших роках формування кібер-простору світу були повістю сформовані всі аспекти для майбутнього процесу злиття з контркультурою → трансформацією → симбіозом.

Перш за все, автор зазначає кібер-простір України як всього лиш один із багатьох сегментів кібер-простору планети Земля. Більше того, відповідний сегмент не є домінуючим в «пострадянському» сегменті мережі інтернет.

Формування кібер-простору України також припало на початок формування кібер-простору всіх інших країн Європи, Америки, Австралії та Океанії, в меншій мірі Азії (окрім Японії, Південної Кореї, Тайваню та Сінгапуру). Єдиною суттєвою відмінністю в процесі формування українського сегменту були його кількісні показники та динаміка росту (кількість нових юзерів), а також потужна залежність від динаміки формування російського сегмента [45]; справедливості заради, автор відзначить, що англомовний сегмент на початках формування кібер-простору

України утримував домінуючу позицію, така сама ситуація була і для російського кібер-простора.

У всьому іншому, кібер-простір України тотожний з кібер-простором як планети Земля, так і з кібер-простором кожної окремої країни.

Для створення загальної картини трансформації контркультури в кібер-просторі розглянемо окремі елементи контркультури й як відрізняються їхній розвиток у реальному вимірі та кібер-просторі.

Музика:

Реальний вимір: Появляється новий музикант, чи колектив музикантів, які вирішують створити власний альбом. У них є декілька варіантів дій:

1. Записати власноруч демо-альбом і запропонувати його певному лейблу. Пізніше на лейблі музиканти записують альбом, а сам лейбл починає продавати диски гурту в різних закладах, з якими в них є контракт на продаж товару. При цьому, лейбл витрачає кошти на закупівлю дисків, платить художнику за арт (обкладинку) для альбому, співпрацює з організаторами великих музичних фестивалів для розкрутки музикантів. Далі доля музикантів вирішується шляхом написання нових альбомів та виступами на фестивалях, при цьому будь-яке змінення формату музичного стилю веде за собою втрату фанатів.

2. Музикант з музичної сім'ї навчається в закладах музичної освіти (школа → училище → консерваторія/академія) і отримує можливість стати відомим серед вузького кола професійних музикантів. Такий музикант, або має власного менеджера, який організовує йому концерти, або музикант займається цим сам. При цьому, музикант, імовірно, не здобуває велику популярність, або ж покидає форму класичної музики і розвивається шляхом описаним у №1. Більше того, творчість такого музиканта буде достатньо специфічною, що, у свою чергу, зробить його музику малозрозумілою для широкого кола слухачів.

Інші випадки, такі як поп-музика та етно музика, автор не розглядає в силу неприналежності цих жанрів, у чистому вигляді, до контркультури [26].

Кібер-простір:

1. Записуючи власний альбом з використанням доступних інтернет-ресурсів для звукозапису, музикант або гурт, розміщує у мережі інтернет власний продукт. Цей продукт можна або розкручувати самому, або через лейбл. Перше, що зразу вирізняє кібер-простір від реального виміру, це більша матеріальна та фанатова вигода від популяризації самотужки, аніж через співпрацю з лейблом. Так наприклад американські музиканти Egic «331Erock» Calderone [152], Jared Dines [154] власноруч розвиваючи свої музичні аккаунти на відеохостингу YouTube [148] змогли зібрати публіку 1,400 тис./1,700 тис. юзерів відповідно, а їхні окремі музичні відео назбирають до 6 млн./9 млн, переглядів. За одне таке музичне відео вони отримали понад 6 тис. дол. США/ 9 тис. дол. США (1000 переглядів = 1 долар) [59]. До того ж не будемо упускати момент того, що такі музиканти за один тиждень випускають 2-4 відео/аудіофайли. Кожен такий файл за 1—2 дні переглядають приблизно 100 тис. юзерів, що рівноцінно заробітку в 100 доларів США, а це слугує непоганим стимулом для праці музиканта, практично не виходячи з дому. Окрім того, такий заробіток є перманентним.

Зазвичай музикантів з інтернету запрошують на відкриття музичних фестивалів, де такий музикант має хорошу нагоду розширити свою аудиторію.

Трансформація в кібер-просторі:

У кібер-просторі, на відмінну від реального виміру, де контркультура дотримується більш-менш визначених стандартів, вона розвивається хаотично. Якщо у реальному вимірі для трансформації контркультури реп та рок виконавців у спільний жанр потрібно було часу понад десятиліття культурного контакту, то у інтернеті цей процес відбувся мимоволі [154], оскільки нагромадження на одному майданчику різних напрямів музичної контркультури дало стимул до поєднання цих жанрів. Так зокрема, таким поєднанням є мікс рок/метал-музики з електронною музикою у будь-якому субжанрі, тощо. На відповідний мікс також впливає «особистість» інтернет-

юзера, оскільки останній для задоволення своїх потреб в інтернеті переглядатиме різноманітний контент, через це юзер буде наштовхуватись на різні зразки контркультури. Це, у свою чергу, веде до комбінації контенту юзерами-творцями для своїх фанатів. Це, у свою чергу, приводить до звикання юзерів (фанатів) щодо відповідного контенту і вони починають популяризувати його, в інтернеті такий процес називається «форсити вірусні відео (або ж інший формат)» [253]. В кінцевому ґатунку цей процес приводить до користування та перероблення форм постмодернізму, який перероблював форми попередні до нього. Чи буде це означати те, що постмодернізм завершився і почалась нова епоха в культурі? Відповідь на відповідне запитання ми дамо після аналізу інших напрямів у контркультурі та синтезі процесу трансформації.

Художнє мистецтво:

Реальний вимір: Які шляхи розвитку має сучасний художник?

1. Навчаючись у професійних закладах художньої освіти митець творить у одному з андеграундних жанрів мистецтва, або ж придумує свій жанр; автор упускає види художнього мистецтва такі, як реалізм та класицизм, оскільки вони без андеграундного подання не будуть продуктом контркультури. Наш художник отримує визнання в колі таких же художників та починає продавати картини окремим людям. Враховуючи віхи реального, не електронного, художнього мистецтва, більшість людей не буде вважати витвори мистецтва цього художника за «Велике Мистецтво» і називатиме його «мазаниною дитини. Написання картин чи портретів на замовлення - справа художників, які стоять на рівні, зазвичай, популярної культури, тому андеграундний художник, якщо не хоче змарніти від голоду, шукає собі ще додаткові засоби заробітку.

Кібер-простір:

1. В кібер просторі художнику, окрім знань, здобутих у спеціалізованому навчальному закладі, доведеться навчитись малюванню в спеціальних арт-програмах, для творення електронні картини. Бажаючи того

чи ні, інтернет-художник також займається фотографією, веб-дизайном, оскільки це приносить йому додатковий заробіток. Ще однією яскравою формою, яка опосередковано стосується праці художника в інтернеті, є попит на твори митця, які можуть замовити з будь-якої частини світу, за будь-яку ціну, для будь-якої цілі. Це спонукає художника творити в різних стилях для різних юзерів, що, свою чергу, веде до того, що художник, який споконвік займався, для прикладу, імпресіонізмом повинен намалювати в програмі арт для сайту, присвяченого певній комп'ютерній грі в стилі саме цієї гри, яка не містить імпресіонізму (в значенні художнього мистецтва) [147].

Трансформація в кібер-просторі:

Художник, як юзер-творець починає міксувати різні стилі художнього мистецтва, при цьому слухаючи твори інтернет-музикантів, мистецтво яких уже трансформоване в кібер-просторі. До цього додаючи можливість урізноманітнювати набір творів культурним надбанням різних народів світу, яке оцифроване в мережі інтернет, тим-самим буде трансформовано в кібер-просторі. Результатом праці таких художників починають цікавитись звичайні юзери, які вибирають арти для робочих столів, чи навіть для дизайнів сайтів або інших проектів.

Відео та Кіно:

Реальний вимір: Режисер хоче створити фільм чи відео-кліп. Як він діятиме?

1. Працюючи індивідуально режисер, або сам придумує сценарій, або бере його з готового твору письменника, відтворюючи його максимально наближено до оригіналу, або вносячи свої елементи. В простолюдді кіно такого режисера зватимуть «арт-хаус». Глядачів, імовірно, багато не буде, відповідно режисеру не хвататиме коштів, щоб заплатити акторам і обслуговуючому персоналу. Відповідно, такий режисер припинить свою діяльність у галузі кіно і він/вона більше не створить фільм, який, гіпотетично, міг би отримати місце в культурному надбанні країни митця, яке, наприклад, отримав в СРСР Андрій Тарковський. Якщо режисер

створить фільм, який себе окупить, то доля пам'яті про цей фільм буде туманною, оскільки, імовірно, фільм додатково не демонструватимуть на різних носіях спеціально, тому що фільм буде нікому купити саме у цьому закладі торгівлі.

2. З відео-кліпами справа простіша, оскільки для цього необхідно менше часу та коштів. Окрім того, відео-кліпи, зазвичай, замовляють музиканти, що дає можливість реалізуватись режисеру в якості творця такого формату. Подальша творчість митця залежатиме від конкуренції та фінансового забезпечення музикантів, які хочуть створити для своєї пісні відео-кліп.

У кібер-просторі:

1. Для інтернету зберігати на певних ресурсах кіно не є проблемою. Враховуючи здатності пошукової системи юзер-покупець знайде фільм, який захоче переглянути. Беручи до уваги специфіку юзерів-творців, вони залюбки гратимуть роль, за безцінь, у фільмі, відповідно артистичний рівень гри такого актора, скоріш за все, буде доволі низьким. Тут є певна заковика, яка полягає у нерозвиненості інтернет-кіно як окремої галузі творчості. Свідченням цього є те, що фільми, які творяться режисерами поза студіями все-одно транслюють в кінотеатрах, що порушує систему кібер-простору, оскільки в позитивному випадку передбачається розповсюдження фільму серед юзерів через соціальні мережі чи рекламу блогерів.

2. Куди кращою є ситуація з відео-кліпами. Такий формат є найпопулярнішим серед юзерів. З одного боку, розмах для режисера, окрім відео-кліпів для музикантів, охоплює створення різноманітних матеріалів для будь-якої цілі від розважально-популярних до революційно-політичних. З іншого боку, такий режисер в інтернеті бореться з потужною конкуренцією, оскільки більшість відео, які «залиті» юзерами на відеохостинг YouTube створені за принципом «сам собі режисер», більшість відомих інтернет-блогерів не співпрацюють з режисерами, а творять сюжет власноруч для своїх шоу [148]. Однак тут є заковика: як режисер юзер бореться з

конкурентами, а як оператор — потрібен ледь не усім. Саме так була створена інтернет студія CarambaTV [139].

Ще одним явищем у кібер-просторі є стрімке розповсюдження у ньому мультиплікаційного кіно. Саме так, завдяки інтернету, стали відомими більшість сучасних мультиплікаційних фільмів та серіалів.

Трансформація в кібер-просторі:

Для кожного відео бажаною є музика. В інтернеті юзери-творці підбирають вже трансформовану музику, яка перетворює відео режисера до кібер-простору, яке пізніше подивляться звичайні юзери, що в свою чергу внесе це відео до трансформованої контркультури в кібер-просторі. Відео, як найпоширеніший формат в інтернеті несе домінуючу роль у трансформації контркультури та споживанні її юзерами. Відеоблогер як режисер створює нові формати в середині контркультури кібер-простору.

Література: У цьому випадку автор не відокремлює кібер-простір від реального виміру, оскільки серед письменників існує стереотип, що книга повинна бути надрукована і випущена для прочитання на паперових носіях. Оскільки в інтернеті така функція ще не існує, тому єдиним способом залишається надрукувати книгу на папері.

Хоча в інтернеті існують форуми письменників, де автори можуть публікувати твори, але їхній рівень є низьким і в більшості юзерів асоціюється з чимось неякісним [145].

Ще одним феноменом стало те, що у інтернеті, на рівні контркультури, була відновлена стара форма, яка сильно втратила свої позиції після появи телебачення, — це радіо (у нашому випадку інтернет-радіо). Популярність інтернет-радіо зумовлена, насамперед, більшою мобільністю порівняно зі звичайним радіо. Це проявляється у спілкуванні радіоведучого зі слухачами і слухачів з радіоведучим у режимі онлайн. Одним із найвідоміших зразків російськомовного сегменту є Mad.fm [137].

Загальна трансформація контркультури в кібер-просторі зумовлюється співпрацею між контркультурним активом — юзерів-творців задля

оприлюднення своїх робіт для пасиву — юзерів-споживачів, на цьому рівні юзери-творці забезпечують собі заробіток і популярність серед юзерів мережі інтернет. В конкуренції між собою юзери-творці або комбінують зусилля для досягнення ще більшої популяризації [113, 114], або навпаки, починають між собою ворогувати, тим самим переманюючи на свій бік публіку переможеного [118]. Як показує практика кібер-простору в другому випадку більше дивідендів та фанатів отримують не ті, хто між собою змагаються, а ті, хто робить огляд та висловлює власну думку стосовно протистояння. Для уникнення таких випадків частина юзерів-творців відмежовується від загальних віх «мейнстріму» в кібер-просторі та продовжує творити власний специфічний контент, не втручаючись у проблеми інших юзерів-творців [108, 149, 153].

На засадах такої боротьби чи співпраці створюється основа для майбутньої нової трансформованої культури на базі старіших зразків раніше трансформованої та нової ще не трансформованої, культури. Це, у свою чергу, зумовлює потрапляння в кібер-простір все більше культурних надбань реального виміру.

Однак, якщо відповідна ситуація була б статичною, то в перші роки свого існування вона зупинилась б у розвитку й як наслідок почала б деградувати. Щоб цього не трапилось, у кібер-просторі склались свої закони існування й еволюції, які полягають у наступному (на прикладі ворогування між юзерами-творцями «Юрій Хованский» та «ЛАРИН») [118]: Серед всього активу, юзерів-творців, є свої гіганти (у нашому випадку — це «Юрій Хованский» [151]), можна їх називати «вищими» чи «елітою», але ці терміни більше стосуються реального виміру, аніж кібер-простору. На зміну цим гігантам приходять нові юзери-творці, які мають меншу аудиторію, але оригінальний контент (в нашій ситуації — це «ЛАРИН» [150]). З часом популярність нових юзерів-творців зрівнюється з популярність старих і на цьому етапі починається протистояння за виживання та переманювання аудиторії. Як показує практика, програє боротьбу та сторона, яка першою її

нав'язала, тобто програє агресор. При цьому частина публіки «чарівним чином» забуває про свої симпатії до контенту, який випускає юзер-творець, і після протистояння переходить, у своїй більшості, до переможця, при цьому контент, який творить переможець, значення не має [118].

Роль юзерів-споживачів мінімальна. Від них потребують переглядів контенту, хоча цю функцію активно почали витісняти боти (юзер-програма), які накручують перегляди та створюють штучну аудиторію, та писання відгуків у вигляді коротких коментарів, при цьому вміння красномовства, оригінальності, аналізу необов'язкове, достатньо всього лиш написати просте речення, яке буде відображати найпростішу емоцію. Для прикладу коментар-лайк (сподобалось) буде виглядати приблизно так: «Годнота пішла, якісний контент», а коментар-хейт (не сподобалось) виглядатиме так: «Автор тупий, тому що контент поганий». Така система коментарів під відео буде однаковою для оцінки будь-якого контенту, починаючи від «Як я провів літо» завершуючи «Інтерпретація сигнатури та теорія 1-го порядку».

Враховуючи все вищенаписане автор зауважує наступне: один-до-одного існують два виміри контркультури: вимір зразків контркультури, створених у реальному вимірі та вимір трансформованих зразків. Перший відповідає реальності, другий - кібер-просторові. Творення нових зразків контркультури в кібер-просторі не є можливим, оскільки першою якістю контркультури кібер-простору є запозичення зразків, другою є трансформація — перетворення запозичених зразків, третьою, водночас останньою, рисою є комбінація контркультур в один новий зразок, який представляє пласт культури кібер-простору. Автоматично, культура кібер-простору є контркультурою для реального виміру, і навпаки, контркультура реального виміру є культурою для кібер-простору. Два рівні простору сформували «Імунітет» до зразків культура-культура і контркультура-контркультура, це означає наступне: інфільтрована культура реального виміру не стане елементом культури кібер-простору. У цьому випадку «Імунітет» кібер-простору перетворить елемент культури реального виміру

на найпростішу форму — «мем» (картинка, яка характеризується зображенням та текстом, який надає різну девіантну ідею в зміст зображення). Такий процес однаковий для всіх сегментів.

Розглянемо процес трансформації контркультури в кібер-просторі на прикладі українського сегменту [155]:

У реальному просторі контркультури України був гурт «Скрябін», пісні якого були досить популярними серед, спочатку, андеграунду, потім, контркультурної еліти/контреліти, ще пізніше - широких верств населення. За час існування «Скрябіна» їхня дискографія потрапила в інтернет, де розповсюдилась у безплатному доступі багатьом юзерам. Користуючись такою нагодою, інтернет-музиканти почали робити мікси на пісні «Скрябіна» — це перша якість культури кібер-простору — запозичення. Творячи мікс, музиканти з'єднали стиль Андрія Кузьменка зі своїми домішками (електронної, хіп-хоп, рок, тощо) до стилю — на цьому етапі проявляється друга якість — трансформація. Викладаючи результат своєї роботи на YouTube-каналі для загального ознайомлення юзерами-користувачами відбувається завершальний етап — третя якість — комбінація, влучніше було б написати, що комбінація проявляється у змішуванні контенту такого каналу, де, окрім нового міксу на «Скрябіна», наприклад, знаходились б інші мікси на різних контркультурних виконавців, а юзери-споживачі, отримуючи пласт музичного фіксованого контенту від різних юзерів-творців, в симбіозі творять загальний фундамент для культури кібер-простору. Такий приклад взятий з українського YouTube каналу Moon Records Music [155]. Проходячи весь описаний вище цикл, контркультура реального виміру трансформується в культуру кібер-простору. Відповідний процес триває перманентно.

Існує елемент негативної трансформації культури реального виміру в контркультуру реального виміру, а з цього - в культуру декількох сегментів кібер-простору. Для прикладу можна проаналізувати ситуацію: У реальному вимірі існує український гурт “Los Colorados”. Цей гурт взяв форму культури реального простору, яка називається український фольк і наклала її на рок-

музику, створивши зразок контркультури реального виміру. Виклавши один відео-кліп на обробку композиції “Du Hast” в стилі української фольк-музики на YouTube, кавер набув популярності, як в українському, так і в німецькому сегментах. Останнє підтверджується тим, що гурт “Rammstein”, якому належала пісня “Du Hast” зацікавились цією обробкою, після чого трек «Лос Колорадос» став відомим у німецькому інтернет-сегменті [74].

Проаналізувавши історію розвитку кібер і контркультури, автор спробує задіяти футуристичний аспект і зазначити загальні перспективи процесу трансформації контркультури в кібер-просторі України як окремої держави, та України як частини кібер-простору планети Земля. Не зважаючи на те, що в історичній науці не шанується футуристка, автор, все-таки, здійснить прогноз, оскільки предмет дослідження має тенденцію до динаміки в континуумі.

Український сегмент ще недостатньо числений для продукування великої кількості трансформованої контркультури в культуру кібер-простору. Станом на 2015р. кількість юзерів становила 6 млн [45] Не стільки проблема в невеликій чисельності, скільки у відсутності зростання загальної суми юзерів. Цьому може бути багато причин. На думку автора, наступні причини впливають на відсутність зростання кількості юзерів:

- відтоку населення закордон;
- слабкій обізнаності населення в кібер-просторі;
- загальній демографічній ситуації в країні.

Для успішного розвитку майбутнього українського сегменту буде важливо декілька речей:

- наявність потужних юзерів-творців (а такі вже є);
- тісніша співпраця з сегментами інших країн;
- розвиток контркультури в реальному просторі України.

За сприятливих умов український сегмент у перспективі почне відігравати роль одного з ключових, у першу чергу, російськомовного загального сегменту й отримає, імовірно, всесвітньо відомих юзерів-творців.

Чому це необхідно? В першу чергу, для виокремлення України в російськомовному сегменті, як вагомого елемента творення кібер-культури і дизасоціації України з Росією. У цій ситуації дивним те, що розмежування з Росією та нагромадженням кібер-культури займаються, у великій мірі, російські юзери-творці, які підхоплюють український контент культури та контркультури реального виміру, і на основі нього трансформують продукт в кібер-простір, іноді зі застосуванням ними самими української мови [30].

Український сегмент, як частина інтернету, є достатньо мало чисельною для відігрівання важливої ролі в кібер-просторі, але, незважаючи на це, існують окремі юзери-творці, які вносять свій контент, окремі зразки якого, вже отримали понад 35 млн, переглядів на відеохостину YouTube [153]. Це є значною цифрою (в середньому відомий юзер-творець англomовного сегменту набирає 60 млн, переглядів).

Для майбутнього українського сегменту в ролі потужного «гравця» в кібер-просторі необхідно нагромаджувати якісно нові зразки культури, які матимуть можливість стати відомими в кібер-просторі інших держав. Приклад переробки пісні “Du Hast” український гуртом «Los Colorados» — тільки тому підтвердження.

Загальний прогноз для кібер-простору наступний: Враховуючи всі плюси, які дає інтернет для творчих людей та тих, хто споживає різні культурні зразки, скоріш за все, кількісна складова буде зростати. Підтвердженням цього є загальна динаміка підключених до мережі інтернет нових юзерів. Враховуючи фактор того, що мережею інтернет все ще слабо користуються в «країнах 3-го світу», з появою інтернет-мережі у них буде новий виток розвитку загального контенту кібер-простору. Повертаючись до динаміки під’єднань нових юзерів, автори формулює гіпотезу подальшого зростання: 2019/2020 — 4 млрд, 2023/2024 — 5 млрд, до 2030 — понад 6-ти млрд юзерів [146], це не враховуючи фактору можливості підключення до мережі-інтернет тих держав, де кібер-простір не є загальнодоступним, якщо

цей момент врахувати, імовірноше, до 2030 р. кількість юзерів перебільшить реальну кількість населення планети Земля.

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки дослідження, автор зазначить динамічний розвиток контркультури в Україні як найбільш яскравий аспект, котрий засвідчує наповненість різними формами та зразками загальне культурне надбання України, яке перманентно збільшується у кількісному і у якісному показниках.

Окрім цього, динамічний розвиток різних форм контркультурного прояву є характерною ознакою молодшої держави, про що засвідчувалось розділами вище. Такий індикатор є доволі вагомим як додаткове поле вивчення процесу державотворення в Україні в актуальний час.

З позиції культурного розвитку держави контркультурний феномен з одного боку є альтернативою культурі масовості, з другого боку є його негативним відображенням, яке вказує на неприйнятні ознаки масової культури висміюючи їх у різних формах.

Розмах галузей у яких розвивається контркультура є дотичним до галузей розвитку культури. Незважаючи на те, що автор висвітлює контркультурні прояви у музиці, літературі, кібер-просторі, неформальних рухах, духовному світосприйнятті загальний спектр можна насичувати далі. Наприклад контркультурні прояви у науці, великому мистецтві (театр, академічна музика, художнє мистецтво), тощо.

Висвітлено декілька етапів розвитку контркультури, які перебувають у певному конфлікті приналежності між контркультурою і мейнстрімом:

- Покоління «Червоної Рути» 1989 р., яке безпосередньо вплинуло на розвиток контркультури початку незалежності в якості подразнюючого елементу, зразка якого представники контркультури України 1990-х рр. намагались уникати ідентифікуючи його як радянську спадщину. Однак, для пласту інших представників контркультури спадок покоління «Червоної Рути» слугувало предметом наслідування, незважаючи на поступовий

перехід представників «предмету наслідування» у мейнстрім, а послідовників у маргінали;

- Представники контркультури Х декади ХХ ст. основною задачею якого стало формування нового пласту контркультури незалежної держави. Незважаючи на складний економічний та політичний стан у державі були створенні базові зразки контркультури. Частині з них вдалось здобути світову популярність у рамках світового андеграунду. Окрім цього, саме завдяки представникам відповідного історичного проміжку були закладені технічні основи (лейбли, фестивалі, спеціалізовані засоби поширення продукту), які нададуть змогу якісного функціонування контркультури всередині держави;

- Представники нового міленіуму, розвиток яких тісно пов'язаний з розширенням світової мережі інтернет. Частина представників здобула світову популярність, однак відмінним від їхніх попередників шляхом: якщо для 1990-х рр. популяризувались представники нового, в світовому андеграунді музичного суб-жанру блек-метал, то для 2000-х рр. немаловажну роль відіграла співпраця з передовими світовими лейблами спеціалізованими на контркультурному продукті. Окремою рисою було широке розшарування контркультурних зразків у порівнянні до 1990-х рр., що є парадигмальним прикладом розвитку культури при факторі закладення якісних основ для її подальшого розвитку. Також на відповідний історичний часовий проміжок припав фактор переходу в мейнстрім представників контркультури 1990-х рр. що вказує на певну гіпотетичну закономірність, однак, можливо, аргумент якої є гіперболізованим.

Автор бажає відзначити фактор української контркультури як один із основних, якщо й не домінуючий, елемент при всезагальному дослідженні сучасної культури України, адже при його упущенні у дослідженні виникає однобічна картина зі сумнівним наповненням і сумнівними результатами дослідження. Це принципово, оскільки загальний наратив не може бути обмеженим одним елементом дослідження, у нашому випадку —

досліджуючи культуру України не можна звести тільки до масової культури, так-само дослідження відповідної теми не можна сконцентрувати виключно на контркультурному феномені. Однак, масова культура містить, в основному, комерційний зміст, натомість контркультура несе певне відображення митцем ідей, які висвітлюють різнобічність дискурсу всередині держави і можуть надати досліднику не менш глибоку візію, аніж певні соціальні складові чи статистичні дані, що надає ознаку контркультурі актуальності для різнобічного дослідження не тільки культурного наративу, а також внутрішньополітичного, цивілізаційного, соціального аспектів.

Тема дослідження володіє тенденцією до перманентного розвитку, що побічно надає їй ознаку актуальності, оскільки відсутність статичного прояву унеможливорює збереження сталого рівня актуальності дослідження у будь-який проміжок часу через проблему постійного поповнення зразків, також відкидає проблему зникнення актуальності через відповідну причину.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрухович Ю. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. — Івано-Франківськ, 1998. — 287 с.
2. Андрухович Ю. Таємниця. — Харків: Фоліо, 2007. — 478 с.
3. Банах І. Хіппі у Львові. — Львів: Тріада Плюс, 2011;
4. Габор В. Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики. Львів: Піраміда, 2000. — 620 с.
5. Дереш Л. Поклоніння Ящірці. Львів: Кальварія, 2002. — 176 с.
6. Євтушенко О. Легенди химерного краю. Українська рок-антологія. — Київ: Автограф, 2004. — 222 с.
7. Євтушенко О. Українська музика та сучасна рок культура. — Київ, 2007.
8. Жадан С. // Декамерон: 10 українських прозаїків останніх десяти років. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2010. — 312–315 с.
9. Лемко І. Львів понад усе. — Львів: Піраміда, 2007. — 188 с.
10. Лозко Г. С. Пробуджена Енея. Європейський етнорелігійний ренесанс. — Харків: Див, 2006. — 468 с.
11. Мухарський А. Національна Ідея Модерної України. — Київ, 2017.
12. Олісевич А. Революція Квітів. — Львів: Тріада Плюс, 2013. — 160 с.
13. Перетятко Ю. Львівський рок: півстоліття боротьби. — Львів: Лібра-ВР, 2006. — 120 с.
14. Подерв'янський Л. Герой нашого часу. — Харків: Фоліо, 2005. — 127 с.
15. Терлецький В. Рок-н-рол, стакан, кохання (автобіографія). — Запоріжжя: Фоліо, 2008;
16. Чубай Г. Плач Єремії. — Львів: Кальварія, 2001. 320 с.
17. Кокотюха А., Розумний М. Іменник. Антологія дев'яностих. Київ: Смолоскип, 1997.

18. Павлів В., Кривенко О. Енциклопедія нашого українознавства. Київ: Дух і Літера, 2003. 140 с.
19. Garrett B. L. Explore Everething: Place-Hacking The City. London: Verso Books, 2013. 288 с.
20. Roszak T. The Making of a Counter Culture. California: University of California, 1969.
21. Thompson H. S. Fear and Loathing in Las Vegas. New York: Random House, 1971. 204 с.
22. Thompson H. S. Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs. New York: Random House, 1967. 278 с.
23. Baugess J. S., DeBolt A. Encyclopedia of the Sixties: A Decade of Culture and Counterculture. Santa Barbara CA: Greenwood, 2011. 871 с.
24. Govia A. Interview by Gerv. *UE Magazine*. 2012. №1. С. 37–41.
25. Wolfe O. Journey Into Oblivion. *UE Magazine*. 2012. №1;
26. Dunn S. Global Metal. Toronto: Banger Films, 2008. 93 min;
27. Базик Д. Неоязичництво в сучасних релігійних шуканнях українців. Релігія в Україні, 2012. URL: <https://www.religion.in.ua/main/analitica/15158-neoyazichnictvo-v-suchasnix-religijnix-shukannyax-ukrayinciv.html> (дата звернення: 07.02.2018)
28. Бучко О. Іноземні митці з тернопільськими гуртами грали шум: справа дійшла до поліції. Терен, 2017. URL: <http://teren.in.ua/2017/06/11/shum-inozemnyh-artystiv-u-poyednanni-ternopilskyh-grup-dijshov-do-politsiyi-foto/> (дата звернення 07.02.2018)
29. Гололобов С. Історія українського неофолку в кількох словах. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/istoriya-ukrayinskogo-neofolku-v-kilkokh-slovakh.html> (дата звернення 07.02.2018)
30. Гридин К. Кохана, ми вбиваємо дітей! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6o6ZsppglMw> (дата звернення 02.04.2018);
31. Донець С. Бойовики-рідновіри на Донбасі: неоязичники вірять у власних богів і малюють на руках свастику. Сьогодні, 2015. URL:

<https://ukr.segodnya.ua/regions/donetsk/boeviki-rodnovery-na-donbasse-neoyazychniki-veryat-v-sobstvennyh-bogov-i-risuyut-na-rukah-svastiku-600955.html> (дата звернення 07.02.2018)

32. Дружбляк Н. Львівська газета: Діти підземелля. Львів, 2003. URL: <http://portal.lviv.ua/digest/2003/10/30/131412.html> (дата звернення 07.02.2018)

33. Кізлова О. Джаз в Україні. МУЗИКА, 2015. URL: <http://mus.art.co.ua/dzhaz-v-ukrajini/> (дата звернення 07.02.2018)

34. Кочмарський С. Харьковские металлисты: европейские лидеры в области черной музыки, 2012. URL: https://kh.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/94999/ (дата звернення 07.02.2018)

35. Лучук І. Новітня література Львова. ZBRUCЬ, 2015. URL: <https://zbruc.eu/node/38035> (дата звернення 07.02.2018)

36. Майер О. Язичники у вовчих шкурах: бойовики придумали нову страшилку про ЗСУ. ZNAJ, 2015. URL: <https://znaj.ua/society/yazychnyky-u-vovchyh-shkurah-bojovyky-prydumaly-novu-strashylku-pro-zsu> (дата звернення 07.02.2018)

37. Нечай О. Украинская слабая доля или реггей со степными корнями. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/reggae-in-ukraine.html> (дата звернення 07.02.2018)

38. Нечай О. Visual Art - О симбиозе визуального арта и музыки или как увидеть звук. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/visual-art-o-simbioze-vizualnogo-arta-i-muzyki-ili-kak-uvidet-zvuk.html> (дата звернення 07.02.2018)

39. Солодовник М. Український феномен: справжнє мистецтво не залежить від піару. Тиждень, 2012. URL: <http://tyzhden.ua/Culture/47434> (дата звернення 07.02.2018)

40. Тимків Р. Бу-Ба-Бу, або дружба гартована роками, 2015. URL: <http://photo-lviv.in.ua/bu-ba-bu-abo-druzhba-hartovana-rokamy/> (дата звернення 07.02.2018)

41. Фелюст Е. Лица нового хип-хопа Украины. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/novyiy-khip-khop-ukraina.html> (дата звернення 07.02.2018)
42. Фелюст Е. Что такое retrowave? Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/chto-takoe-retrowave.html> (дата звернення 07.02.2018)
43. Фелюст Е. Chill в смежном мире джаза и хип-хопа. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/jazz-hop-ukraine.html> (дата звернення 07.02.2018)
44. Харчук Р. «Бу-Ба-Бу» як синонім свободи, 2008. URL: <http://litakcent.com/2008/01/11/roksana-harchuk-bu-ba-bu-jak-synonim-svobody/> (дата звернення 07.02.2018)
45. Юрасов С. Интернет кончился. Количество украинцев в сети больше не растет. ЛІГА.Бізнес, 2015. URL: <http://biz.liga.net/all/telekom/stati/3157798-offlayn-strana-dve-treti-ukraintsev-ne-imeyut-dostupa-v-internet.htm> (дата звернення 02.04.2018);
46. Январская А. Украинский андеграунд 90-х: опередить время. 7buttons, 2015. URL: <https://grabduck.com/s/uHe1rAnT> (дата звернення 07.02.2018)
47. Яровая М. Как развивается украинский YouTube: актуальная статистика и топ-15 отечественных видеоблогеров. ain, 2015. URL: <https://ain.ua/2015/11/12/kak-razvivaetsya-ukrainskij-youtube-aktualnaya-statistika-i-top-15-otechestvennyx-videoblogerov> (дата звернення 07.02.2018)
48. Nook А. Батл-рэп — настоящий срез времени. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/mnenie-batl-rep.html> (дата звернення 07.02.2018)
49. Mad Cypha. Що таке український Хіп-Хоп? HipHop in UA. URL: <http://hiphop.in.ua/news/1-sng/173-dec-mad-cypha-a-tha-foundation-.html> (дата звернення 07.02.2018)

50. Polarstern S. *Metaphysica Nova*. Чернівці: Бес Публіки. 2014. С. 178—193. URL: <http://politosophia.org/page/antologia-vremeni-drudkh.html> (дата звернення 07.02.2018)

51. Breidenbruecker M. Last FM Students' Award. Europrix, 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20060718083939/http://www.europrix.org/europrix/w/inner/award/Index.htm> (дата звернення 10.04.2018);

52. Clark T. How to Get Rich Playing Video Games Online. For the Stars of the Streaming Service Twitch, Success Means Working Around the Clock. The New Yorkers, 2017. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/11/20/how-to-get-rich-playing-video-games-online> (дата звернення 10.04.2018);

53. Cook J. Twitch Founder: We Turned A «Terrible Idea» Into a Billion-Dollars Company. Business Insider, 2014. URL: <http://www.businessinsider.com/the-story-of-video-game-streaming-site-twitch-2014-10> (дата звернення 10.04.2018);

54. Gakuran M. The Hazards of Haikyo and Urban Exploration, 2010. URL: http://gakuran.com/the-hazards-of-haikyo-and-urban-exploration/#Notes_and_Requests (дата звернення 07.02.2018)

55. Lozmodial A. Doctor Veritas. Encyclopaedia Metallum, 2012. URL: https://www.metal-archives.com/reviews/%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%80/Doctor_Veritas/338204/lordazmolozmodial/259139 (дата звернення 07.02.2018)

56. Macfarlane R. The Strange World of Urban Exploration. The Guardian, 2013. URL: <https://www.theguardian.com/books/2013/sep/20/urban-exploration-robert-macfarlane-bradley-garrett> (дата звернення 07.02.2018)

57. Nestor J. The Art of Urban Exploration. SFGATE, 2007. URL: <http://www.sfgate.com/travel/article/The-Art-of-Urban-Exploration-2546675.php> (дата звернення 07.02.2018)

58. Moore M. 50 things that are being killed by the internet. The Telegraph, 2009. URL: <http://www.telegraph.co.uk/technology/6133903/50-things-that-are-being-killed-by-the-internet.html> (дата звернення 02.04.2018);
59. Pinnell Z. How much does YouTube pay partners for their content? Quora, 2015. URL: <https://www.quora.com/How-much-does-YouTube-pay-partners-for-their-content> (дата звернення 02.04.2018);
60. Rubin M. Muhammad Ali: 4 Ways He Changed America. Rolling Stone, 2016. URL: <https://www.rollingstone.com/culture/news/muhammad-ali-4-ways-he-changed-america-20160605> (дата звернення 07.02.2018);
61. Seabrook J. Streaming Dreams YouTube Turns Pro. The New Yorkers, 2012. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/01/16/streaming-dreams> (дата звернення 10.04.2018);
62. Stern M. Internet Ergo Sum. The European, 2015. URL: <http://www.theeuropean-magazine.com/maximilian-stern--2/9580-the-internet-and-the-end-of-the-nation-state> (дата звернення 02.04.2018);
63. Syme R. Why Web TV Series Are Worth Watching. The New Yorkers, 2013. URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-web-tv-series-are-worth-watching> (дата звернення 10.04.2018);
64. Wawro A., Nutt C. Amazon to Acquire Twitch in a \$970 Million Cash Deal. Gamasutra, 2014. URL: http://gamasutra.com/view/news/224090/Amazon_to_acquire_Twitch.php (дата звернення 10.04.2018);
65. Вечір експериментальної музики відбудеться у Тернополі, 2016. URL: http://proternopil.te.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=25166:2016-03-22-11-45-19&catid=120:2013-04-24-08-29-34 (дата звернення 07.02.2018)
66. Журнал Аутсайдер. ПРЕДМЕТ, 2004. URL: <http://predmet.com.ua/z0056> (дата звернення 03.05.2018)
67. История Казантипа, 2006. URL: <http://www.allkrim.ru/istoriya-kazantipa> (дата звернення 07.02.2018)

68. История фестиваля Казантип и оранжевое щастье, 2015. URL: <https://popovka.org/kazantip-istorija-festivalja> (дата звернення 07.02.2018)
69. Как украинский фестиваль Carpathian Alliance обернулся международным скандалом. KARABAS, 2017. URL: <https://live.karabas.com/chto-ne-tak-s-carpathian-alliance-metal-festival-2017/> (дата звернення 07.02.2018)
70. Лейбл "Інша музика" отметит юбилей большим фестивалем. Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/ru/news/13677-leibl-insha-muzika-otmetit-yubilei-bolshim-festivalem.html> (дата звернення 07.02.2018)
71. У "ДНР" жахають людей українськими воїнами-язичниками, які приносять жертви Перуну. Depo, 2017. URL: <https://www.depo.ua/ukr/war/u-dnr-zhahayut-lyudey-ukrayinskimi-voyinami-yazichnikami-yaki-prinosyat-zhertvi-perunu-20170828629344> (дата звернення 07.02.2018)
72. Унікальний літературно-мистецький проект для талановитої молоді реалізований на Закарпатті. Вільний молодіжний портал FriNet. URL: <http://fri.net.ua/node/6775> (дата звернення 07.02.2018)
73. Язичники, рідновіри, погани... жах, яка тільки нечисть не лізе на українську землю "паваєвать"! Український Простір Прикарпаття, 2015. URL: <https://ukr-space.com/news/12504#page> (дата звернення 07.02.2018)
74. Columbia University in the City of New York. JCR Licklider (1915–1990). URL: <http://www.columbia.edu/~jrh29/years.html> (дата звернення 02.04.2018);
75. Hell:On - Once upon a Chaos. Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/reviews/hellon-once-upon-a-chaos-2015.html> (дата звернення 07.02.2018)
76. Los Colorados – Du hast (official Rammstein cover). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a5xSxGhlHfc> (дата звернення 02.04.2018);
77. METAL. Рок-ОХО. URL: <http://rock-oko.com/muzichn-stil/metal.html> (дата звернення 07.02.2018)

78. RapSoxBattle: в Україні появился свой Versus. rap.UA, 2016. URL: <http://rap.ua/news/rapsoxbattle-v-ukraine-poyavilsya-svoy-versus> (дата звернення 07.02.2018)

79. Інтерв'ю з Гармидер Бенд «Незабутнє». УТ-1, «Богема», 1995. URL: <https://www.facebook.com/garmyder.band/videos/327399003947170/> (дата звернення 03.05.2018)

80. Віолаторка А. Інтерв'ю із Somali Yacht Club. Українська важка музика стає популярною. ROKKIEV, 2015. URL: <http://rok.kiev.ua/intervyu-iz-somali-yacht-club-ukra%D1%97nska-vazhka-muzika-staye-populyarnoyu/17276/> (дата звернення 07.02.2018)

81. Віхоть М. Інтерв'ю з Влад Ляшенко: «Ми закладаємо цеглинки в фундамент нормальної рок-індустрії». Cultprostir, 2017. URL: <https://cultprostir.ua/uk/post/vlad-lyashenko-pro-perspektivi-ukrayinskoyi-alternativnoyi-muziki> (дата звернення 07.02.2018)

82. Данилов О. Андрей Прохоров: Почему 4A Games переезжает на Мальту? ІТСua, 2014. URL: <https://itc.ua/articles/andrey-prohorov-pochemu-4a-games-pereezzhaet-na-maltu/> (дата звернення 07.02.2018)

83. Денисюк Я. Інтерв'ю з Ярославом Гробом. Neformat, 2018. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/intervyu-yaroslav-grob.html> (дата звернення 07.02.2018)

84. Денисюк Я. White Ward: сучасний український блек метал з саксофоном і нуарним джазом. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/white-ward-black-metal.html> (дата звернення 07.02.2018)

85. Карпенко О. інтерв'ю с Na'vi — мировыми чемпионами из Украины. ain, 2014. URL: <https://ain.ua/2014/01/15/kak-zarabatyvayut-gejmery-intervyu-s-navi-mirovymi-chempionami-iz-ukrainy> (дата звернення 07.02.2018)

86. Пролетарський О. Інтерв'ю з членами гурту Somali Yacht Club, 2017. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2017/12/01/somali-yacht-club/> (дата звернення 07.02.2018)

87. Сікаленко М. Велике інтерв'ю з лідером Stoned Jesus Ігорем Сидоренком. Громадське Телебачення, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0PaGRPhE5hs> (дата звернення 07.02.2018)
88. Фелюст Е. Elephant Opinions: музика українських гуртів почала звучати набагато якісніше. Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/ru/articles/elephant-opinions-muzika-ukrayinskikh-gurtiv-pochala-zvuchati-nabagato-yakisnishe.html> (дата звернення 07.02.2018)
89. Фелюст Е. Stay Tuned! Vol.8. Neformat, 2018. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/stay-tuned-vol-8.html> (дата звернення 07.02.2018)
90. Перхунов А. Интервью с Knjaz Varggoth (Nokturnal Mortum). Hellcome, 2004. URL: [http://hellcome.ru/interviews/nokturnalmortum-varggoth\(part1\)](http://hellcome.ru/interviews/nokturnalmortum-varggoth(part1)) (дата звернення 07.02.2018)
91. Полишко М. Алексей White-Ra Крупник про киберспорт на телевидении. Sportbox, 2017. URL: https://news.sportbox.ru/Vidy_sporta/Kibersport/Offline-zhyzn/spbnews_NI787046_Aleksej_White_Ra_Krupnik_pro_kibersport_na_televidenii (дата звернення 07.02.2018)
92. Oliver M. Elderblood Interview with founder Astargh. Metal-Rules UK, 2016. URL: <http://www.metal-rules.com/metalnews/2016/10/16/elderblood-interview-with-astargh/> (дата звернення 07.02.2018)
93. Інтерв'ю з Dendi / Interview with Dendi (PlayUA) Starladder S13, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g8IiVzrXL-U> (дата звернення 07.02.2018)
94. Інтерв'ю GIGA1: Когда украинский рэп перестанет быть частью российского. Feldman, 2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8apv75_YS-o (дата звернення 07.02.2018)
95. Інтерв'ю з Sunrise. iROCKez, 2016. URL: <https://irockezua.wordpress.com/2016/04/29/%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8E-%D1%81-sunrise/> (дата звернення 07.02.2018)

96. Інтерв'ю з v1lat /Interview with v1lat | SLTV S13 (PlayUA). PlayUA, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WOVfB30CnIk> (дата звернення 07.02.2018)
97. Інтерв'ю с группой SkinHate. Neformat, 2006. URL: <http://city.brovary.net/portal/topic/2829-interviu-s-gruppoi-skinhate/> (дата звернення 07.02.2018)
98. Інтерв'ю с N. W. Angel-ом, лидером power-metal группы «W. Angel`s CONQUEST». Masterland, 2015. URL: <http://www.mastersland.com/index.php?content=10030#> (дата звернення 07.02.2018)
99. Action Forms: Інтерв'ю с Игорем Каревым (Часть 1: Историческая). AVE-G, 2011. URL: <http://avegamers.com/blog/special/action-forms-intervyu-s-igorem-karevym-chast-1-istoricheskaya> (дата звернення 07.02.2018)
100. Action Forms: Інтерв'ю с Игорем Каревым (Часть 2: Портативная). AVE-G, 2011. URL: <http://avegamers.com/blog/special/action-forms-intervyu-s-igorem-karevym-chast-2-portativnaya> (дата звернення 07.02.2018)
101. Kroda Interview. House Of The Whipcord Zine, 2012. URL: <http://houseofthewhipcordzine.blogspot.ru/2012/12/kroda-interview.html> (дата звернення 07.02.2018)
102. «Баттл-рэп - индустрия, которой в Украине нет»: интервью с организатором RapSoxBattle Евгением Васили. rap.UA, 2018. URL: <http://rap.ua/news/battl-rep-industriya-kotoroy-v-ukraine-net-intervyu-s-organizatorom-rapsoxbattle-evgeniem> (дата звернення 07.02.2018)
103. Буян БЧ за уч. Тася (AlcoBrothers) – Ми не відступимо. rap.UA, 2015. URL: <http://rap.ua/music/buyan-bch-za-uch-tasya-alcobrothers-mi-ne-vidstupimo> (дата звернення 07.02.2018)
104. «З нами підуть ті, хто має лезо»: інтерв'ю з Кашляючим Едом. rap.UA, 2017. URL: <http://rap.ua/news/z-nami-pidut-ti-hto-maie-lezo-intervyu-z-kashlyayuchim-edom> (дата звернення 07.02.2018)

105. PVNCH: «Нове та свіже». rap.UA, 2014. URL: <http://rap.ua/music/pvnch-nove-ta-svizhe> (дата звернення 07.02.2018)
106. «Антін Мухарський та Український культурний фронт презентують альманах «Національна ідея модерної України». УНІАН, 2017. URL: <https://www.unian.ua/multimedia/video/press/109063-antin-muharskiy-i-ukrainskiy-kulturniy-front-prezentuyut-almanah-natsionalnaya-ideya-sovremennoy-ukrainyi.html> (дата звернення 07.02.2018)
107. Відео-інтерв'ю гурту Kroda. Fünf Jahre Kulturkampf, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JO7qj-d1Y2s> (дата звернення 07.02.2018)
108. Люди.Hard Talk гість Євгеній Вольнов. 112 канал, 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-sF0lSHSrdw> (дата звернення 07.02.2018)
109. Comma Дайджест #10 | Stoned Jesus. Громадське Телебачення, 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fB8-Fzix0lw> (дата звернення 07.02.2018)
110. Блог Андрея МШ. Припять и Чернобыльская зона отчуждения/Сталк с МШ. Чернобыльская Зона Отчуждения. Блог Андрея МШ urbanturizm, 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rBKWK-X_te0&list=PL5zqVcBgpJjZQKbl3aQJf-yBcZ1WsLsDy (дата звернення 07.02.2018)
111. Блог Андрея МШ. Нелегалом по Чернобыльской зоне. Сталк с МШ. Блог Андрея МШ urbanturizm, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z0s2YIbxKbg&list=PL5zqVcBgpJjZQKbl3aQJf-yBcZ1WsLsDy&index=4&pbjreload=10> (дата звернення 07.02.2018)
112. Блог Андрея МШ. Припять 2014. Блог Андрея МШ urbanturizm, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y43mU8eMdyU&list=PL5zqVcBgpJjZQKbl3aQJf-yBcZ1WsLsDy&index=13> (дата звернення 07.02.2018)
113. Jared Dines Guns N' Roses in different metal styles, 2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PyfkMQkc_6c (дата звернення 02.04.2018);

114. Jared Dines Shred wars – Jared Dines VS 331Erock, 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xJhpQ6SRud4> (дата звернення 02.04.2018);
115. Somali Yacht Club - The Sun (2014). Stoned Meadow Of Doom, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DGPYHQ2FSUQ&t=908s> (дата звернення 07.02.2018)
116. Stoned Jesus - I'm The Mountain, 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iW1jxJ6ISks> (дата звернення 07.02.2018)
117. Stoned Jesus - Seven Thunders Roar (2012). Stoned Meadow Of Doom, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6Zs0-82Yva0> (дата звернення 07.02.2018)
118. Versus #4 (сезон III) Хованский vs Ларин. Versusbattleru, 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tp0GTdXwxMw> (дата звернення 02.04.2018);
119. Аудіобатл ПідБіт. ПідБіт. URL: <http://pidbit.com/#!/battle> (дата звернення 07.02.2018)
120. Про ПідБіт. ПідБіт. URL: <http://pidbit.com/#!/about> (дата звернення 07.02.2018)
121. Дети Ночи: Чорна Рада Інформація. URL: http://detinochi.com/?page_id=115 (дата звернення 07.02.2018)
122. О канале QTV. URL: <https://qtv.ua/ua/o-kanale/> (дата звернення 10.04.2018);
123. О компании MOON Records. URL: http://moon.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=2 (дата звернення 07.02.2018)
124. О Terroraiser. URL: <http://www.terroraiser.com/%D0%BE-terroraiser/> (дата звернення 07.02.2018)
125. About Svarga Music. URL: <http://www.svarga.eu/en/about> (дата звернення 07.02.2018)
126. GSC About Us. GSC-World. URL: <http://www.gsc-game.com/index.htm?lang=ua#about> (дата звернення 07.02.2018)

127. History of Global Battle of the Bands. GBOB. URL: <http://gbob.com/history/> (дата звернення 07.02.2018)
128. Nokturnal Mortum: Біографія. NK офіційний сайт, 2018. URL: <http://nokturnal-mortum.com/band/biography/> (дата звернення 07.02.2018)
129. Wacken Open Air - Billing/Bands 2006. URL: <https://www.wacken.com/de/festivalinfo/history/woa-2006/billing-2006/> (дата звернення 07.02.2018)
130. Лазуренко Г. POWER OF UKRAINE | Ukrainian power metal documentary, 2017. URL: <http://www.dailymetal.com.ua/daily-metal-znyaly-film-pro-ukrayinskyj-power-metal/> (дата звернення 07.02.2018)
131. Metal. Made In Ukraine. TAKAHULI PRODUCTION, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=49p2aBD80Nw> (дата звернення 07.02.2018)
132. Хеловін 2017 в Україні: концерти і вечірки. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/articles/halloween-2017-ukraine.html> (дата звернення 07.02.2018)
133. В Києве состоится retrowave вечеринка. Neformat, 2017. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/news/15057-v-kieve-sostoitsya-retrowave-vecherinka.html> (дата звернення 07.02.2018)
134. Carpenter Brut в Києві. Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/events/carpenter-brut.html> (дата звернення 07.02.2018)
135. Dance With The Dead в Києві. Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/events/dance-with-the-dead.html> (дата звернення 07.02.2018)
136. PERTURBATOR (FR) + Gost, Dan Terminus в Києві. Neformat, 2016. URL: <https://www.neformat.com.ua/ua/events/perturbator-fr-gost-dan-terminus.html> (дата звернення 07.02.2018)
137. Інтернет-радіо MAD.fm: URL: <http://mad.pub/> (дата звернення 02.04.2018);

138. Інтернет-радіо Retrowave Radio. URL: <http://retrowave.ru/> (дата звернення 10.04.2018);
139. Інтернет канал CarambaTV. URL: <http://carambatv.ru/> (дата звернення 02.04.2018);
140. Інтернет сторінка RADIO ROKS. URL: <https://www.radoroks.ua/> (дата звернення 10.04.2018);
141. Інтернет сторінка TwitchTV. URL: <https://www.twitch.tv/> (дата звернення 10.04.2018);
142. Інтернет сторінка телеканалу RTI. URL: <http://rti.ua/#> (дата звернення 10.04.2018);
143. Львівський сталкерський форум організації Explorer Lviv. Витяг з сайту-архіву, 2003. URL: <http://explorer.lviv.ua/forum/index.php/topic,26.0.html> (дата звернення 07.02.2018)
144. Львівський сталкерський форум організації Explorer Lviv. Витяг зі сайту-архіву. Ми і органи правопорядку. URL: <http://explorer.lviv.ua/forum/index.php/topic,595.msg17896.html#msg17896> (дата звернення 07.02.2018)
145. Проба пера: Folio. Український інтернет форум письменників. URL: <http://www.folio.com.ua/index.php?r=a1b9c5> (дата звернення 02.04.2018);
146. Сервер Internet Live Stats. URL: <http://www.internetlivestats.com/internet-users/> (дата звернення 02.04.2018);
147. Arts in UA. Український інтернет форум художників. URL: <http://arts.in.ua/> (дата звернення 02.04.2018);
148. Сайт відеохостинга YouTube URL: <https://www.youtube.com/> (дата звернення 02.04.2018);
149. ЮТУБ канал «Евгеній Вольнов». URL: https://www.youtube.com/channel/UCRMICnFYFyIKDBszZ_U3tBw/about (дата звернення 02.04.2018);
150. ЮТуБ канал «ЛАРИН». URL: <https://www.youtube.com/user/larinshow/about> (дата звернення 02.04.2018);

151. ЮТуб канал «Юрий Хованский». URL: <https://www.youtube.com/user/russianstandup/about> (дата звернення 02.04.2018);
152. ЮТуб канал «331Еrock». URL: <https://www.youtube.com/user/331Еrock/about> (дата звернення 02.04.2018);
153. ЮТуб канал «ЕеOneGuy». URL: <https://www.youtube.com/user/ЕеOneGuy/about> (дата звернення 02.04.2018);
154. ЮТуб канал «Jared Dines». URL: <https://www.youtube.com/user/th3ycharg3/about> (дата звернення 02.04.2018);
155. ЮТуб канал «moonuamusic». URL: <https://www.youtube.com/user/moonuamusic/about> (дата звернення 02.04.2018);
156. Сайт-архів урбаністичного туризму. Витяг зі сайту-архіву. Місто Прип'ять. URL: <http://urban3p.ru/object37/> (дата звернення 07.02.2018)
157. Сайт-архів урбаністичного туризму. Витяг зі сайту-архіву. Місто Чорнобиль. URL: <http://urban3p.ru/object53/> (дата звернення 07.02.2018)
158. Сайт-архів урбаністичного туризму: наукова бібліотека сайту. - Витяг зі сайту-архіву. Urban Expression ч.1. URL: <http://urban3p.ru/library/article14/> (дата звернення 07.02.2018)
159. Сайт-архів урбаністичного туризму: наукова бібліотека сайту. - Витяг зі сайту-архіву. Urban Expression ч.2. URL: <http://urban3p.ru/library/article15/> (дата звернення 07.02.2018)
160. Сайт-архів урбаністичного туризму: наукова бібліотека сайту. - Витяг зі сайту-архіву. Urban Expression ч.3. URL: <http://urban3p.ru/library/article16/> (дата звернення 07.02.2018)
161. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Adem. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Adem/38922> (дата звернення 07.02.2018)
162. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Резонанс. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/%D0%A0%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%81/3540261165> (дата звернення 07.02.2018)

163. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: TOK. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/TOK/125508> (дата звернення 07.02.2018)

164. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: КІІІ. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/%D0%9A%D0%9F%D0%9F/65490> (дата звернення 07.02.2018)

165. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Trashmachine. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Trashmachine/41425> (дата звернення 07.02.2018)

166. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Infected. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Infected/33195> (дата звернення 07.02.2018)

167. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Innercell. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Innercell/44850> (дата звернення 07.02.2018)

168. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Fatal Epitaph. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Fatal_Epitaph/22398 (дата звернення 07.02.2018)

169. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Reactor. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Reactor/30839> (дата звернення 07.02.2018)

170. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Tessaract. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Tessaract/9432> (дата звернення 07.02.2018)

171. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Mental Demise. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Mental_Demise/9431 (дата звернення 07.02.2018)

172. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Epicrise. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Epicrise/128697> (дата звернення 07.02.2018)

173. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Datura. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Datura/38064> (дата звернення 07.02.2018)

174. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Fleshgore. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Fleshgore/4369> (дата звернення 07.02.2018)

175. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Lucifugum. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Lucifugum/8442> (дата звернення 07.02.2018)

176. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Nokturnal Mortum. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Nokturnal_Mortum/528 (дата звернення 07.02.2018)

177. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Astrofaes. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Astrofaes/4731> (дата звернення 07.02.2018)

178. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Hate Forest. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Hate_Forest/2234 (дата звернення 07.02.2018)

179. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Apostate. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Apostate/48030> (дата звернення 07.02.2018)

180. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Te Deum. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Te_Deum/17534 (дата звернення 07.02.2018)

181. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Inferno. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Inferno/17623> (дата звернення 07.02.2018)

182. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Conquest. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Conquest/2962> (дата звернення 07.02.2018)

183. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Flying. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Flying/9347> (дата звернення 07.02.2018)

184. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Metalforce. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Metalforce/3540255700> (дата звернення 07.02.2018)

185. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Тінь Сонця. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/%D0%A2%D1%96%D0%BD%D1%8C_%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D1%86%D1%8F/69120 (дата звернення 07.02.2018)

186. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Natural Spirit. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Natural_Spirit/22789 (дата звернення 07.02.2018)

187. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Сокира Перуна. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/%D0%A1%D0%BE%D0%BA%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%83%D0%BD%D0%B0/16735> (дата звернення 07.02.2018)

188. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: SNUFF. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Snuff/3540332285> (дата звернення 07.02.2018)

189. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Pictures Inside Me. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Pictures_Inside_Me/3540277891 (дата звернення 07.02.2018)

190. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Чиста Криниця. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Czysta_Kryniczka/3540277891

[archives.com/bands/%D0%A7%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0_%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F/3540257488](https://www.metal-archives.com/bands/%D0%A7%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0_%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8F/3540257488) (дата звернення 07.02.2018)

191. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Drudkh. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Drudkh/9344> (дата звернення 07.02.2018)

192. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Khors. Encyclopaedia Metallum URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Khors/39230> (дата звернення 07.02.2018)

193. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Munruthel. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Munruthel/10075> (дата звернення 07.02.2018)

194. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Paganland. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Paganland/128835> (дата звернення 07.02.2018)

195. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Stryvigor. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Stryvigor/3540384103> (дата звернення 07.02.2018)

196. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Zgard. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Zgard/3540331271> (дата звернення 07.02.2018)

197. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Dub Buk. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Dub_Buk/8811 (дата звернення 07.02.2018)

198. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: White Ward. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/White_Ward/3540354631 (дата звернення 07.02.2018)

199. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Burshtyn. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Burshtyn/3540419754> (дата звернення 07.02.2018)

200. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Elderblood. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Elderblood/3540359015> (дата звернення 07.02.2018)
201. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Kroda. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Kroda/35759> (дата звернення 07.02.2018)
202. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Stoned Jesus. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Stoned_Jesus/3540313444 (дата звернення 07.02.2018)
203. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Полинове Поле. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5_%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B5/80940 (дата звернення 07.02.2018)
204. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Mournful Gust. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Mournful_Gust/13740 (дата звернення 07.02.2018)
205. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: I Miss My Death. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/I_Miss_My_Death/3540322030 (дата звернення 07.02.2018)
206. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: IGNEA. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Ignea/3540423318> (дата звернення 07.02.2018)
207. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Sad Alice Said. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/bands/Sad_Alice_Said/3540332106 (дата звернення 07.02.2018)
208. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Morton. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Morton/3540332529> (дата звернення 07.02.2018)

209. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Hell:ON. Encyclopaedia Metallum. URL: <https://www.metal-archives.com/bands/Hell%3AOn/79067> (дата звернення 07.02.2018)

210. Профайл гурту Jinjer. Napalm Records. URL: <https://shop.napalmrecords.com/jinjer/> (дата звернення 07.02.2018)

211. Електронний архів Encyclopaedia Metallum: Rostok Records. Encyclopaedia Metallum. URL: https://www.metal-archives.com/labels/Rostok_Records/27602 (дата звернення 07.02.2018)

212. Електронний архів MetalStorm: Metallica. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=176&bandname=Metallica.

213. Електронний архів MetalStorm: Megadeth. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=163 (дата звернення 07.02.2018)

214. Електронний архів MetalStorm: Fear Factory. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=107&bandname=Fear%2BFactory (дата звернення 07.02.2018)

215. Електронний архів MetalStorm: Mayhem. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=162&bandname=Mayhem (дата звернення 07.02.2018)

216. Електронний архів MetalStorm: Burzum. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=251&bandname=Burzum (дата звернення 07.02.2018)

217. Електронний архів MetalStorm: Emperor. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=94&bandname=Emperor (дата звернення 07.02.2018)

218. Електронний архів MetalStorm: Immortal. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=124&bandname=Immortal (дата звернення 07.02.2018)

219. Електронний архів MetalStorm: Satyricon. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=143&bandname=Satyricon
(дата звернення 07.02.2018)
220. Електронний архів MetalStorm: Bathory. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=49&bandname=Bathory
(дата звернення 07.02.2018)
221. Електронний архів MetalStorm: Dark Funeral. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=79&bandname=Dark%2BFuneral (дата звернення 07.02.2018)
222. Електронний архів MetalStorm: Marduk. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=160&bandname=Marduk
(дата звернення 07.02.2018)
223. Електронний архів MetalStorm: Watain. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=578&bandname=Watain
(дата звернення 07.02.2018)
224. Електронний архів MetalStorm: Shining. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=372&bandname=Shining
(дата звернення 07.02.2018)
225. Електронний архів MetalStorm: Behemoth. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=50&bandname=Behemoth
(дата звернення 07.02.2018)
226. Електронний архів MetalStorm: Salem. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=431&bandname=Salem
(дата звернення 07.02.2018)
227. Електронний архів MetalStorm: Belphegor. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=597 (дата звернення
07.02.2018)
228. Електронний архів MetalStorm: Agalloch. MetalStorm. URL:
http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=296&bandname=Agalloch
(дата звернення 07.02.2018)

229. Електронний архів MetalStorm: Cradle Of Filth. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=74 (дата звернення 07.02.2018)

230. Електронний архів MetalStorm: My Dying Bride. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=174 (дата звернення 07.02.2018)

231. Електронний архів MetalStorm: Children Of Bodom. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=72&bandname=Children%2BOf%2BBodom (дата звернення 07.02.2018)

232. Електронний архів MetalStorm: Sonata Arctica. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=166&bandname=Sonata%2BArctica (дата звернення 07.02.2018)

233. Електронний архів MetalStorm: Norther. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=133&bandname=Norther (дата звернення 07.02.2018)

234. Електронний архів MetalStorm: Nightwish. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=1 (дата звернення 07.02.2018)

235. Електронний архів MetalStorm: Hammerfall. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=121&bandname=HammerFall (дата звернення 07.02.2018)

236. Електронний архів MetalStorm: Arch Enemy. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=42&bandname=Arch%2BEnemy (дата звернення 07.02.2018)

237. Електронний архів MetalStorm: In Flames. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=61&bandname=In%2BFlames (дата звернення 07.02.2018)

238. Електронний архів MetalStorm: UKR, Lviv - Carpathian Alliance Metal Festival. MetalStorm, 2012. URL:

http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=72180 (дата звернення 07.02.2018)

239. Електронний архів MetalStorm: UKR, Lviv - Carpathian Alliance Festival Open Air 2013. MetalStorm, 2013. URL: http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=86552 (дата звернення 07.02.2018)

240. Електронний архів MetalStorm: UKR, Volosyanka - Carpathian Alliance Metal Festival 2014. MetalStorm, 2014. URL: http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=94255 (дата звернення 07.02.2018)

241. Електронний архів MetalStorm: UKR, Lviv - Carpathian Alliance Metal Festival 2015. MetalStorm, 2015. URL: http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=106606 (дата звернення 07.02.2018)

242. Електронний архів MetalStorm: UKR, Kiev - Carpathian Alliance Metal Festival 2016. MetalStorm, 2016. URL: http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=126631 (дата звернення 07.02.2018)

243. Електронний архів MetalStorm: Mastodon. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=349&bandname=Mastodon (дата звернення 07.02.2018)

244. Електронний архів MetalStorm: Red Fang. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=6430&bandname=Red%2BFang (дата звернення 07.02.2018)

245. Електронний архів MetalStorm: Within Temptation. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=4 (дата звернення 07.02.2018)

246. Електронний архів MetalStorm: Sinergy. MetalStorm. URL: http://www.metalstorm.net/bands/band.php?band_id=170&bandname=Sinergy (дата звернення 07.02.2018)

247. "Global East Festival" Open Air, 2009. URL: <https://rock.lviv.ua/article/11888/> (дата звернення 07.02.2018)
248. Електронний архів MetalStorm: UKR, Kiev - Global East Open Air 2009. MetalStorm, 2009. URL: http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=31918 (дата звернення 07.02.2018)
249. Електронний архів MetalStorm: UKR, Kiev - Global East Open Air 2010. MetalStorm, 2010. URL: http://www.metalstorm.net/events/event.php?event_id=44482 (дата звернення 07.02.2018)
250. Про «Станіславський Феномен». URL: <http://gk-press.if.ua/x1650/> (дата звернення: 07.02.2018);
251. Про фестиваль «Нівроку». URL: <http://uagroup.narod.ru/festu/nivroku.html> (дата звернення 07.02.2018);
252. Про фестиваль Червона Рута. URL: http://rutafest.art/index/chervona_ruta_jak_kulturnij_fenomen/0-7 (дата звернення 07.02.2018)
253. Slander. Електронний словник інтернет сленгу. URL: http://slander.ru/?mode=library&r_id=6 (дата звернення 02.04.2018).