

Міністерство освіти і науки України

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

**Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології**

**Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – бакалавр**

**на тему: «ТРАНСФОРМАЦІЯ СУБКУЛЬТУР У МАСОВУ
КУЛЬТУРУ (НА ПРИКЛАДІ РЕЙВ-КУЛЬТУРИ)»**

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

Рахманова Марія Андріївна

**Керівник Івашина О. О.
старший викладач
кафедри культурології НаУКМА**

**Рецензент Лютий. Т. В.
доктор філософських наук, професор
старший викладач
кафедри філософії НаУКМА**

**Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«___» _____ 20__ р.**

Київ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
------------	---

РОЗДІЛ І. ТЕОРІЯ СУБКУЛЬТУР. СУБКУЛЬТУРА ЯК САМОСТІЙНЕ ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ

I.1. Визначення субкультури як явища	10
I.2. Молодіжні субкультури. Поняття молоді. Молодь як підклас суспільства. Соціальна складова сучасної рейв-культури.....	13
I.3. Становлення явища субкультури як самостійного в гуманітарному дискурсі	18
I.4. Субкультури як класова складова суспільства.....	21
I.5. Рейв-культура як субкультурна та контркультурна форма культури.....	27
I.6. Постсубкультурний підхід як реконцептуалізація класичних методів дослідження субкультур.....	30

РОЗДІЛ ІІ. МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ОБ’ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

II.1. Масова культура як амбівалентне явище	34
II.2. Ідеологія та масова культура як складові одного концептуального простору.....	36
II.3. Масова культура та популярна культура	38
II.4. Андеграунд: протидія масовій культурі та “модна” культура.....	44

РОЗДІЛ ІІІ. ПРОЦЕС ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ПОШИРЕННЯ РЕЙВ-КУЛЬТУРИ

ІІІ.1. Етапи трансформацію субкультури рейву у масову культуру....	47
ІІІ.1.1. Виникнення рейву як культурного явища. Історія явища: від рейву до рейв-культури	47
ІІІ.1.2. Тимчасові Автономні Зони як середовище існування автентичного рейву.....	51
ІІІ.1.3. Пост-рейв. Субкультура рейву у постсубкультурному дискурсі: техноплемена.....	55
ІІІ.2. Рейв в Україні	
ІІІ.2.1. Історія становлення.....	58
ІІІ.2.2. Виникнення та перша хвиля рейв-культури в Україні.....	62
ІІІ.2.3. Друга хвиля рейв-культури в Україні. Перехід від андеграундної автентики до комерційності масової культури. Сучасний український рейв та осередки його існування.....	65
ІІІ.3. Рейв як суспільно-соціальна практика	
ІІІ.3.1. Рейв як діонісійська практика.....	69
ІІІ.3.2. Рейв як сучасний еквівалент карнавалу.....	73
ІІІ.3.3. Рейв як релігійна практика.....	73
ІІІ.4. Доповнення та висновки до розділу ІІІ.....	77
ВИСНОВКИ.....	80
БІБЛІОГРАФІЯ.....	82
ВІДЕОГРАФІЯ.....	87

ВСТУП

Актуальність обраної теми та проведених нами досліджень відображена у глобальних процесах затвердження капіталістичних цінностей у суспільствах та загальної комерціалізації культури. Автентична рейв-культура постає прикладом субкультури, в основі якої - некомерційні вечірки контркультурного спрямування. Зазнавши впливу капіталістичних процесів комерціалізації, рейв втратив автентичність та постав симптомом масової культури XXI століття.

Ступінь наукової розробки виражений в аналізі робіт та продовженні чи критиці ідей Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), зокрема Стюарта Голла, Тоні Джефферсона та Діка Хебдіга, які розглядають автентичні субкультури; постструктураліста Маффесолі та його концепції неоплемен; авторів, що працюють у постсубкультурному підході та їх концепцій пост-рейву та техноплемен; роботи Міддлтона, що аналізують етапи становлення субкультур; Джона Сторі, що досліджує значення стилю субкультур у роботі, що вважається фундаментальною у вивченні субкультур; Джона Сібрука, який вивів концепцію модної та не модної культури; Хакіма Бея, політичного письменника анархічного спрямування, що вивів концепцію Тимчасових Автономних Зон; релігієзнавця Готьє, що досліджує рейв як форму сучасної релігійної практики; робота діджея Лорана Гарньє, в якій описано становлення рейву, а також ряд інших авторів та концепцій. Крім того, залучено та проаналізовано матеріали зі статей про сучасну музику та рейв-культуру, інтерв'ю та відеокліп.

Об'єктом дослідження виступає масова культура.

Предмет - рейв-культура.

Мета роботи полягає у формуванні інтерпретації сучасної рейв-культури як підпорядкованої масовій культурі.

Завдання - встановити та описати етапи трансформацій рейв-культури та супровідні до трансформацій причини, наслідки та процеси, базуючись при цьому як на зарубіжному, так і на вітчизняному дослідницькому досвіді.

Залучено аналітичний, емпіричний, експериментальний, порівняльний, гіпотетико-дедуктивний **методи дослідження**.

Наукова новизна полягає у виокремленні конкретних етапів трансформації рейв-культури та характерних для них ознак. Крім того, проаналізовано українську рейв-культуру через призму масової культури та автентики. Українська рейв-культура та процеси, в яких вона існує, загалом мало дослідженні на науковому рівні.

Робота складається зі змісту, вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Дана робота пропонує заглибитись у дискурс субкультури і масової культури, їх взаємодій, на прикладі рейв-культури. Для більш глибинного аналізу зазначених явищ, слід проаналізувати та систематизувати поняття субкультури та масової культури, чітко окреслити їх межі та відмінності, а також з'ясувати точки перетину, відслідкувати зв'язки, що існують між ними.

Ми визначаємо субкультуру як історично гнучке поняття, в основі якого закладено невідповідність нормам пануючої культури, символічний чи конкретний спротив їй, що виражається у створенні протилежної за нормами та цінностями ідентичності. Субкультура символічно відмежовується від домінуючої культури, але, в той же час, вона знаходиться в межах домінанта та існує в його визначеннях. Вивчаючи теорію субкультур, головним чином, ми базуємось на роботах дослідників Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), зокрема Стюарта Голла, Тоні Джефферсона та Діка Хебдіга. В той же час, звертаємось до постсубкультурного підходу, що реконцептуалізує та реактуалізує підходи CCCS.

Досліджуючи рейв-культуру як приклад субкультури, ми розглядаємо масову культуру як сучасний еквівалент пануючої культури-домінанта. Масова культура постає для нас дискурсом, а не сталим та апріорним культурним середовищем, політичною площиною. В межах згаданого дискурсу, пропонуємо аналізувати масову культуру як інструмент, за допомогою якого створюється “зручний” спосіб існування. Субкультура, в свою чергу, формується як протилежність такій “нормальності”. Оскільки пануюча культура владно визначена, вона репрезентується як апріорно єдина можлива та загальна для всіх культура, як природна та незалежно існуюча “норма”.

Масова культура існує в одному концептуальному просторі з ідеологією, що відсилає нас до політичного виміру. У даній роботі ми розглядаємо масову культуру як таку, що використовує ідеологію як інструмент впливу та пригнічення індивідуальності й нав'язування переконань. Процес трансформації субкультури автентичного рейву до масової культури ми аналізуємо як наслідок ідеологічного впливу, що націлений на ліквідацію андеграундності, автентичності, а також критичного сприйняття пануючої культури.

Центральну умову трансформації субкультури рейву до площини масової культури ми вбачаємо в її комерціалізації. Оскільки базовою ознакою автентичного рейву є некомерційність, відповідно, процес комерціалізації постає провідним фактором втрати автентичності. Процес трансформації рейв-культури у масову культуру пропонуємо відслідковувати на конкретних історичних періодах та прикладах, що дозволяє виділити етапи, причини та наслідки цього процесу. Домінуючою парадигмою у роботі виступає розділення рейву на *автентичний* (субкультурний, з контркультурним потенціалом) та *неавтентичний* (масифікований) етапи існування. Використовуючи такий підхід, ми розділяємо рейв та рейв-культуру, де рейв виступає більш локальним та андеграундним явищем, а рейв-культура, в свою чергу, постає більш масштабною та багаторівневою, наближеною до масової культури, чи вже масифікованою. Окрему увагу приділяємо соціології молоді, звертаючись до робіт Роберта МакДоналда, та аналізуємо її як соціально-класову складову суспільства та основу субкультурного рейву. В той же час, звертаємо увагу на те, що сучасна масифікована рейв-культура не є однорідною у своїй соціальній складовій, адже трансформована до масової культури, яка, в свою чергу, виступає нейтральною щодо класових вимірів.

Ми аналізуємо андеграунд як середовище зародження та існування альтернативних субкультурних та контркультурних течій, якою поставала автентична рейв-культура. Андеграундні течії можуть трансформуватись до інших культурних вимірів, іноді протилежних до засад андеграунду, що, власне, ми спостерігаємо на прикладі рейв-культури. Звертаємо увагу на те, що сучасний андеграунд також піддається впливам масифікації, тяжіючи до трансформації у популярні виміри, або ж саморепрезентуючись як “модна” культура (у визначеннях Сібрука, який розділяє сучасну культуру на модну і не модну).

Звертаємось до концепції Тимчасових Автономних Зон Хакіма Бея та в її межах аналізуємо середовище існування автентичної рейв-культури.

Наголошуємо на проблематичності виокремлення масової культури та популярної культури, що може призводити до підмін понять. Провівши межу між описаними дискурсами, зазначаємо про приналежність сучасної рейв-культури саме до масової культури, а не до популярної, акцентуючи при цьому увагу на комерціалізації, як основній ознаці масифікації.

Базуючись на дослідженнях Джона Сторі, пропонуємо розглянути значення стилю субкультури рейву, в умовах якої об’єкти перетворюються та значення-символи, що маркують субкультуру як протилежну “нормальній” культурі. В той же час, ми аналізуємо процес трансформації елементів стилю субкультури рейву до масової культури та, як наслідок, сприйняття їх як складової норми.

Важливим елементом рейв-культури та її стилю зокрема, вважаємо танцювальну електронну музику. Процес її трансформацій ілюструє поступовий перехід базового елементу субкультури до масової культури, що супроводжується комерціалізацією. Автентичний етап існування електронної техно- та хаус-музики досліджуємо, базуючись на книзі

спогадів діджея Лорана Гарньє, а сучасний стан сучасної техно-культури аналізуємо, в першу чергу, спираючись на власні емпіричні дослідження. Особливу увагу приділяємо дослідженню української рейв-культури, в якій виражена неоднорідність явища, його кроскультурна складова та схильність до культурних асиміляцій. Існування рейву в межах України аналізуємо в двох хвилях, що відносно перегукувались зі світовими процесами поширення рейв-культури, що описує рейв як кроскультурний комунікатор. Крім того, звертаємо увагу на межування сучасного рейву із клубною культурою, а також становлення терміну “рейв” як синоніму до слова “вечірка”, що також значною мірою свідчить про масифікацію аналізованого явища.

Постсубкультурний підхід пропонуємо розглянути як етап у вивченні субкультур та проаналізувати пост-рейв культуру як автентичну рейв-культуру, відштовуючись при цьому від тез Маффесолі про так звані “неоплемена”.

Звертаючись до дискурсу масової культури як до способу аналізу споживацької культури, головним чином, ми наголошуємо на підпорядкуванні глобальними комерційними капіталістичними процесами автентичних альтернативних культурних течій. В цьому контексті, рейв-культуру розглядаємо як позбавлену автентичної андеграундності та контркультурних перспектив. В той же час, вдаємося до аналізу ознак, які притаманні як автентичному рейву, так і масифікованій рейв-культурі, а саме: рейв як діонісійська практика сучасності, рейв як сучасна форма карнавалу та рейв як форма сучасної релігійності та духовної практики, базуючись при цьому на дослідженнях релігієзнавця Франсуа Готьє.

РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ СУБКУЛЬТУР. СУБКУЛЬТУРА ЯК САМОСТІЙНЕ ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ

Досліджуючи трансформацію субкультур у масову культуру, в першу чергу, слід вдатися до аналізу досліджуваних понять як окремих явищ, аби ефективно та глибинно відслідкувати шляхи їх взаємодій та безпосередньо процес трансформації одного явища у інше. У першому розділі роботи буде розглянуто субкультуру як предмет дослідження. Окрему увагу буде приділено соціальній складовій та становленню поняття субкультури як самостійного в гуманітарному дискурсі.

1. 1. Визначення субкультури як явища

Для загального розуміння досліджуваного явища, звернімося спочатку до короткого визначення терміну субкультура. “Субкультура- культурна група в межах більшої культури, яка часто має переконання чи інтереси, що не відповідають інтересам більшої культури” [20].

Дік Хебдіг у роботі "Subculture: the meaning of style", що стала фундаментальною у дискурсі субкультури, розглядає досліджуване соціокультурне явище як символічну форму спротиву існуючим у суспільстві нормам та стандартам; називає субкультуру “підривом нормальності” [12, р. 101].

На його думку, утворення субкультури є засобом вираження ідентичності певної групи людей, способом самоідентифікації однодумців, що мають спільні погляди та інтереси, відмінні від загальноприйнятих.

Сара Торнтон у роботі *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital* критикує теорію культурного капіталу П'єра Бурдьє та впроваджує власне поняття "субкультурного капіталу". Під субкультурним капіталом вона розуміє культурні знання та товари, придбані учасниками субкультури, що маркують їх причетність до субкультури та відокремлюють від інших соціальних груп [26].

Крім того, Торнтон посилається на згадану вище роботу Хебдіга та погоджується з його думкою щодо того, що медіа не відображають соціальні групи (в тому числі субкультури), а мають безпосередній вплив на їх формування, є центральними у процесі їх становлення [26, р. 117].

Стюарт Голл та Тонні Джефферсон описали роботу Торнтон як "теоретично інноваційну" та "концептуально ризиковану" [9, pp. xix–xx].

Кен Гелдер зазначає, що субкультури, від початку їх історії, завжди виступали невідповідними до норм. Також він наголошує на необхідності розрізнення субкультури та контркультури, спираючись на різний рівень соціального заглиблення в суспільство.

Він виділяє шість основних способів розуміння субкультур:

- через їх часто негативне ставлення до роботи (як "простоючий", "паразитичний", гедоністичний, злочинний спосіб життя);
- їх негативне або амбівалентне відношення до класу;

- їх асоціація з територією («вулиця», «капюшон», клуб тощо), а не власністю;
- їх переміщення від дому до несімейних форм приналежності;
- їх зв'язок із надмірністю та перебільшенням (на відміну від стриманості та помірності);
- їх відмова від банальності звичайного життя і, зокрема, масифікації [8].

Мішель Маффесолі застосовує поняття племені, або ж неоплемені, відносно субкультур. Він звертає увагу на те, що сучасні субкультури мають спільні риси з первісними племенами: власна територія та схильність захищати її від чужаків, часто негативне ставлення до чужаків загалом, наявність специфічних ритуалів, незрозумілих для тих, хто не є учасником племені/субкультури [14].

Представники субкультури завжди постають відмінними від “нормальної” масової культури. Починаючи із зовнішніх факторів, що вказують на відмінність та привертають до себе увагу, виділяють учасників субкультури серед “нормальної більшості” (зовнішній вигляд, одяг, зачіски), і закінчуючи внутрішніми правилами та нормами субкультур, які, власне, і впливають на становлення відмінних зовнішніх ознак.

Дік Хебдіг, досліджуючи субкультури, наголошує на фундаментальному значенні стилю у субкультур, а також на значенні деталей, які стиль визначають [12].

Деталі, які формують стиль тієї чи іншої субкультури, виділяють її серед інших субкультур, створюють її автентичність та унікальність, та виділяють її саме як субкультуру - окрему культурну одиницю.

Виникнення та становлення субкультур відбувається за умов соціально-історичних змін та переломів. Таким чином, субкультури виступають вираженням соціальних змін в суспільстві. Для вивчення субкультур, та субкультури рейву зокрема, важливим є історичний контекст виникнення, який буде детальніше розглянуто у III розділі роботи.

Виникнення субкультур, якщо розглядати їх як окремі соціальні групи, в основі яких покладена відмінність від усталених норм пануючої культури, завжди постає проявом соціальних змін у суспільстві. Субкультура вирізняється та має умовний статус окремої частини суспільства та є феноменом доти, доки зберігає свої фундаментальні позиції та правила, норми поведінки та зовнішнього вигляду учасників, які характеризуються як відмінні від пануючої культури чи протилежні до її основ. Субкультура часто постає у дослідженнях як “молодіжна субкультура”, тобто як така, учасниками якої в переважній більшості є молодь. Тому, на нашу думку, доречним буде дещо заглибитись у соціологію молоді.

1. 2. Молодіжні субкультури. Поняття молоді. Молодь як підклас суспільства. Соціальна складова сучасної рейв-культури.

Молодіжними субкультурами називаємо ті субкультури, учасники яких відносяться до вікової категорії молоді (яка буде детально розглянута нижче), тобто належать до одного покоління.

Основою субкультур є молодіжна культура і основним її складником є молодь. Для більш глибокого розуміння субкультур слід дещо заглибитись у поняття молоді.

Вживання терміну “молодь” може варіюватись залежно від контексту.

“Молодь” виступає певною універсалією, що означає людей молодого віку та може вживатись як синонім до термінів “підліток”, “дитина” та “дорослішання” [13, р. 24].

Традиційно під категорію молоді підпадають люди віком від 14 до 21 року [2].

Проте, протягом останніх декількох років вікові рамки, що визначають категорію, до якої слід віднести людей молодого віку, дещо зміщуються.

Так, дослідники австралійського Royal Children's Hospital зазначають, що підлітками слід називати людей віком з 10 до 24 років, а не з 10 до 19, як це було раніше.

Повертаючись до питання молоді та розглядаючи молодь як складову субкультур, можна виділити приблизні вікові межі, під які підпадає термін у даному контексті: від 15 до 25 років. Такою є приблизна вікова категорія більшості учасників аналізованої нами субкультури рейверів, що ми можемо зазначити, спираючись на емпіричні дослідження. На нашу думку, молоддю можна назвати людей, що ще не досягли дорослого віку, але вже не є дітьми, тобто займають певну проміжну вікову категорію.

Субкультурна молодь часто вважається соціально нестабільною, з непевною позицією у соціумі та досить часто причетна до кримінальних порушень та інших правопорушень. Як приклад, для представників субкультури скінхедів характерною є агресивна та насильницька поведінка, особливо для другої хвилі скінхедів, що була мотивована ультранаціоналістичною расистською ідеологією [23, pp. 458–482].

Мас-медіа значною мірою вплинули на формування образу субкультури скінхедів у масовій культурі, застосовуючи термін “скінхед” в більшості

випадків, в яких йшлося про насилля, що мало расистські вмотивування [19].

Іншим прикладом соціальної нестабільності молоді, що належить до субкультур, та її причетності до кримінальних порушень є досліджувана нами рейв-культура (в її автентичному субкультурному періоді існування в культурній площині).

По-перше, автентичні рейви зазвичай відбувалися в незаконно захоплених та непридатних для такої діяльності місцях: закинутих складах, фабриках тощо. По-друге, вживання наркотичних речовин під час рейву виступає однією з фундаментальних складових рейв-культури. Ці два фактори стали причиною великої кількості рейдів на рейви, конфліктів з правоохоронними органами, що мали різні наслідки.

Дік Хебдіг у роботі “Subculture: the meaning of style” розглядає діалектику дії та реакції, об’єктами в якій фігурують домінуючі та підлеглі групи [12]. Так, підлеглою групою постають учасники рейв-культури, а домінуючою - правоохоронні органи; дії учасників рейву (захоплення приміщень та територій, вживання та поширення наркотиків) мають значення та постають протизаконними лише за наявності домінуючої групи - правоохоронців, які втручаються в процес проведення рейву. Дискурс домінуючого-підлеглого є актуальним не тільки для окремої “кримінальної” складової субкультури рейву, та розглядається не тільки на прикладі взаємодії з правоохоронцями, а й має значення для її розуміння загалом. Субкультура як така постає підлеглою групою щодо батьківської культури, в площині якої існує та на протилежності якій утворюється. Стиль субкультури, про який було згадано вище, та який аналізує Хебдіг, постає протилежним до “стилю мирських речей”, тобто речей “нормальних” та звичайних, повсякденних, належних до масової культури. В умовах

становлення субкультури об'єкти перетворюються на значення (символи) та утворюють стиль, для якого характерною є відмова від нормальності у виборі речей. Як наслідок, стиль субкультури конфліктує зі стилем масової культури.

Аналізуючи соціальне положення молоді, Роберт МакДоналд вдається до терміну підклас, або ж нижчий клас (англ. underclass). Він розглядає молодь як таку, що знаходиться в перехідному періоді, є соціально вразливою та нестабільною. Такий стан може призводити до соціального відчуження та сприйняття молоді як соціальної категорії, що є “небезпечною та загрозливою для комфортно живущої більшості спільноти середнього віку та середнього класу” [29, р. 2].

Використовуючи термін “підклас”, МакДоналд зважає на те, що він приймається не всіма науковцями як компетентний, та деякі стверджують, що “концепція підкласу - це періодичний політичний та суспільно-науковий міф” [29, р. 4].

Але автор наводить ряд причин, що зумовлюють використання цього терміну як компетентного та ефективного. Він вважає “підклас” найбільш влучним та змістовним з існуючих в сучасному суспільно-науковому лексиконі термінів, бо він описує зміни в класовій структурі та супутні соціальні й культурні події [29, р. 6].

Концепція підкласу, в першу чергу, націлена на демонстрацію статусу тих членів суспільства, що знаходяться нижче робітничого класу та взагалі не можуть бути частиною ринку праці. В той же час, він ще більш виразно вказує на розрив між вищим та середнім класами суспільства. Проте, наповнення терміну дійсно часто різниться залежно від вживання та не є однозначним.

Поняття “небезпечного класу” різниться залежно від історичного контексту та по-різному визначається аналітиками відмінних політичних спрямувань. Проте, з моральної точки зору, всі засуджували бездіяльність та безвідповідальність “небезпечного класу” [29, р. 4].

Структуралізм кінця ХХ століття в обличчі Робінсона та Грегсона розглядає підклас як такий, що виник в результаті соціальних та економічних змін та є явною ознакою руху до постіндустріальної економіки [29, р. 5].

Інша точка зору не заперечує концепцію підкласу, проте наголошує на тому, що вона потребує подальших досліджень для більш точного визначення.

Існує й повне заперечення існування поняття підкласу, що посилається на політичну некоректність терміну, теоретичну неоднозначність та нестачу емпіричної бази під ним. Вживання ж даного терміну, з цією точки зору, тільки ускладнює соціальні та політичні реалії існування членів суспільства, яких прихильники аналізованого терміну відносять до підкласу.

Так, субкультурна молодь характеризується як соціально нестабільна, її не можна віднести до жодного з “класичних” прошарків суспільства. Вона займає неоднозначне, невизначене суспільно-соціальне становище.

Молодь, що відвідувала автентичні рейви, що мали місце у 80-90-х роках ХХ століття в Британії, зазвичай походила з сімей робочого класу, проте до робочого класу вона ще не долучилась. Ця молодь не займала визначеної соціально-класової позиції, тому її можна охарактеризувати як належну до описаного вище підкласу.

В той же час, аналізуючи сучасну рейв-культуру, слід відмітити, що її учасники належать до різноманітних прошарків суспільства та можуть

займати будь-які суспільно-соціальна позиції. Соціальний складник сучасної рейв-культури є неоднорідним та багатошаровим: його неможливо узагальнити та визначити, адже до рейву можуть долучитись всі бажаючі, що є симптомом трансформації субкультури у масову культуру.

1.3. Становлення явища субкультури як самостійного в гуманітарному дискурсі.

Вивчення молоді як окремої соціальної групи почало формуватися наприкінці XIX - на початку XX століття. Теоретичним основоположником цих досліджень можна вважати британського педагога А. Девайна з його роботою [5].

Скаттлерами називали угруповання молодих людей робітничого класу в Манчестері та його околицях, які вели розбійну, грабіжницьку діяльність. Скаттлери при цьому мали характерний зовнішній вигляд: певний одяг та зачіски відрізняли їх від іншої молоді. Так, ми бачимо риси субкультури в угрупованнях скаттлерів: манера поведінки, ідеали та стиль життя, відмінні від пануючої культури, певний визначений зовнішній вигляд. Дейван вперше дослідив та охарактеризував молодіжне угруповання як об'єкт, феномен культури, що має відмінні риси та є окремим від пануючої культури. Хоч дана робота була створена британським педагогом радше у дисциплінарних та "попереджуючих" цілях, не можна недооцінювати вагомість її внеску у початок досліджень груп молодих людей як окремого культурного феномену.

Слід звернути увагу на дослідження соціолога Д. Рісмена, на якого у своїй роботі “Studying popular music” 1990 року посилається дослідник популярної музики Р. Міддлтон [16, р. 155].

У дослідженні 1950 року Рісмен виділяє дві групи молоді, що споживають музику: більшість, яка “пасивно сприймає комерційно впроваджені стилі та значення” та “субкультуру”, яка утворює меншість, наслідуючи “підривні цінності” та не обирає те, що обирає пасивна більшість [16, р. 155].

Так, Рісмен вводить поняття субкультури та остаточно виокремлює молодіжні угруповання як окремі культурні явища. На його думку, коли учасник чи учасниця “меншості”, тобто субкультури, слухає музику, навіть коли немає нікого поруч, він або вона слухає її “у контексті уявних інших” [16, р. 155].

Автор має на увазі, що учасники субкультури перебувають у зв’язку, який встановлюється спільними інтересами та вподобаннями, у даному випадку цим вподобанням є музика. Більше того, учасники субкультури переживають цей зв’язок не через музику загалом, а через певні елементи цієї музики: вони обирають те, “що має бути почутим”, і це їх об’єднує [16, р. 155].

Цікаво, що у роботі 1990 року, Міддлтон, аналізуючи теорію субкультур, та звертаючись до досліджень британської та американської соціології, розглядає субкультуру як “аномальність”, “неправильність” (англ. deviance) [16, р. 155].

Так, у 1960-х роках сформувалась нова галузь у дослідженнях британських cultural studies - теорія субкультур, що намагалася спростувати уявлення про молодіжні угруповання як про одну з форм вираження протестів та

соціальних невдоволень робітничого класу. В той же час, Міддлтон зауважує, що на даному етапі досліджень молодіжної культури вважалося, що уподобання молоді залежать від приналежності до соціального прошарку [16, р. 156]. До субкультур, як правило, приєднувались молоді люди, що належали до робітничого класу: яскравим прикладом можуть слугувати британські скінхеда.

В той же час, теоретики субкультури були непевні щодо дискурсу “молодіжної культури”: вважали її скоріше наслідком соціально-демократичної “безкласовості”, тому були більше зацікавлені у дослідженні зовнішніх соціальних взаємодій субкультур, ніж у їх внутрішніх процесах та структурах [16, р. 156]. Комерційна молодіжна культура розцінювалась як домінантний культурний консенсус, проти якого виступали “більш автентичні” за своєю природою субкультури.

Важливий внесок у ранні дослідження субкультур як окремої культурної одиниці зробили дослідники Бірмінгемського Центру Сучасних Cultural Studies. Слід виділити збірник робіт 1976 року “Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain”, що вийшов під редакцією Стюарта Голла та Тоні Джефферсона. У роботах розглядаються молодіжні субкультури, що виникли у післявоєнній Великобританії. Автори звертають увагу на те, що субкультури зазвичай розглядаються в контексті так званої “молодіжної культури”, що, на їхню думку, дещо узагальнює явище. Аналізована робота є більш детальною реконструкцією різноманітних типів субкультур в контексті класової приналежності, культури та історії загалом. Також вона відображає актуальні на той момент уявлення про субкультури та відслідковує їхні зміни. Дійсно, вже з перших речень бачимо зміни, що торкнулись навіть написання терміну:

“суб-культура”, як вживано у роботі, нині змінилась на “субкультуру”. На нашу думку, така трансформація вказує на остаточне затвердження терміну та поняття зокрема як самобутнього: це більше не “додаток” до культури, а окреме культурне явище.

Для авторів збірки одним з ключових моментів, що вплинув на зміну вектора досліджень субкультур та становлення поняття субкультури як самостійного, стала робота 1963 року Ховарда Бекера “Outsiders”. Текст являє собою соціологічні дослідження “відхилень” (англ. deviance), що об’єднують людей у групи та визначає їх місце в соціальній середі [22, р. 5].

Голл та Джефферсон враховують визначальність даної роботи, серед принципово нових положень якої розуміння соціальних явищ як процесу, а не як події. Однак, вони наголошують на публічному соціальному маркуванні одних людей чи груп людей іншими людьми, як на єдино вірному походженні іншості та визначенні “відхилень”. Бекер хоч і аналізує іншість як таку, що має соціальну природу, але розглядає й інші можливі причини визначення поведінки як девіантної.

1.4. Субкультури як класова складова суспільства

Окремо слід розглянути статтю авторства Кларка, Голла, Джефферсона та Робертса під назвою “Субкультури, культури і клас”. Вже перші речення тексту виокремлюють досліджувану субкультуру як самостійний культурний феномен, окреслюючи горизонти дослідження: “Our subject in

this volume is Youth Cultures: our object, to explain them as a phenomenon, and their appearance in the post-war period” [22, p. 9].

Автори наголошують на тому, що поняття субкультури оточене міфами, розібравшись з якими, можна з'ясувати що насправді являє собою субкультура. Молодіжна культура є основою субкультур та її виокремлення і дослідження як самостійної культурної одиниці стало одним з ключів до розуміння післявоєнної Британії як періоду соціальних змін. В той же час, соціальна та політична роль молодіжної культури та її складників не є очевидною. Субкультура не зводиться до молодіжної культури, молодіжна культура виступає основою субкультури.

Молодіжна культура репрезентує соціальні зміни суспільства та тенденції історичної доби, в якій перебуває. Вона окреслює вектор змін цінностей та способу ведення життя загалом, звертає увагу на актуальні критичні моменти у соціальному існуванні та переживає їх у власний спосіб, відмінний від звичного та прийнятого. Автори наголошують на тому, що “молодіжну культуру” не слід розглядати як феномен, сконструйований виключно медіа, адже він є дійсно присутнім як у теперішньому житті, так і є таким, що впливає на соціальний аспект історичних змін [22, p. 10].

Важливий момент у дослідженні субкультур полягає у розмежуванні відносно постійних органічних рухів від кон'юнктурних, непостійних та майже випадкових [22, p. 10].

Сам термін Молодіжна культура вказує на інтеграцію та вплив молоді як окремої соціальної групи на загальні культурні процеси. Культура в цьому випадку розглядається як спосіб обробки соціальних процесів та середа, в якій ці процеси виражаються та існують. Культура формує спільне існування індивідів, які взаємодіють між собою, і має чітко окреслену, наповнену змістом форму [22, p. 10]. Вона наповнена системами

цінностей, значеннями, віруваннями, звичаями, переконаннями, способами існування та соціальними взаємодіями.

Автори звертають увагу на так звані “мапи значень” (англ. “maps of meaning”), що роблять зрозумілими сенси значень та речей для членів культури. Завдяки ним індивіди постають “соціальними індивідами” [22, р. 10]. Культура ж формує взаємодії між “соціальними індивідами” та наповнює сенсами культурні елементи, а також спрямовує їхню інтерпретацію та розуміння. Соціальні групи у спільному існуванні розвивають та формують культурні патерни, в яких виражається культура. Історія, в свою чергу, задає умови для формування культурних патернів сучасності.

Соціальні групи поділяють між собою культуру, існуючи в одних історичних умовах. Проте, групи мають різні, часто протилежні соціальні статуси, відносяться до різних класів, що створює умови опозиційного культурного існування. Легітимними та такими, що визначають норму, є ті соціальні групи, що належать до домінантного, правлячого класу та зосереджують “культурну силу” в своїх руках. Вони мають перевагу у змістовому наповненні сенсів та визначають шлях реалізації соціальних взаємодій.

Як зазначав Маркс, клас, який має владу та розпоряджається матеріальним виробництвом, в той же час контролює засоби інтелектуального виробництва. Члени правлячого класу підпорядковують під свій лад мислителів та вироблені ними ідеї, таким чином, ідеї правлячого класу стають провідними та актуальними для епохи [15, р. 64].

Проте, це не означає, що у суспільстві та епосі, яку воно переживає, існує лише один тип мислення та один спосіб реалізації думок та ідей. Поряд із домінуючими ідеологічними лініями завжди існують альтернативні. Їх

виражають окремі групи людей, які можуть зазнавати тиску (ідейного чи/та фізичного) з боку представників правлячих ідей, проте, вони знаходять спосіб вираження своєї альтернативи, а іноді й опозиції. Однією з форм вираження такого альтернативного мислення, способу життя та самовираження у суспільстві і є *субкультура*.

Культурою ж прийнято називати саме домінуючий культурний лад, його позиції та норми. Точніше, пануюча культура сама називає себе культурою (а не елементом культури тощо), і підносить це іншим як апріорну істину; позиціонує себе як найприродніший та універсальний лад. Тоді як альтернативні відносно домінуючої культури ідеї займають позиції елементів культури, як-от субкультура. Вони можуть бути як нейтральними у своїх позиціях відносно домінуючої культури, так і виражати пряме незадоволення нею, намагатися зайняти провідне місце, змістити гегемонію, що виражено у діяльності контркультур. Так, класи борються у перерозподілі культурних сил. Автори статті “Субкультура, культура і клас” звертають увагу на важливість розрізнення понять “культура” та “ідеологія”, проте, коли одна культура підпорядковує собі іншу та змушує її існувати у нав’язаних визначеннях і термінах, “домінуюча культура також стає основою домінуючої ідеології” [22, р. 12]. В той же час, домінуюча культура є неоднорідною. Вона містить в собі елементи, представлені ідеями та поглядами учасників домінуючого класу. Елементи культури, в свою чергу, точніше, різні культури, перебувають у постійній боротьбі за домінуючу позицію: вони відтворюють діалектику господар-раб Гегеля [31], займаючи пануючі чи навпаки асимільовані або підкорені позиції. Субкультури у класовому суспільстві займають позицію менших та більш локалізованих структур відносно більших культурних мереж. Їх слід аналізувати як окремі від пануючої культури, але як такі, що

виступають на противагу їй та її цінностям. Адже, як було зазначено вище, субкультура вважається субкультурою доти, доки фундаментально відрізняється від пануючої культури та має бути аналізована в своїх опозиційних проявах щодо культури-гегемону.

Так, всі існуючі у суспільстві культури, в тому числі домінуюча, утворюють культурну мережу та існують в її межах, будучи при цьому принципово різними. Оскільки домінуюча культура задає напрямки, визначає сенси та репрезентує себе як універсальну, вона виступає “батьківською” культурою щодо інших культур, в тому числі, відносно аналізованої нами субкультури [22, р. 13]. Субкультура, в свою чергу, виступає частиною панівної культури; і хоч вони мають протилежні цінності та структуру, деякі елементи для них спільні.

Аналізована нами субкультура рейву є принципово відмінною від своєї батьківської міської культури, адже не поділяє її цінностей, звичок, темпів та норм. Деякі звичайні для рейвів процеси, такі як, наприклад, вживання наркотиків чи публічне оголення жінками грудей, є законодавчо забороненими чи табуйованими та підпадають під засудження в межах “нормальної” батьківської культури. В той же час, обидві культури мають спільні риси: нічне життя як таке (відпочинок під музику, вживання алкоголю у компаніях тощо), потреба свята для відновлення циклу буденності, пошук задоволення та способів розважитись, є невід’ємними елементами міського існування - аналогічні за змістом та метою процеси й взаємодії ми можемо спостерігати на рейвах.

Субкультури відрізняються більшою локалізованістю, залученням певних місць та територій, що символічно описує та відрізняє їх, слугує знаком для дійсних партисипантів та потенційних учасників. В той же час, будучи частиною, “підмножиною” (англ. sub-set) батьківської культури,

субкультура, знову ж таки, має з нею спільні риси. Наприклад, вживання наркотичних речовин на законодавчому рівні не дозволено як під час проведення рейвів, так і в умовах “батьківської” міської культури, і в обох випадках закон діє однаково. Проте, наркотики присутні в обох культурах, різниця полягає в інтенсивності та поширеності вживання, його відносній відвертості чи навпаки прихованості.

Автори статті “Субкультури, культури і клас”, аналізуючи субкультури Британії 1950-х років в контексті класової приналежності, звертають увагу на те, що учасники субкультур, наприклад, модів чи скінхедів, відрізняються від своєї батьківської культури (мають певний тип поведінки, зовнішній вигляд, цінності тощо), але, в той же час, вони співіснують зі своєю родиною, однолітками та загалом представниками робітничого класу, чия культура є батьківською для них. Слід зазначити, що теперішня класова ситуація у субкультурах, та зокрема у рейв-культурі, дещо відрізняється. Зараз ми не можемо говорити про чітку та однорідну класову приналежність учасників рейвів. До рейв-культури, на всіх етапах її існування, приєднувались люди різного соціального походження чи приналежності, різних релігійних та політичних поглядів, навіть різного віку.

Рейв-культура не є однорідною у всіх її проявах: починаючи із соціального статусу її учасників, і закінчуючи їх приналежністю до різних поколінь. Проте, рейв-культуру на початку її існування можна назвати субкультурою, адже вона має всі притаманні ознаки, які будуть детально розглянуті у III розділі даної роботи.

1.5. Рейв-культура як субкультурна та контркультурна форма культури

Поняття субкультури та контркультури часто межують, особливо, коли дослідження існування та діяльності соціальних груп відбувається у соціально-політичній площині. Оскільки рейв-культура перебуває на межі соціального спротиву, який є характерним для контркультурної суспільної течії, вважаємо за доцільне розглянути ознаки субкультури та контркультури, що уможливить чітке визначення приналежності рейв-культури та допоможе проаналізувати подальші трансформації рейв-культури.

Як вже було зазначено, для учасників контркультурних рухів принципово важливим та часто фундаментальним постає соціальний-політичний спротив, який виражається у певній активістській діяльності.

Контркультурні групи проявляють себе у протиставленні пануючому ладу, при цьому позиціонуючи себе як чітку опозицію, що має конкретні наміри на цілі, які сформовані та виражаються в конкретних діях. Субкультура ж, як було нами з'ясовано, не прагне до політичної активності та не обов'язково постає опозицією до пануючої культури. Вона може уособлювати собою альтернативу, альтернативний спосіб життя, набір цінностей тощо, але не закликає до залучення та протидії пануючій системі чи ідеології, культурі, «схильні до віддалення від конвенційного суспільства» [35].

Дессауер зазначає, що контркультура уособлює норми та цінності, які не лише відрізняються від пануючої культури, «але й містять принаймні одну

норму чи цінність, яка кидає виклик існуючим нормам і закликає до культурної трансформації» [35].

Лангман стверджує, що «контркультура прагне до фундаментальної переоцінки етики, до альтернативних стилів життя та до трансформації свідомості» [35].

Субкультура, на думку Десмонда, залежна від мейнстріму, підпорядковується та відображає його норми, не має «елементів самоусвідомлення, характерних для справжньої, аутентичної контркультури». [35].

«Субкультурам притаманний дуже виразний ступінь автентичності, який творить настільки міцні суспільні межі, що групу можна назвати субкультурою» [35].

Рейв-культура не має чітко встановленого політичного підґрунтя та не має на меті впровадження масових соціальних змін, також не репрезентує себе як визначену опозицію діючій системі. Проте, в основі становлення рейву історично постають соціальні зміни, а поява рейв-культури, в свою чергу, свідчить про спротив молоді пануючому ладу, його цінностям та нормам. Залучення нефункціонуючих заводів та фабрик для проведення рейвів відображає стан постіндустріального суспільства, відповідає своїй добі та, так би мовити, ілюструє її цінності, але, в той же час, заперечує, іронізує існуючий суспільний лад. На нашу думку, автентичну рейв-культуру не можна визначити як однозначно субкультурну чи контркультурну. Вона постає втіленням культурного синтезу обох соціальних груп. Таким чином, утворюється «мета-рівень контркультури», як результат діяльності різних груп зацікавленості.

Десмонд зазначає, що «ряд субкультурних рухів від хіпі та панків до рейва і далі продовжує створювати спосіб життя, що все більше асоціюється з супротивом, або має перспективу контркультури» [35].

МакКей стверджує, що «культури супротиву живлять єдину культуру супротиву. Інакше кажучи, субкультури живлять контркультуру» [35]. За таких умов, межа між субкультурою та контркультурою стає менш виразною, адже і перша і друга виражає спротив істеблішменту та має в основі настрої протесту.

Таким чином, автентичний рейв можна вважати субкультурою, що має ознаки контркультури, або ж, за словами Демсонда, має «перспективу контркультури» [35].

Хоч рейв-культура і не ставить за мету глобальну трансформацію культурної парадигми, проте, вона пропонує альтернативний спосіб життя, набір норм та цінностей, поглядів на заборони та табу. Вона постає певною мірою альтернативною реальністю, що має свої правила, але, в той же час, не закликає до залучення та їх прийняття тими шляхами, які використовує контркультура в її класичному розуміння культури супротиву. Процес поширення рейв-культури відбувається за іншим механізмом: він не має політичного підґрунтя, який має контркультура, не має контркультурної «агресії» та чітко сформованої та вираженої опозиційності. Процес поширення рейв-культури відбувається за культурною схемою, кінцевою точкою якої є масова культура. Детальніше етапи трансформації рейв-культур буде розглянуто у III розділі роботи.

1.6. Постсубкультурний підхід як реконцептуалізація класичних методів дослідження субкультур

Проаналізувавши становлення та існування субкультури як окремої культурної категорії, прослідкувавши її історичні характеристики та встановивши соціальні складові, розглянемо детальніше наступний етап вивчення функції субкультур у суспільстві. Рівень динамічності змін у сучасному світі потребує нових підходів, що розглядають культурні та соціальні процеси існування молоді. Виникнення постсубкультурного підходу стало однією з ознак згаданої динамічності. Станом на кінець ХХ століття, він дозволяв встановити актуальну концепцію молодіжних соціокультурних практик, як внутрішні їх процеси, так і їхню взаємодію з іншими аспектами культури. На думку дослідників, що працюють у постсубкультурному підході, субкультурна парадигма не відповідає актуальним процесам плинності, непостійності та фрагментарності, що є центральними в молодіжних угрупованнях [17, р. 3].

Згадуючи дослідження Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), прихильники постсубкультурного методу зазначають, що представники CCCS дещо романтизують діяльність субкультур, також вбачають у їхній діяльності радикальний потенціал, що насправді мав більше символічного навантаження. Згідно з постсубкультурним підходом, така романтизація є недоречною сьогодні: для сучасних молодіжних рухів більш характерною є прагматичність, а “семіотична партизанська війна” не є актуальною [17, р. 4].

Хоч даний підхід і зважає на можливість схильності деяких сучасних субкультур до політичного протистояння, проте, не в такому масштабі, як

його описують дослідники CCCS. В той же час, постсубкультурний підхід не нівелює теоретичні надбання CCCS: він радше ретейоретизує їх та на їхній основі будує нові актуальні концепції. Субкультурний підхід зараз відсилає до історії молодіжних соціальних проявів та застосовується щодо неї, що, власне, і можемо спостерігати у даній роботі. Провідна думка постсубкультурного підходу щодо дискурсу CCCS полягає у тому, що він є релевантним щодо молодіжної культури ХХ століття, процеси якого і описує. ХХІ століття потребує нового підходу у вивченні культури молоді, який відповідатиме динаміці свого часу. Так, згідно з постсубкультурним підходом, для порівняння, більш актуальними у вивченні сучасної молоді постають роботи Теда Полемуса, в яких він досліджує сучасність як “супермаркет стилю” та вдається до таких категорій як “мода” та “анти-мода”, ніж “героїзація” діяльності субкультурної молоді, до якої вдаються у своїх роботах дослідники CCCS [21].

Важливим елементом постсубкультурного підходу постає аналіз аспекту економічних взаємодій субкультурних груп. Неврахований у дослідженнях CCCS, цей елемент є доволі важливим у житті сучасних (пост)субкультур. Так, на прикладі сучасної рейв-культури, можемо зазначити, що однієї з провідних її характеристик постає економічна активність. Рейв-вечірки (у сучасній їхній популярно-масовій варіації) нині збирають значущу кількість людей, а вхід на вечірки, звісно, є платним та, об’єктивно, часто коштує немало суму грошей. Музика, яка від початку звучала під час проведення автентичних рейвів, та яка стала невід’ємною частиною рейв-культури, нині масово тиражується, а провідні діджеї світу мають гонорари за виступи, що у сумі можуть складати до \$50 млн на рік [48]. Таким чином, сучасна рейв-культура, що пережила ряд культурних трансформацій, робить значний внесок у капіталістичний розвиток.

Загалом, однією з основ масифікованої рейв-культури є комерційна вигода.

Іншим важливим аспектом у вивченні (пост)субкультур, який було реконцептуалізовано постсубкультурним підходом, є трансляція у медіа та взаємодія зі ЗМІ. CCCS характеризують субкультури як такі, що суто бунтарські, маргінальні та такі, що не висвітлюються у ЗМІ та не взаємодіють з ними. Сучасні молодіжні угруповання, в тому числі рейв-культура, мають високий рівень медіа активності та висвітлюються у ЗМІ у різних аспектах: від новин про рейдерські напади на рейви [47], до публікацій, які рекламують рейв-події та заохочують їх відвідати.

Іншим важливим фактором, який відрізняє субкультурні дослідження від постсубкультурних, постає питання так званої “інтернаціональності”.

Якщо дослідження CCCS були сконцентровані здебільшого на аналізі існування субкультур, учасниками яких була біла британська молодь, то постсубкультурний дискурс усуває це обмеження та стає інтернаціональним.

Крім того, що не менш важливо, постсубкультурний підхід змінює вектор сприйняття гендеру у дослідженнях діяльності молодіжних угруповань. У субкультурах, досліджуваних CCCS, домінують чоловіки як основна складова досліджень. В іншому випадку, якщо жінки й розглядаються як складова субкультур, то постають як більш “м’які”, менше схильні до опору та соціального чи політичного протистояння. Постсубкультурний дискурс, в свою чергу, актуалізує гендерне питання та розглядає жінок як складову молодіжних рухів на одному рівні з чоловіками.

В той же час, дослідники, що працюють у постсубкультурному дискурсі, звертають увагу на те, що субкультурна ідентичність існує і сьогодні, але її соціальні межі дещо змістились, а категорії, в яких вона аналізується,

зазнали змін. Сучасна субкультурна ідентичність постає більш динамічною та непостійною. Головна її відмінність сьогодні втілюється в участі у економічних, глобальних капіталістичних процесах. Проте, теперішня субкультурна ідентичність, що розглядається вже у дискурсі постсубкультури, залишається способом самоідентифікації та легітимації для її учасників, як це зазначали дослідники субкультур CCCS. Щоправда, механізм самоідентифікації та легітимації також зазнав деяких змін у (пост)субкультурах XXI століття.

Так, у даній роботі ми аналізуємо автентичний рейв, який мав місце у 1970-1990-х роках минулого століття в дискурсі субкультури, що поступово зникає або ж трансформується. Субкультурний рейв було замінено на постсубкультурний, далі відбувалась трансформація рейву у рейв-культуру, елементи якої, в свою чергу, трансформувались до популярної культури та до масової культури.

РОЗДІЛ II. МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

II. 1. Масова культура як амбівалентне явище

Розглядаючи теорію субкультур у попередньому розділі, ми дійшли наступних висновків: субкультури існують в межах пануючої, визначеної владним шляхом культури-гегемона; вони визначаються як відмінні від неї у своїх принципах, нормах, цінностях та є структурно відмінними; субкультура визначається як така доти, доки має зазначену відмінність; культура-гегемон виступає батьківською культурою відносно субкультур. Пануючу, домінуючу культуру, ми визначили як культуру-гегемон, що визначена владою та відповідає її основним позиціям. Пануюча культура репрезентується як апріорно єдина можлива та загальна для всіх культур, як природна та існуюча сама по собі “норма”. Всі ж інші культурні варіації розглядаються як відхилення від цієї норми, як опозиції або альтернативи, що при цьому все одно перебувають в межах домінанта та ним керуються. У даному розділі роботи ми розглянемо масову культуру як сучасний еквівалент домінуючої культури-гегемона, що дозволить проаналізувати трансформацію субкультур у масову культуру.

Перш за все, вживаючи термін “масова культура”, слід відмітити, що масова культура у нашому дослідженні постає як дискурс, а не як стале та апріорне культурне середовище. Дослідження масової культури відсилає нас до політичних площин, в яких це явище існує та якими визначається. Сам термін “маси” є доволі амбівалентним, дещо загальним та неоднозначним. Він виступає радше інструментом для творення самих мас

та способом говорити про людей, що чітко проілюстровано в роботах Реймонда Вільямса.

Також Вільямс зазначає, що культура є ординарною [28, р. 4]. Це означає, що кожна культура містить в собі основні принципи, на які спирається, і виражає їх через різноманітні інститути. Окреме ж суспільство базується на створених всередині нього значеннях, спрямуваннях, способах сприйняття та розуміння. Це об'єднує його членів та власне виокремлює суспільство як окрему культурну одиницю. Проте, спільність суспільств у тому, що всі вони мають таку базу і мають два основні аспекти: відомий та вивчений спосіб існування, зі звичними сенсами та спрямуваннями, та новий, відмінний від першого аспект. Так, ми можемо віднести масову культуру до звичного та “зручного” способу існування та аспекту культури, а субкультуру визначимо як відмінний та не вивчений аспект суспільства, протилежний усталеному та прийнятому більшістю, умовними “масами”.

Джон Сторі та Тонні Беннет пов'язують складність розуміння масової культури з тим, що її визначення завжди відсилає нас до невизначеної “іншості”, до протилежних чи паралельно існуючих категорій культури [46, с. 13].

По-перше, визначаючи масову культуру, зазвичай відсилають до інших культурних категорій (народна культура тощо), на їх відсутність або присутність, порівнюючи їх, а не визначаючи масову культуру як самостійну та не потребує порівнянь. По-друге, сам термін “маси”, що лежить в основі масової культури, постає радше інструментом для визначення цих самих мас, а не конкретним явищем. Друга теза, в свою чергу, дає розуміння першої. Термін маскульту можна концептуально наповнити різними значеннями.

II.2. Ідеологія та масова культура як складові одного концептуального простору

Грем Тернер визначає ідеологію як “найважливішу концептуальну категорію теорії культури” [27, р.182].

Загалом, терміном “ідеологія” досить часто вживається на позначення категорій та процесів, що належать до масової культури. На думку Стюарта Голла, слово ідеологія, так само як і культура, коли їх використовують як категорії, що позначають поняття, дещо узагальнюють їх [10, р.23].

Поняття ідеології, в свою чергу, відсилає нас до політичної площини, в якій масова культура більшої мірою й аналізується. Ідеологія розглядається під різними визначеннями, проте, найважливішою в контексті масової культури постає наступна думка Маркса: “Не свідомість людей визначає їхнє буття, а навпаки, їхнє суспільне буття визначає їхню свідомість” [46, с. 17]

Масова культура спрямована на стирання особистості та пригнічення індивідуальності. Вона нав’язує “масам” смаки та уподобання, переконання та точки зору, подаючи їх як апіорні та самі собою зрозумілі. Маскульт запевняє у тому, що кожна людина робить свій вибір самостійно, відштовхуючись від власних позицій, проте, ці позиції насправді вже є закарбованими у її свідомості масовою культурою. Як результат, людина сприймає нав’язаний їй вибір як свій власний, а продиктовані “згори” цінності не відрефлексовує та не сприймає

критично. За таких умов, ми можемо розглядати ідеологію як інструмент впливу, що належить до масової культури, є її невід'ємною частиною.

Повертаючись безпосередньо до теми дослідження, проілюструємо описані вище процеси. Автентичні рейв-вечірки, будучи андеграундними, не мали комерційної складової та прагнули зберегти “секретність” таких подій, публічно не анонсуючи їх. Рейви та елементи рейв-культури (що тільки починали утворювати саме рейв-культуру як самостійне явище), не тяжіли до масифікації чи навіть до популяризації, а рештою суспільства, яка не була залучена, вважались відхиленням від нормальності.

Переживши процес поширення та виходу з андеграунду, та сформувавшись у рейв-культуру, рейви почали складати частину повсякдення. Більше того, що є найважливішим для нас на даному етапі дослідження та у контексті ідеології масової культури, культура рейву сучасності нав'язується як беззаперечно “модна”, і, в той же час, ніби дещо недоступна, небезпечна та заборонена. Проте, останні характеристики, на нашу думку, зараз представляють собою лише комерційний хід, що використовується із розрахунком на те, що люди тяжіють до забороненого. Детальніше це питання та питання моди в культурі буде розглянуто у III розділі роботи.

Отже, комерціалізована рейв-культура нав'язується заради комерційної вигоди її інвесторів. Інвесторами рейв-культури можуть виступати приватні особи, що організують рейви, але в окремих випадках вигода з проведення рейвів та, відповідно, масифікації рейв-культури, може отримуватись і на державному рівні.

Яскравим прикладом може слугувати сучасна рейв-культура Берліна.

Берлін, що вважається одним з основних центрів сучасного нічного життя світового рівня, регулярно приймає невизначено велику кількість туристів,

що прагнуть потрапити до Бергхайну - мабуть, найлегендарнішого місцевого закладу, в якому відбуваються рейви. Таким чином, рейв-туризм постає вигідним для держави, яка, в свою чергу, заохочує розвиток нічного життя німецької столиці. Для прикладу, у 2018 році влада Берліна виділила 1 мільйон євро “на збереження клубного життя міста”.

Сенаторка Рамона Пол заявила, що клубна культура Берліна відома у всьому світі та є визначною для міста [51].

Відомий журнал про сучасну культуру та електронну музику Dazed & Confused розглядає програму збереження клубів як сигнал про те, що влада розглядає нічне життя, техно та заклади типу Бергхайн як один з ключових факторів та осередків міського туризму [1].

Крім того, рейв-культура та нічне життя загалом утворюють так званий “культурний текст”, що також постає складовою ідеології - вони репрезентують певний образ світу. Культурний текст, в свою чергу, стає на бік одного з опонентів. Це формує уявлення про суспільство “як про конфліктну, а не узгоджену спільноту” [46, с. 18]. Культурні тексти завжди мають конкретні наслідки та пропонують свої уявлення про світ, свої ідеологічні лінії. Масова культура постає “ареною створення колективного суспільного розуміння”, яка впроваджує “політику означення” [11 р. 36].

II. 3. Масова культура та популярна культура

Дискурс масової культури часто переплітається із популярною культурою, а іноді ці терміни вживаються як синонімічні. Український дослідник Русаков звертає увагу на проблематичність нерозмежування дискурсів масової культури та популярної культури, особливо в пострадянській філософській та культурологічній традиції [43, с. 326].

Русаков наголошує на необхідності розмежування масової та популярної культури, адже його відсутність породжує підміну семантичних понять.

Він вважає масову культуру передумовою формування феномену популярної культури. Автор звертається до критики масової культури ХХ століття, яка репрезентує маскульт як “культуру низького художнього рівня, яка ґрунтується на стереотипах, міфологемах сприйняття, пов’язана з рекламним бізнесом, комерцією тощо” [43, с. 326]. Крім того, автор звертає увагу на те, що маскульт “часто звинувачують в інтелектуальній і духовній низькості, в шаблонності і вульгарності, в естетичній мізерності” [43, с. 326].

Автор зазначає, що у теперішній ситуації ХХІ століття така критика не є актуальною, адже сучасна масова культура пережила та продовжує переживати якісні зміни, за яких її естетичні та моральні складові більше не постають як першочергові. У сучасності має значення, в першу чергу, функціональна складова масової культури, вона постає як “технологія виробництва культурного продукту” та “спосіб тиражування смислів і цінностей” [43, с. 327].

Схожої позиції дотримується Дробишева, яка зазначає, що масова культура є формою функціонування суспільної свідомості, що відповідає характеристикам своєї доби, є актуальною для свого часу [39, с. 94].

А. Флієр розглядає популярну культуру як таку, що прийшла на зміну масовій культурі в умовах постіндустріального світу та відповідає сучасності [50, с. 148].

Тобто, на його думку, масова та популярна культура не співіснують, а існують окремо як два поступові культурні етапи.

На думку Русакова, однією з характерних та, свого часу, якісно нових ознак масової культури стала доступність інформації, поширення унікальних елементів культури, що раніше були недоступні більшості. Аналізуючи популярну культуру та порівнюючи її з масовою, дослідник зазначає, що “на відміну від масової, популярна культура орієнтована на створення такої форми, яка відповідає потребам людини і здатна не тільки актуалізувати традиційні смисли культури, оновлюючи їх, але й адаптувати для розуміння складні наукові світоглядні парадигми сучасного буття” [43, с. 330]

Тарас Лютий розглядає проблеми демаркації масової та популярної культури та виділяє їх історичні та соціокультурні відмінності [41, с. 85]. Він зазначає, що “дає змогу долати нестерпність буття, допомагаючи тим, хто воліє не розчинятися в масових ілюзіях і симуляціях” [41, с. 85]. В той же час, наявний “високий” та “низький” рівні культури, які дослідник виділяє задля кращого розуміння якісних відмінностей масової та популярної культури. Автор розглядає масову культуру як таку, з якою пов’язують зниження інтелектуального рівня сприйняття та споживацтво, комерційність. До масової культури можна віднести, традиції, свята та ритуали, а також практики повсякдення - історичні способи життя людей, характерні для великої кількості людей звички [41, с. 87].

Для кращого розуміння масової культури, треба виділити культуру “високого” зразка: тоді, розуміючи контраст між ними, можна більш

якісно проаналізувати особливості обох. Лютий звертає увагу на амбівалентність поняття мас: воно постає негативним у консервативному дискурсі та позитивним явищем у соціалістичному.

Звертаючись до таких категорій людського існування як події, смаки, комунікації, ринок, споживання, інформування, думку та психологію, за Бурдьє, ми можемо відслідкувати нерівність культури та якісну відмінність між “високим” та “низьким” у ній [41, с. 87]. Основною ознакою “зниження” культурного продукту та його переходу до масовості, що супроводжується втратою автентичності та унікальності, шаблонізацією, виступає його *комерціалізація*.

Отже, Лютий визначає масову культуру як “творену масами для себе культуру”, що може народжуватись в тому числі знизу - від популярної (народної) культури [41, с. 87]. В той же час, існує думка, яка засвідчує про тенденцію до зникнення різниці між високим та низьким у культурі - елементи, характерні для обох, поєднуються та переплітаються, відбувається взаємопроникнення торговельної та мистецької діяльності [41, с. 87].

Від початку популярна культура фігурувала як народна, а згодом “популярний” стало вказувати на доступність та поширеність: популярна музика, література тощо [41, с. 87].

Так, масова культура постає як протиставлення “високій” культурі, а популярна культура стирає межу між ними та постає загальною для “низької” та “високої” культур, вона загальнодоступна та покриває як еліти, так і маси.

Як зазначає Лютий, Джон Сторі [41, с. 87]. виділяє наступні етапи розвитку та чергування досліджуваного питання:

-популярна культура: постає народною культурою домодерних часів;

- масова культура індустріального суспільства: елітарна, протиреволюційна;
- популярна культура як протиставлення “високому” в культурі;
- масова культура як “м’який” ідеологічний вплив;
- популярна культура: глобальна, проявляється у всіх сферах життя та торкається всіх прошарків суспільства; ліквідує, чи, принаймні, розмиває межу між “високим” та “низьким” у культурі, натомість пропонує “середній” рівень культури, доступний всім.

На нашу думку, останні описані визначення масової культури та популярної культури існують одночасно у теперішньому історичному вимірі, а не постають двома поступовими етапами.

Макдоналд наполягав на використанні терміну масової культури проти популярної, адже такий термін вказує на безпосереднє споживання продукту масами та звертає увагу на процеси, які це споживання зумовлюють: масове виробництво та просування технологій, які це виробництво уможливають, загальна комерціалізація всіх прошарків культури [41, с. 89].

Звернімо увагу на те, що трансформація рейв-культури з субкультури в інші культурні форми є неоднорідною. На нашу думку, субкультура, втрачаючи автентичність, поділяється на елементи, які, в свою чергу, трансформуються до інших рівнів культури. Так, певні елементи субкультури рейву вийшли з андеграунду та, зазнавши певних трансформацій, увійшли до популярної культури. Детальну схему таких трансформацій, їх причини, безпосередній процес та наслідки буде розглянуто у III розділі даної роботи.

Зараз, повернувшись до розглянутої вище тези Макдоналда та застосувавши її до теми рейв-культури, зазначимо, що головна

трансформація субкультури рейву полягає у її комерціалізації.

Комерціалізація є провідним фактором та, головним чином, причиною масового споживання продукту культури, який початково належав до андеграунду та мав субкультурні ознаки. Оскільки комерціалізація та масове споживання виступають головними ознаками масової культури, можемо прийти до висновку, що андеграундно-субкультурна та некомерційна основа рейву трансформувалась саме до масової форми культури.

Якщо популярна культура має низове походження, то масова культура походить згори, нав'язується, самоідентифіючись як “природна”, нормальна та правильна.

Крім того, Макдоналд розглядає масову культуру як пародію на високу культуру, що “замість естетичного досвіду пропонує емоційний катарсис” [41, с. 89].

Для прикладу, розглянемо танцювальну електронну музику, яка є однією з провідних складових рейв-культури. Від початку, будучи авангардною, вона претендувала на новаторство, оригінальність та маргінальність.

Поступово, з поширенням рейвів, така музика ставала популярною, а згодом увійшла до царини масової культури: комерціалізувалась та стала вироблятись без особливої претензії та оригінальність. Її споживання стало опосередкованим явищем, що навіть увійшло у повсякдення людей, які не мають ніякого стосунку до рейв культури. Наприклад, танцювальна електронна музика, яка може звучати на рейвах, часто звучить в торговельних центрах, магазинах та різноманітних закладах. Таким чином, один з основних елементів субкультурного рейву зазнав трансформації та став масовим. Танцювальна електронна музика, яка лунає не в ситуації рейву (чи вечірки іншого формату), вже не претендує на естетичну

стимуляцію, а постає банальним беззмістовним фоном, і її максимумом стає емоційний катарсис. Таким чином, звучання певного типу музики, (в даному випадку, мова йде в першу чергу про техно- провідний музичний стиль рейв-культури), виступає формою нав'язування та “м'якого примусу”, що характеризує описаний процес як належний саме до маскульту, а не до поп-культури.

II.4. Андеграунд: протидія масовій культурі та “модна” культура

Поняття андеграунду застосовується щодо різних культурних явищ та продуктів, які постають протилежними пануючій “офіційній” культурі, масовій культурі. Аналізована нами рейв-культура у її автентичному прояві є належною до андеграунду як субкультурний прояв, що мав перспективу контркультури. Для більш глибокого розуміння процесу трансформації субкультур у масову культуру, ми розглянемо андеграунд як культурний простір зародження та формування культурних течій, що протиставляються культурі-гегемону.

Отже, на нашу думку, андеграунд є збірним поняттям культурного опору та альтернативи масовій культурі. Він може містити в собі як більш радикальні та прямо опозиційні форми культури (наприклад, контркультурні групи), так і відносно нейтральні у своїх засадах щодо масової культури течії, що виражають альтернативу пануючому устрою (субкультури). Контркультура протистоїть пануючій культурі та претендує на її місце, виражає це у конкретних діях та заявах. Субкультура ж частково залежна від культури-гегемона та не претендує на її зміщення.

Андеграундна культура часто визначається як окрема культурна течія, на рівні з субкультурами та контркультурами [32, с. 471].

Ми ж пропонуємо розглядати її як *осередок зародження* культурних течій, що не відповідають прийнятим у суспільстві нормам, моралі та цінностям та, головним чином, у різних формах протиставляються масовій культурі.

Ми аналізуємо андеграунд саме як осередок зародження

анти-мейнстримних культурних течій, а не як середовище їх постійного перебування. По-перше, субкультури, що зароджуються в андеграунді, не завжди в ньому залишаються. Прикладом слугує субкультура рейву, що автентично належала до андеграундних течій, а згодом трансформувалась у масову культуру та частково у популярну культуру, залишивши андеграундний вимір. Таким чином, субкультура рейву не просто втратила андеграундний статус, а перейшла до масовості, відповідно, постала проти андеграундних засад.

Проте, відхід культурних течій від андеграунду не завжди означає перетворення в опозицію йому. Контркультури, наприклад, як правило, не зазнають залучення до масовості чи значної популяризації, але, при цьому, виходять з андеграунду. Таким чином, культурні течії можуть зароджуватись як андеграунді та бути об'єднані спільною для всіх ідеєю неприйняття домінуючої культури, проте, вони можуть трансформуватись до інших культурних категорій, іноді навіть протилежних до засад андеграунду.

В той же час, слід зазначити, що деякі культурні течії та угруповання залишаються в середовищі андеграунду та продовжують в ньому існувати.

На нашу думку, особливість “резидентів” андеграунду полягає в тому, що вони вбачають свою особливість в цьому та не хочуть неї позбавлятися.

Так зване культурне “підпілля”, опозиційність, маргінальність та

некомерційність утворюють спосіб самовираження та культурної самоідентифікації для деяких соціальних груп та окремих осіб.

В той же час, не можемо не зауважити, що культура андерграунду набуває популярності та частково комерціалізується. Саме поняття “андеграунд” в теперішніх реаліях постає мейнстрімним. Тобто, формально андеграунд не відмовляється від своїх фундаментальних маргінальних позицій, але сам термін перейшов до вимірів популярної культури та став застосовуватись до понять та продуктів культури, що є насправді популярними або масовими.

Щоб підсумувати, звернімося до роботи Джона Сібрука “Nobrow. Культура маркетингу. Маркетинг Культури”. Автор зазначає, що сьогодні не існує ні елітарної, ні масової культури. Натомість, ми маємо справу з “модною” та “не модною” культурою, яка, в свою чергу, може мати як елітарне, так і масове походження [44].

Отже, відштовхуючись від тез Сібрука, зазначимо, що андеграунд є модною культурою, як, власне, і рейв-культура.

РОЗДІЛ III. ПРОЦЕС ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ПОШИРЕННЯ РЕЙВ-КУЛЬТУРИ

III.1. Етапи трансформацію субкультури рейву у масову культуру

Перш за все, у рамках даного дослідження, вважаємо необхідним акцентувати увагу на існуванні рейву автентичного і неавтентичного та максимально чітко, наскільки це дозволяє база досліджень, розділити існування рейв культури на автентичний та неавтентичний періоди. Крім того, однією з основ та кінцевою метою даного дослідження, та III розділу зокрема, вважаємо виведення чітко окресленої причинно-наслідкової подієвої схеми трансформації субкультури рейву у масову культуру, розглядаючи при цьому масову культуру як культуру “масового суспільства” [42, с. 37].

III.1.1. Виникнення рейву як культурного явища. Історія явища: від рейву до рейв-культури

Отже, відштовхуючись від поділу рейву на автентичний та неавтентичний, в тому числі, в історичному вимірі існування рейв-культури, звернімося до аналізу хронології перебігу та до історії становлення терміну “рейв”.

Термін «рейв», у близькому до теперішнього значенні, почали використовувати наприкінці 1950-х в Лондоні, у значенні «диких богемних вечірок» [6].

На початку 1960-х його використовували учасники субкультури модів у значенні будь-якої гучної вечірки, розважального заходу. Людей, що регулярно брали активну участь у цих заходах називали рейверами. На початку 1980-х термін почали використовувати для визначення гаражного року та психоделічної музики середини 1960-х. Окрім використання у значенні вечірки, вираз "rave-up" вживався на позначення моменту підсилення звуку та прискорення ритму ближче до кінця музичної композиції.

Слово повернулось до вжитку у першій половині 1980-х, коли у Лондоні почали відбуватись перші вечірки на складах, де грала електронна музика, а публіка вже не була «богемною», навпаки – класова та соціальна різниця не мала значення. Еванс зазначає, що термін скоріше прийшов із Джамайки, де вже активно використовувався, ніж відродився у Британії самостійно [6].

У Британії 1980-х діяв закон, за яким всі гучні заходи, в тому числі у клубах, завершались до другої години ночі. Діджей Лоран Гарньє, який був свідком виникнення рейвів, припускає, що саме цей закон і спровокував їхню появу [30, с. 131].

Не погоджуючись з умовами закону, британці створили альтернативний вихід у вигляді підпільних вечірок на закинутих складах – warehouse parties (складські вечірки), які стали передумовою виникнення рейвів. На цих вечірках збирались різні люди та грала музика різноманітних стилів. Менше ніж через рік після появи складських вечірок, їхню головну ідею – втілювати в непризначених для вечірок місцях «атмосферу анархії та

радощів», було використано на перших британських рейвах. Провідною ідеєю стала «тотальна свобода та бажання танцювати до повної знемоги» [30, с. 140].

Попри нелегальність, рейви швидко поширилися на території Великобританії. З перших найбільш масштабних були “Sunrise”, що збирали до десяти тисяч людей. Із поширенням заходів, почали виникати конфлікти з поліцією, тому локація рейву до останнього зберігалася у таємниці, і лише зателефонувавши за декілька годин до рейву за певним номером автовідповідача, який попередньо треба було дізнатись, можна було отримати інформацію про локацію, де відбудуватиметься вечірка. За схожим принципом зараз у всьому світі діють британські вечірки Boiler Room. Деякі українські рейв-вечірки, створюючи події на фейсбук, перший час не поширюють локацію, де буде проходити захід, вказуючи “secret place”. Проте, такого принципу притримуються вже не через конфлікти з правоохоронцями, а скоріше задля створення іміджу, що має викликати асоціацію з канонічними рейвами: ностальгія використовується як маркетинговий хід та стає частиною бренду. Цей факт вказує на комерціалізацію рейвів, де минула «система безпеки», тобто вимушений крок, стає суто символічним. Крім того, претензія на автентику певною мірою романтизує рейв, який насправді у своїй основі нині має, в першу чергу, комерційну складову.

Гарнє припускає, що формуванню концепції західного рейву як вечірки, що протиставляється мейнстріму, сприяло явище Northern soul, північний соул. Адже «саме в епоху північного соулу вечірка стала сприйматись не просто як приємне проведення часу, а як священний ритуал» [30, с. 131]. В 1960-ті, коли музичну сцену захопила рок-музика, в північній Англії, та у Манчестері безпосередньо, набула популярності північноамериканська

музика соул, що сформувало музичну опозицію північної Англії відносно мейнстріму, за аналогією з рейвами кінця 1980-х. Це явище культури отримало назву Northern soul.

Якщо у перше десятиліття існування рейву у культурному просторі Британії, та згодом й західноєвропейських країн (Франції, Німеччини), рейв не поставав як техно-культура, і на рейвах могла звучати музика різних жанрів та спрямувань, то згодом ця ситуація змінилась.

Паралельно із виникненням рейвів на півночі Британії, та поступовим їх поширенням в Європі, на початку 1980-х років в США формується музичний жанр, який згодом став синонімом до рейву - техно. У 1981 році в Детройті вийшла платівка «Sharevari». Вона стала зразком детройтського (згодом “канонічного”) техно, щоправда, «тоді для цієї музики не існувало ніякого визначення – слово «техно» з’явилося пізніше» [30, с. 131].

Для техно характерне достатньо жорстке, індустріальне та меланхолічне звучанням, що відсилає до згаданого вище Північного соулу.

Іншим провідним для рейв-культури музичним жанром є хаус. Він виник у 1985 році в Чикаго, де довгий час залишався музикою ЛГБТК+ спільноти, та єдиним місцем, де звучала хаус-музика, був гей-клуб “Warehouse”.

Потрапивши до Манчестеру 1987 року, хаус почав поширюватись у 1988 році.

Косгров заявляє, що лондонські вечірки на складах були «різким» наслідком, відгалуженням музичного стилю Ейсід Хаус, що у 1980-х поширювався, та згодом став частиною рейв культури [6]. Така культурна взаємодія та обмін свідчать про те, що рейв виступав засобом кроскультурних зв’язків.

Одночасно із появою ейсід-хаусу, першого відгалуження хаус-музики, набув поширення наркотик екстазі. Разом ці явища спровокували нову

хвилю у нічному житті, в тому числі, виникнення рейвів, спочатку в Манчестері, згодом - у решті великих міст Британії та Західної Європи. Це вплинуло і на появу нової моди серед молоді – стилю scally (неохайний), змінився й молодіжний сленг. Знову став популярним один із символів 1970-х «смайлик» - жовте обличчя з широкою посмішкою, що врешті стало символом рейв-культури.

У 1990-х роках рейв зазнав значного поширення та приблизно з середини 1990-х ми вважаємо доречним для аналізу рейву застосовувати термін “рейв-культура”, як щось більш обширне, масштабне та багаторівневе, ніж безпосередньо сама рейв-вечірка.

У контексті сучасності термін “рейв” став збірним поняттям, що, в тому числі, спричинено втратою автентики. Зараз поняття рейву масово застосовують для визначення великої кількості подій та понять, що не мають жодного стосунку до автентичного рейву. На нашу думку, рейв сьогодні став синонімом до слова “вечірка”, яке, в свою чергу, є доволі абстрактним та широким поняттям.

III.1.2. Тимчасові Автономні Зони як середовище існування автентичного рейву

Характерним для культури рейву, як автентичного, так і пост-рейву, і рейву, що належить до категорій популярної та масової культури, є проведення рейв-подій у місцях, що початково не прилаштовані та не призначені для цього. Автентичний рейв використовував закинуті склади та старі заводи для проведення вечірок: приміщення незаконно

захоплювались, тимчасово сквотувались, та на одну ніч поставали просторами для розваг. Сучасний рейв 20-х років XXI століття також залучає індустріальні простори та приміщення постіндустріальних підприємств та виробництв, що є доволі симптоматичним.

Так, на зміну працівникам, на території заводів прийшли діти та онуки цих працівників, а виснажлива праця змінилась на рейв. Покоління автентичних рейверів використовувало індустріальні приміщення нелегально, виражаючи таким чином свій спротив та бунт, керуючись контркультурними потенціалами, що були закладені в автентичному рейві. Сучасні пост-рейвери відвідують рейв-вечірки, що проводяться в добре облаштованих та часто доволі комфортних для відпочинку приміщеннях колишніх складів та заводів. Системно та законно організовані, сучасні рейви мають комерційну основу, метою їхніх організаторів є, в першу чергу, комерційна вигода. Учасників теперішніх рейвів, як правило, можна охарактеризувати як таких, що прийшли просто розважитись та добре провести час, відмежувавшись на одну ніч від повсякденної рутини. І якщо сучасна рейв-культура й має хоча б мінімальний стосунок до мотивів соціального чи політичного спротиву, то він виражається у намірах зовсім невеликого відсотку відвідувачів рейвів. До сучасної рейв-культури долучаються різноманітні люди, що мають різні політичні та соціальні погляди, вподобання, моральні цінності та, що найголовніше, далеко не завжди пов'язують рейв із будь-яким протестом (хіба що протестом до повсякденності, що характерно для культури фестивалю у будь-якому її прояві).

І хоча, здавалося б, в основах автентичного рейву і були закладені такі поняття як рівність, тобто можливість участі будь-яких учасників, незалежно від соціального статусу тощо, то сучасна рейв-культура дещо

викривила ці основи. Автентичний рейв мав на меті об'єднання та рівність заради спротиву капіталістичному світові, сучасна рейв-культура була популяризована та стала масовою. Симптомом цього факту є залучення до її лав великої кількості людей, які можуть мати абсолютно протилежні соціальні погляди та не прагнуть до об'єднання у рейв-культурі заради вираження цих спільних поглядів. В більшості, головним мотиватором учасників масифікованої, та частково належної до популярної, площини рейв-культури постає задоволення гедоністичних потенцій та комерційна вигода з боку організаторів.

Хоч самоідентифікація й досі, в певному сенсі, виступає складовою рейв-культури для її учасників, та вона втратила свою субкультурність та андеграундність. Коли комерція, банально кажучи, грошова вигода стала основним мотивом для проведення рейві, андеграунд перестав бути синонімом до цього явища культури. Масовість, в свою чергу, має на меті залучення якомога більшої кількості людей на відповідні події, що також, звісна річ, виводить колишню субкультуру з лав андеграунду. На нашу думку, сучасна рейверська культура майже цілком втратила потенціал спротиву та радше перетворилась на елемент клубної культури, яка, в свою чергу, головним чином, має на меті задоволення гедоністичних мотивацій та комерційну вигоду, а не вираження соціальної незгоди.

Термін *Тимчасових Автономних Зон* може бути застосований виключно до діяльності автентичних рейвів. Теперішні рейви займають простір не лише легально, а й не тимчасово. Автентичний рейв відбувався у рандомним чином обраних та захоплених локаціях, тоді як теперішні рейви займають простори на основі резидентів, чи, принаймні, офіційно орендують їх на час проведення події.

Автентичні рейви сприяли культурній децентралізації та утворювали, за визначенням політичного письменника анархічного спрямування Хакіма Бея, «Temporary Autonomous Zones» - Тимчасові Автономні Зони, ТАЗ [4]. Під ТАЗ Бей розуміє соціально-політичну тактику створення автономних просторів, заснованих на неієрархічних засадах та принципі присутності “тут і зараз” [4].

ТАЗ втілюють “прориви до більш інтенсивного життя”, що не підпорядковуються загальній системі та не можуть бути системно контрольовані [4].

МакКей, в свою чергу, називає ТАЗ «партизанськими операціями»: учасники ТАЗ звільняють певні ділянки території, часу чи уяви, використовують їх, після чого перестають бути групою, щоб потім з тією ж метою згуртуватись та з'явитись знову в іншому місці та часі [35].

Як приклад, МакКей наводить тимчасово та нелегально зайняті рейвами території. Таким чином, акт захоплення індустріальних територій та приміщень постає символічним.

Дослідник рейвів та релігієзнавець Готьє зазначає, що «чудова та нерозумна абсурдність цього недовготривалого захоплення місць робить конструкцію рейву більш міфічною та робить більш можливою підривну інтерпретацію» [25].

ТАЗ-теорія, за словами Бея, концентрується на вже існуючих чи виникаючих ситуаціях, а не описує утопізм [3].

Самоорганізовані та автономні угруповання, що утворюють Тимчасові Автономні Зони, прагнуть вирватись із системного відчуження та звільнитись від Консенсусу [3].

Пізніше Хакім Бей вводить термін “Перманентні Автономні Зони” (ПАЗ) - Тимчасові Автономні Зони, які позбавились або втратили свою тимчасовість та стали існувати на постійній основі. В той же час, вони зберігають “фестивальний” аспект ТАЗ, за допомогою якого відновлюються та “перезавантажуються” [3].

На нашу думку, сучасні рейви не можна віднести до категорії Перманентних Автономних Зон. Головним чином тому, що вони втратили свою автономність. Сучасні рейви постають комерціалізованими та включеними до масової культури.

III.1.3. Пост-рейв. Субкультура рейву у постсубкультурному дискурсі: техноплемена

Перш ніж проаналізувати явище пост-рейву в парадигмі постсубкультур, наголосимо на тому, що дана концепція була виведена та застосована наприкінці 1990-х років. По-перше, це свідчить про те, що форма існування рейв-культури на час теперішнього дослідження змінилась. По-друге, цікавим для нашого аналізу є те, що вже станом на кінець ХХ століття, тобто в контексті першої хвилі існування рейву, автори застосовують термін пост-рейв. Нині ми маємо підстави говорити про рейв як про масове явище, а постсубкультурну концепцію пост-рейву та “техноплемен” проаналізуємо для кращого розуміння перебігу існування та вивчення рейв-культури.

Отже, проаналізуємо рейв-культуру кінця 1990-х років в парадигмі постсубкультур.

Згідно з постструктуралістом Маффесолі, постмодерністські суспільства складаються з нестабільних культурних мікро-груп, які об'єднуються у мережу та замінюють модерний індивідуалізм і відображають схильність сучасності до “зміни маркетів” та “швидкої моди” [18].

Такі мікро-групи, або ж мікро-культури, як було зазначено у I розділі, Маффесолі називає “неоплеменами”. За аналогією до його термінів, Грем Сент Джон, дослідник рейв-культури постсубкультурного спрямування, застосовує термін “техноплемена” до пост-рейвів, постсубкультурного відповідника рейву.

За Беннетом, субкультура як позначник молодіжних угруповань дещо обмежує визначення її внутрішніх та зовнішніх взаємодій, акцентуючи увагу на обов'язковому зв'язку між музичними та стилістичним уподобанням. Неоплеменний підхід, в свою чергу, ліквідує це обмеження та дозволяє розглядати молодіжні культури як плинні та наповнені динамікою [17, р. 67].

Постструктуралізм Маффесолі висвітлює плинну та "пристрасну" соціальність рейву, пропонуючи альтернативу субкультурним підходам [17, р. 68].

“Субкультури” в парадигмі неоплемен функціонують як евристичні інструменти. Це свідчить про те, що культурні елементи, що раніше розглядалися як опозиційні, зараз постають як такі, що безпосередньо пов'язані та залежать від обраних стратегій споживання [17, р. 65].

Сент Джон, розглядаючи технокультурні, або ж пост-рейверські угруповання як відповідник неоплеменам, базується на формі вираження пост-рейву: вона є фестивалізованою та втілюється у формі ТАЗ - Тимчасових Автономних Зон, які як осередок існування автентичних рейвів було проаналізовано вище.

Звертаючись до концепції “неоплемен” Маффесолі, Сент Джон зауважує, що, застосовуючи її до сучасних молодіжних угруповань, слід зважати на їхні особливості. Одним з важливих елементів “техноплемен” є DiY (Do it Yourself) культура, що є неієрархічною, має в собі волонтаризм, екологічний активізм, тяжіє до соціальної рівності та справедливості, відстоює права людини [17, р. 65].

Так, нові молодіжні утворення мають дві складові: гедоністичну та політичну. Техноплемена тяжіють як до задоволення, фестивалізуючи життя та утворюючи Тимчасові Автономні Зона, так і виражають свою політичну позицію, прагнучи до втілення соціальної рівності.

Для неоплемен Маффесолі, на яких засновується теорія Сента Джона про актуальні для нас техноплемена, важливою складовою є пасіонарність, яка, попри етичний аморалізм, присутня у суспільстві та закріплює його символічну ланку, структурує та відроджує спільноту [17, р. 66].

На думку Маффесолі, у сучасному йому суспільстві, сенсорні, споживчі та просторові практики дають можливість людям знаходити джерела самоідентифікації та, принаймні тимчасову, колективну близькість.

Маффесолі виступає проти думки, що зі зростанням споживацтва сучасне суспільство переживає повальний індивідуалізм та/або масифікацію. Він посилається на те, що соціальне життя організоване "діалектикою масових племен", яка "природно викликає прихильність і відстань, тяжіння та відштовхування" [17, р. 67]. Суспільство є і “недиференційованою масою, і сильно розмежованою полярністю” [17, р. 67]. Завдяки цьому утворюється можливість створення “притулків” для сучасних кочівників [17, р. 67].

Таким чином, якщо учасників сучасної техно-культури (рейв-культури) XXI століття можна віднести до числа неоплемен, то слід звернути увагу

на важливий аспект її комерціалізації, що все ж свідчить про масифікацію. Рейв останніх років XX століття вже сформувався у рейв-культуру, але цей період існування явища ми розглядаємо як автентичний, хоч він і описується в межах постсубкультурного підходу як пост-рейв. Дослідники рейву кінця XX століття описують його як некомерціалізований та такий, що має в своїх засадах елементи опору та спротиву сталій системі [17, р. 73-75].

Оскільки ми розглядаємо комерціалізацію рейву та втрату контркультурно спрямованої спільності учасників, як одну з основних ознак трансформації (пост)субкультурного рейву до масової культури, розглянутий у даному розділі пост-рейв все ж відносимо до автентичного періоду його існування. Крім того, автори, що працюють у постсубкультурному підході у вивченні рейвів, зазначають про спроби комерціалізації “пост-рейвів” кінця 1990-х. Проте, на їхню думку, рейв-культура на той час змогла залишитись в автентичному вимірі та не відійшла до комерційності. Сучасний рейв, на нашу думку, як показано у даній роботі, ставши популярним та поширеним, не витримав капіталістичного комерційного тиску та, як результат, набув рис масової культури, втративши автентичність та елементи спротиву, контркультурну перспективу.

III. 2. Рейв в Україні

III.2.1. Історія становлення

Виникнення рейв-культури в Україні хронологічно співпало з періодом перебудови, і, аналізуючи підґрунтя рейв-культури в країнах колишнього СРСР, Юрчак посилається на останні десятиліття соціалізму [52].

Таким чином, за Юрчаком, явище вже остаточно сформувалось в часи перебудови, а в 1990-х роках стало доволі поширеним. -юрчак
Він також розглядає рейв-культуру як таку, що має власну структуру ы канони, а також сприймає її як “процес культурного виробництва, модульований відносинами влади та спротиву в локальному контексті” [52].

Ми розглядаємо автентичний рейв в Україні, тобто некомерційний та з елементами чи перспективами контркультури, як такий, що існував з 1990-х років і до початку 2000-х. Цей етап можемо виділити як першу хвилю піднесення рейву в Україні, причому автентичного. Початок другої хвилі підйому рейв-культури в Україні припадає на 2014 рік та триває досі. Як і перша, хронологічно вона співпала з соціально-політичними змінами в країні, та стала вираженням культурних змін. Юрчак відмічає таку ознаку рейв-культури як характерну: рейв, за його словами постає як “призма, через яку переломлюються більш широкі історичні процеси, що виходять за рамки рейв-культури” [52]. Оскільки українські процеси формування та поширення рейв-культури дещо відрізняються від процесі інших країн, ми говоримо про першу хвилю рейву як автентичну, а другу хвилю характеризуємо як неоднорідну щодо автентичності. На нашу думку, її перший етап (приблизно до 2016 року) можна вважати втіленням автентики, а починаючи з 2016 року і донині, автохтонний рейв зазнає трансформації у масову, та частково - у популярну культуру.

Центральною темою в дослідженнях Юрчака, професора антропології Каліфорнійського університету, постає переважно російська та безпосередньо московська та пітерська рейв-культура. Проте, оскільки в Україні рейв зароджувався та розвивався в багатьох аспектах під

культурним впливом Росії, а хронологічно розвиток рейв-культури в обох країнах співпав, нам вдалось виокремити тези досліджень Юрчака, що можуть бути застосовані у дослідженні українського рейву. Також дане кроскультурне дослідження стає можливим завдяки спільному для України та Росії пострадянському контексту, в якому виникла локальна рейв-культура.

Юрчак проводить паралель між американських джазом і танцями та рейвом: обидві течії були культурним експортом в країнах СРСР та, відповідно, колишнього СРСР, та набули популярності тут – рейв в 90-х роках, а джаз - в 40-х роках ХХ століття [52].

Будучи першим закордонним музичним впливом в СРСР, що набув широкого розповсюдження, в першу чергу серед молоді, джаз став передумовою поширення та популярності інших музичних західних течій, що в подальшому вплинули на формування локальної музичної сцени.

Іншою, вже технічною передумовою популярності рейву та техно-музики на теренах колишнього СРСР, як зазначає Юрчак, стало поширення короткохвильових приймачів. «Короткохвильові приймачі в радянському контексті стали раннім проявом інформаційної глобалізації, прототипом сьогоденішнього Інтернету» [52].

На початку 1960-х років почалось масове виробництво касетних магнітофонів, що зробило поширення західного джазу та року ще більш масовим та посилило його вплив на представників «останнього радянського покоління» [52]. Проте, наприкінці 1980-х років, через політичні та соціальні зміни, зазнали змін і субкультури. Рок став втрачати популярність. На думку Юрчака, рок зазнав кризи та втратив аудиторію через зміну соціально-політичних відносин в країні, що створювали умови

для його актуальності та слугували певним підґрунтям. «...Криза року була невід'ємною частиною кризи всієї радянської системи» [52].

В результаті цих процесів, виникла необхідність у новій течії, що могла стати способом вираження та задоволення субкультурних та контркультурних потенціалів суспільства. Враховуючи політичний контекст змін, ця необхідність у субкультурі, що об'єднала б окремих індивідів як групу зі спільними інтересами, стала особливо загостреною. Також, на нашу думку, приналежність до субкультури дає можливість індивідам змістити центр уваги з політичних подій на власні зацікавлення, особливо коли вони стають об'єднуючим з іншими особами фактором. Таким явищем, що з'явилося під час кризи системи СРСР і її остаточного краху, та задовольнило потребу суспільства у субкультурі, став рейв. Таким чином, криза рок-культури посприяла швидкому розвитку рейв-культури, «міграції багатьох рок-музикантів та їхньої аудиторії в галузь рейв-культури, а відповідно і запозиченню рейв-культурою елементів естетики радянського часу» [52].

Ігор Шулинський, редактор магазину Птюч, описуючи 90-ті, зазначав: сьогодні «DJ з декількома вертушками [став] актуальнішим за будь-якого музиканта чи композитора» [52].

Завдяки можливості більш вільно в'їжджати іноземним громадянам до СРСР та громадянам СРСР виїжджати за кордон, що з'явилась у другій половині 80-х, культурний обмін, в тому числі музичний, став значно ефективнішим.

III.2.2. Виникнення та перша хвиля рейв-культури в Україні

Виникнення рейву на пострадянському просторі відрізнялось від західного прикладу. Як в Пітері, так і в Києві, перші рейви почали виникати в художніх сквотах. В Пітері це був сквот на Фонтанці, в Києві – Паризька Комуна. Таке явище також засвідчує характерну ознаку моделей пострадянських суспільств: медіумом між сучасними світовими культурними тенденціями та суспільством виступає авангардна, тобто відмінна у своїх соціальних та естетичних засадах група, на відміну від Заходу, де нові течії є більш доступними, або одразу виникають як масові. Протиставляючи «офіційній» радянській культурі «неофіційну», тобто контркультуру, дослідники зазвичай мають на увазі супротив останньої суспільству. Проте, Юрчак не погоджується з даним методом, вказуючи на парадоксальність соціалістичного радянського державного устрою: одночасно заохочувався розвиток особистості та здійснювався контроль над нею. Як наслідок, здавалось, участь у контркультурних за своїм характером течіях не сприймалась в пізньорадянський час як протест чи спротив державі.

Юрчак називає головну умову, що дозволила рейв-культурі зайняти одне з центральних місць у молодіжній культурі 1990-х «внутрішньо естетичною умовою». Адже, на його думку, техно та хаус як музичні жанри побудовані на принципах гібридизації, бриколажа та інверсії вже відомих та звичних музичних надбань [52]. Таким чином, поєднуючи, міксуючи та змінюючи різні композиції, стилі та фрагменти інших творів, діджеї створюють танцювальну електронну музику. В результаті, музика здобуває новий сенс та, змінюючи форму, відкриває нові можливості для пізнання.

Завдяки цим особливостям танцювальної електронної музики у рейв-культурі поєднались та почали взаємний обмін елементи, смисли та символи епох, утворивши нову форму вираження для пострадянського суспільства.

Рейви також змінили сприйняття категорій часу та простору у міському житті. В радянську епоху активність у нічний час посилено контролювалась державою - тепер вона стала часом для довільного відпочинку. Те саме відбулось і з місцями, де проводились рейви: до цього вони не були доступними для публічного використання недержавними організаціями.

Виникнувши як ідея та вплив Заходу в Тимчасових Автономних Зонах на кшталт скотів, на початку 1990-х, форма та ідея рейву почала поширюватись та втілюватись у місцевих клубах та колишніх приміщеннях заводів, або ж фабрик. Слід відмітити, що до поширення рейвів, клуби, як правило, відвідували заможні люди ближчі до середнього віку. Таким чином, утворилась субкультура рейверів в Україні. Вона мала високий попит до початку 2000-х та навіть межувала із масовою культурою. Після швидкого підйому, рейв-культура на початку XXI ст. почала видозмінюватись, натомість, більш популярними ставали заходи у клубах, відмінні від формату та філософії рейву.

Проте, слід зазначити, що в українському контексті, зважаючи на локальні особливості та культурно-соціальний контекст, іноді доволі важко провести чітку межу між рейвом та клубним заходом 1990-х, принаймні, якщо брати за зразок канонічний рейв, що зародився в Європі. Виникає також лінгвістична проблема: в Україні рейвами досить часто називають суто клубного формату вечірки.

Яскравим прикладом неоднозначності та втіленням локальних культурних особливостей рейв-культури в Україні кінця 1990-х постає пісня та відеокліп співачки Камалії [відео].

Композиція “В стилі техно” має незамислуватий текст, в якому співачка просить “танцювати з нею “в стилі техно”” та “любити її “в стилі техно””.

Відеокліп був відзнятий 1998 року в київському метрополітені, в якому виконавиця танцює в “тусовочних” образах. Цікаво відмітити, що в композиції з електронною основою лунають мотиви, що нагадують фольклорні, а танцівники у відеокліпі іноді виконують рухи, схожі на гопак. Крім того, сама Камалія час від часу рухається у мотивах східних танців, а танцівники також виконують брейк-данс. Можемо припустити, що такий набір елементів та мотивів з різних культур насправді є доволі рандомним, але, в той же час, така подача говорить про культурні особливості та певну асиміляцію, якої зазнала рейв-культура в Україні. Крім того, розглянута композиція зазначає про межування, чи радше переплітання рейв-культури та популярної культури.

Таким чином, дослідивши із різних джерел рейв-культуру 1990-х та врахувавши вищесказане, можемо зробити висновок, що канонічний рейв в Україні пострадянського часу не був масовим явищем. Проте, через культурні асиміляції та некоректність вживання терміну «рейв» на просторах колишнього СРСР та України, в тому числі, явище рейв-культури може здаватись масовим.

III.2.3. Друга хвиля рейв-культури в Україні. Перехід від андеграундної автентики до комерційності масової культури. Сучасний український рейв та осередки його існування

Ми розглядаємо техно-культуру, яка сформувалась власне в окрему культуру на початку 2010-х років, як один з основних елементів рейв-культури. Крім невід'ємності самої музики від безпосередньо процесу рейву, техно та хаус (основні жанри рейвів), виступають інструментом кроскультурних обмінів та комунікацій. Як ми встановили раніше, перша хвиля української рейв-культури була спричинена музичними трансформаціями. Друга хвиля також з'явилась, в тому числі, як наслідок світових музичних процесів.

На початку 2000-х, техно на певний час втратило свою популярність, натомість, почали поширюватись такі музичні жанри як інді-рок, пізніше - сінті-поп та інші. Відповідний процес відбувався як в Україні, так і у всій Європі. Відповідно, вечірки рейв-формату також втратили популярність. В 2010-му році техно знову почало активно поширюватись у світовій музичній спільноті. Серед відносно авангардних клубів, що функціонували в Україні до поновлення рейв-культури, та частково сформували майбутню публіку рейвів, фігурує Xlib. У 2013 році почали влаштовувати рейви в ангарі на Нижньоюрківській вулиці в Києві. Концепція цих заходів не була комерційно спрямована та орієнтувалась, в першу чергу, на зібрання людей зі схожими поглядами й музичними вподобаннями, а також мала на меті сформувати локальну електронну музичну сцену, якої на той час в Україні не було. Таку концепція рейвів ми розглядаємо як андеграунду та, відповідно, автентичну.

У 2014 році в Україні відбулись культурно-політичні зміни, спричинені так званою Революцією Гідності, зміною влади та відповідними соціально-економічними наслідками. В той же час, в Києві з'явилась СХЕМА, що зараз є найбільш масштабним «рейвом» в Україні та добре відома на світових просторах техно-культури. Попри те, що СХЕМА побутує як автентичний український рейв, засновник СХЕМИ Слава Лепшеєв в інтерв'ю з електронним виданням République зазначає: «Ніякої «рейв-культури» в Києві зараз немає. Некомерційні вечірки, що збирають тисячу людей, залишились в 90-х». -Інтерв'ю інтернет-видання République [40]. Лепшеєв також пов'язує виникнення СХЕМИ з революційними подіями в Україні.

На нашу думку, ми можемо говорити про СХЕМУ в перший час її діяльності як про автентичний рейв. По-перше, вона існувала в андеграундному вимірі: її відвідувала невелика кількість людей, в більшості об'єднана спільними ідеями, поглядами та метою самоідентифікації в контексті інших. По-друге, від початку СХЕМА була спричинена соціально-політичними змінами в країні, та об'єднала молодь, яка прагнула пережити тривогу та соціальну нестабільність, чи втікати від неї, в колективі однодумців зі схожими смаками. Крім того, перші події СХЕМИ були нелегальними, що часто призводило до втручання правоохоронців у процес проведення заходу. Таким чином, ми можемо спостерігати контркультурний потенціал, а відповідно й автентику в СХЕМАХ, що проводились на початку.

Подальша форма діяльності СХЕМИ почала зазнавати трансформацій. По-перше, до вечірок почала долучитися все більша кількість людей, які переважно не є об'єднаними спільними поглядами та інтересами. Таким чином, андеграундність було втрачено. Крім того, СХЕМА втратила свій

контркультурний потенціал, що спровокував її появу. Наразі СХЕМУ щоразу відвідують близько 4 тисяч людей, при цьому філософія автентичного рейву залишилась в минулому. І якщо зовнішньо СХЕМА й зберегла концепцію рейву (хоч і дуже масштабного): залучає колишні заводські приміщення тощо, та внутрішня концепція автентичного рейву нині відсутня. Теперішня СХЕМА представляє собою комерційно мотивовану вечірку, націлену на велику кількість учасників, залучених не за принципом спільних поглядів, а за принципом “моди” на рейви. Щодо згаданої вище вулиці Нижньоюрківської, вона також зазнала концептуальних трансформацій. Нижньоюрківська позиціонує себе як андеграундний центр Києва та постає умовним осередком постсубкультурних течій. Станом на час проведення дослідження, резидентами утвореного там простору виступають клуб Closer, Otel, Mezzanine, SHOOM, 20FT Radio. Нижньоюрківська, як і СХЕМА, також зберігає візуальний образ, близький до автентичних рейвів. Але внутрішня концепція заходів, що відбуваються на цій території київського “андеграунду” комерціалізована та зазнала трансформації у масову та популярну культуру. Нижньоюрківська більше не збирає однодумців зі схожими поглядами, а приваблює, знову ж таки, модою на “автентичний рейв”, який зараз радше симулюється заради комерційної вигоди. Сутність автентики було втрачено та її симулякр зараз добре продається як “модний”. Про це свідчить, в тому числі, поява статей із заголовками на кшталт “Мій перший рейв: як піти на вечірку і не облажатися”, де досить детально описується, що краще одягнути на рейв, як себе поводити, щоб долучитись до модного рейверського руху [42].

Про масифікацію української рейв-культури говорить також попит на неї серед іноземців [45].

Київ, подібно до Берліна, хоч і не в таких масштабах, але став осередком “рейв-туризму”, або ж клубного туризму. Можливо, цей фактор і спровокував появу виразу “Київ - новий Берлін”. Проте, іноземці, як і більшість українців, що відвідують українські пост-рейви, мають приблизно ту ж мотивацію, що й відвідувачі клубів. Тобто, про контркультурний потенціал, чи бажання долучитись до групи однодумців, не йде мови.

III.3. Рейв як суспільно-соціальна практика

Звернімо увагу на тезу Р. Молтбі, згідно з якою масова культура постає можливістю втечі від “власного утопічного Я” [46, с. 27]. Таке визначення постає уособленням м’якої критики масової культури, в якій маскульт “постачає” можливості задоволення мрій та подавлених, прихованих бажань.

Хоч ми і вдаємось до критики масової культури, до виміру якої частково трансформувалась та продовжує трансформуватись рейв-культура, проте не розглядаємо досвід участі у рейві як негативний чи сам рейв виключно як “низькопробний” продукт культури. Ми розглядаємо досвід долучення до рейв-культури, безпосереднє перебування на рейві як потужний емоційний досвід.

В контексті м’якої критики масової культури, зазначимо, що масова рейв-культура постачає задоволення, свято, яке необхідне для відновлення циклу буденності, також можливість порушення певних соціальних табу. На різних етапах розвитку рейв-культури можна виділити різні її

елементи, які не постають однозначними, як і весь процес її трансформації.

Проте, попри втрату рейв-культурою деяких базових ознак, що характеризували її як автентичну, а саме - некомерційність та контркультурність, сучасний рейв, як і автентичний, характеризується як суспільно-соціальна практика. Вона має ознаки діонісійської практики та карнавальності, шаманізму та форми релігійності. У даному підрозділі ми розгляне цей аспект як незмінно присутній у всій часовій площині існування рейву та актуальний і для автентичного, і для масифікованого рейву. Перш за все, ми вдаємося до аналізу даного аспекту рейву задля пошуку причини масової поширеності рейву, адже рейв постає привабливою, гедоністичною культурою задоволення.

Так, участь у рейві розвиває почуття приналежності та спільності в умовах тілесного контакту, танцю на території спільного простору. Учасники рейву функціонують як один соціальний організм, рухаючись під такт лунаючої музики. Малбон називає учасників рейву чи вечірки в клубі “емоційною спільнотою”, утворення якої супроводжується ототожненням кожної особистості з процесом, який відбувається під час танцю [17, р. 68]. Крім того, рейвери існують у способі “бути разом”, що відкидає ізоляцію окремих індивідів та залучає до зближення та спільного мистецького вираження [17, р. 68].

Отже, задля більш глибокого розуміння причин такого сприйняття рейв-культури, розглянемо окремо кожен із зазначених вище ознак рейву як суспільно-соціальну практику.

III.3.1. Рейв як діонісійська практика

Ряд дослідників, що аналізують рейв-культуру, в першу чергу емпіричним шляхом, акцентують увагу на подібності рейву до діонісійської практики. Галлот визначає рейв як “діонісію сучасності”, що пояснюється спільністю та емоційним поєднання учасників рейву “тут і зараз”, конкретно у момент участі у рейві, у момент танцю в натовпі [17, р. 68]. Звертаючись до власного емпіричного досвіду участі у рейвах, зазначимо, танець в натовпі дійсно викликає відчуття спільності з іншими учасниками та супроводжується доволі монотонною електронною музикою, що має екстатичний ефект. Отже, ми можемо погодитись із твердженням, яке розглядає рейв як діонісійську практику сучасності.

Участь у рейві надає перспективу соціальної практики, яка виходить за межі рутини повсякдення та пропонує альтернативу у вигляді гедоністичного та безтурботного проведення часу.

Розглядаючи рейв як еквівалент діонісійської практики сучасності, зазначимо, що метою діонісійського культу був екстаз – стан, в якому людина “дозволяє собі ставати одержимою”, “виходить із себе” та входить у стан “глибинної зміни своєї особистості” [38 с. 86-87].

Також учасники діонісії прагнули до звільнення імпульсу, який відкидає почуття відповідальності, натомість - надає відчуття свободи. Екстатичні стани досягаються на рейвах під час спільного танцю: вони буквально фізично відчуваються особливо інтенсивно в моменти, коли підсилюється звук в музиці. Описаний екстатичний стан супроводжується почуттям свободи від соціальних рамок. Більшість рейверів засвідчують про досягнення екстатичних станів під час спільного танцю на рейві, а також знаходять рейв як практику звільнення від тяглості повсякдення та

поновлення емоційного стану. Схожу мету мали й містерії: задля відновлення життєвого циклу повсякденності, потрібно порушити табу – вийти за регламентовані соціальні межі, досягти екстазу, і після цього повернутись до звичайного перебігу життя.

Задля більш інтенсивного досягнення екстазу та відчуття свободи, учасники діонісійських містерій споживали вино. На рейвах присутній відповідний за своєю функцією аналог вина - наркотичні речовини.

Найпоширенішим наркотиком у рейв-культурі є так зване “екстазі”, або ж МДМА - психоактивний наркотичний засіб, що головним чином викликає почуття ейфорії, задоволення, емоційного піднесення, підвищує фізичну активність та дарує “відчуття любові” до інших. Екстазі став своєрідним символом рейв-культури, а рейверів відносно часто, в першу чергу в ЗМІ, називаються «покоління Е», або ж «поколінням екстазі» [49].

Так, МДМА та “екстазі” (що є різними препаратами, але в основі мають одну речовину), стимулюють учасників рейву в досягненні екстатичних станів та почуття свободи. Цілісність рейв-культури та згаданої наркотичної речовини, призвело до того, що вживання МДМА виступає, хоч і негласно, але ледь не обов’язковим для участі у рейві. Хоч МДМА та “екстазі” й не визнані як речовини, що викликають фізіологічну залежність, проте, на нашу думку, вони сприяють умовній залежності від відвідування рейвів, формують бажання пережити знову стан ейфорії та безтурботності, що був досягнутий на рейві під впливом психоактивної речовини.

Джексон зазначає, що між наркотиками та музикою існує симбіотичний зв'язок, а також, що «танцювальна музика стала доступною в чуттєвому сенсі багато в чому завдяки форсуючим властивостям наркотиків, що викликають відповідне їй силі фізичне почуття» [37, с. 35].

Участь у рейві, подібно до діонійської містерії, не має соціальних обмежень чи розрізень та доступна всім бажаючим. Діонісійська практика закликала відкинути відмінності здала того, щоб досягти єдності. Аналогічну ідею втілює рейв - як автентичний, так і теперішній. Відмінність полягає лише у тому, що теперішній, масифіковий рейв, буквально продає цю можливість відчутти спільність, а отже, ідея рівності комерціалізованих рейвів все ж залишається відкритою для дискусій.

В процесі танцю люди звертаються до своїх ментальних просторів і виражають їх у рухах. В той же час, перебування у натовпі формує цей процес у соціальну практику та тільки підсилює ефективність вираження почуттів, що виникли. Аналогічним є діонісійський екстаз: стан, особливістю якого є занурення у власні глибинні почуття, але, в той же час, переживання спільного із іншими учасниками містерії досвіду.

Рейвер прагне до ментального звільнення від соціально нав'язаних правил та обмежень, що постають базою повсякдення. За аналогією, Діоніс, за умов виконання ритуалу, дарує можливість на певний час «не бути самим собою», а отже - бути вільним. Шукаючи звільнення в екстатичній практиці танцю, рейвер здобуває себе, дає волю своєму внутрішньому «Я», що зазвичай пригнічене соціальними обмеженнями. Діоніс «дарував своїм шанувальникам здібність дивитись на цей світ як на світ, якого насправді немає». [38, с. 86-87]. Так само рейв створює тимчасову міфічну автономну зону, намагається здобути «перманенту «емансипацію», своєрідну Утопію або справжній автономний простір» [33].

III.3.2. Рейв як сучасний еквівалент карнавалу

Рейв як суспільний інструмент надає можливість відмежування від повсякденності шляхом залучення до спільного танцю. Крім діонісійських містерій, соціальна функція рейву, зокрема в аспекті танцю, тотожна до функції карнавалу – створення контрасту із повсякденним життям, в якому не діють звичайні соціальні обмеження. Як рейв, так і карнавал, надають можливість порушення правил та текстури повсякдення, що необхідно для поновлення життєвого циклу та продовження “нормального” життя. Обидва порівнювані явища культури звертаються до тілесності людини та втілюються у танцях і рухах. Рейв та карнавал є ігровими за своїм характером практиками та на певний час позбавляють від прийнятих у суспільстві норм. Іншим важливим тотожним аспектом виступає безпосереднє залучення всім причетних до дійства: як рейв, так і карнавал не ділиться на глядачів та учасників - участь беруть усі присутні. Як зазначає Гібсон, «...характер ділянок, що ненадовго займають рейви, є підривним, тут вони переривають правила соціального, але все ще залишаються пов’язаними з матеріальним простором міста» [33]. Так само межі карнавалу є чітко регламентованими, окреслюються містом, тому на час карнавалу простір міста стає підривним.

III.3.3. Рейв як релігійна практика

Деякі дослідники розглядають рейв як релігійно та ментально розвиваючий рух; засіб втілення функцій, тотожних до жертвопринесення чи символічного порушення закону та порядку, активний тілесний досвід; практику, тотожну до етнічних ритуалів, а також засвідчення нового Орієнталізму [24, р. 7].

Релігійну функцію рейву та рейв-культури розглядають як наслідок процесів кінця ХХ століття, які полягали у прагненні до нетрадиційного релігійного досвіду з метою пошуку персональної свободи та «нової» ідентичності. Дослідники сучасної релігійності вбачають наслідки цих процесів у трансформації просторів втілення релігійних практик, і рейв, в свою чергу, розглядають як одну з нових форм реалізації релігійних потенцій, актуальних в контексті сучасності. Рейв пропонує свої норми та канони, пропонує альтернативну духовність. На думку Грема Сент Джона, рейви поширюються серед зростаючого середовища духовних шукачів, що обирають між різноманітними релігійними та світськими варіантами та перспективами, таким чином, рейв стає тимчасовим вузлом у новій мережі пошуків [24, р. 18].

Партисипант рейв-культури долучається до духовних процесів, які одночасно переживають інші учасники, та відчуває себе частиною єдиного цілого, подібно до релігійного досвіду. Згідно з Гремом Сент Джоном, рейв дає зрозуміти трансформацію уявлень у пост-традиційній релігійності [24, р. 28].

Танець на рейві пропонує можливість долучення до “більшого”, відчути приналежність до чогось, що за природою є спорідненим із релігійним досвідом та духовними практиками, що його супроводжують. В епоху споживання та цифрових технологій, рейв-культура пропонує альтернативний надчуттєвий досвід, який надає можливість розуміння

постмодерністської релігії, адже поняття духу нестабільне та залежить від контексту, в тому числі, історичного.

Канадський релігієзнавець та дослідник рейвів Готьє заявляє, що «піднесення рейву в західних молодіжних субкультурах обумовлено релігійним характером його досвіду» [7, р.63].

Також він виділяє декілька умов, які уможливають перспективу зарахування рейву до релігійних понять.

По-перше, потрібно розрізняти релігію богословську, традиційну, інституціалізовану та «релігію» як фундаментальне культурне явище. Нині набуває широкого поширення ідея, згідно з якою релігія та релігійний досвід продовжують існування в культурній площині, попри зміни традиційних форм встановленої релігії [7, р.63].

Французький антрополог Бастід визнав, що зараз релігія скоріше змінилась, змістилась, ніж зникла або відродилась. В цьому контексті він згадує культ зірок естради та кіно, та культ героїв, що під впливом урбанізації та секуляризації здобули релігійний характер [7, р.63]. Тоді культурні феномени починають претендувати на місце релігії у її традиційному розумінні. Для Бастіда, релігія не завжди постає в такій формі, в якій ми звикли її сприймати та не завжди постає тим, що ми схильні називати релігією у її традиційному розумінні. Такий підхід дозволяє всебічно зрозуміти явища, які були б невловимими за умови обмеження розуміння релігії традиційними, інституціалізованими формами. Тому для Бастіда, як зазначає Готьє, «"смерть Бога(ів) "» і занепад традиційних релігійних установ (створених) ніяким чином не співвідноситься зі зникненням "інституту" сакрального досвіду» [7, р.63].

В той же час, встановлений ритуал має підпорядковуватись певному інституту, інакше його сакральність «деградує», стає виключно моральною

та втрачає можливість виходу зі сфери профанного до сакрального. Коли релігійна інституція занепадає, можливість отримання сакрального досвіду в межах її структури слабшає. Проте, потреба у колективному, інституціоналізованому переживанні сакрального не зникає, тому з'являються нові інституційні форми, що забезпечують таку можливість. Часто ці форми мають контркультурний релігійний характер. В цьому контексті рейв можна визначити як зіткнення технологічного та архаїчного, що відроджує святкове в культурі та надає можливість сакрального досвіду в межах інституції.

Готьє вбачає у рейві релігійне святкування, тобто розглядає його у категорії святкового. За Батаєм, під час релігійного святкування, через взаємодію людей, відбувається вивільнення потенціалу, в основі якого лежить бажання та інстинкти, подібні до тваринних рис [7, р.63]. В той же час, в описаному процесі має місце мудрість, притаманна саме людині: завдяки їй учасники святкування ніби отримуються певний «імпульс» від зовнішнього та повертаються зі «святкового» стану з почуттям ментального поповнення [25, р. 66].

У контексті дослідження рейв-культури, ми розглядаємо категорію “свята”, в першу чергу, як протиставлення профанному та розглядаємо рейв як приклад такого свята в сучасності. Мета свята полягає в уникненні часу та його меж, у забутті та звільненні від пам'яті. Метою святкування постає саме свято. За аналогічною схемою діє рейв, або, як зазначає Готьє, «створений рейвом техно-досвід» (мається на увазі колективний транс, в який техно вводить учасників рейву) цей транс має на меті саме входження у транс і є можливим лише за присутності групи людей [25, р. 67].

Ми аналізуємо рейв як належний до категорії святкового, що має усі описані вищі характерні ознаки. Оскільки рейви вимагають безпосереднього залучення у процесі, аналогічно до свята, вони не просто межують з релігійним, а самі є глибоко релігійними [25, р. 67].

«Профанна “логіка споживацтва” переходить у більш повну, більш ясну “логіку жертвовного споживання”» [25, р. 67].

Крім того, рейв порівнюють із шаманізмом, що також є варіацією духовного досвіду. Ритуал шаманізму може містити досвід смерті-переродження, подібно до «несвідомої втрати відчуття себе на танцполі завдяки порушенню власних меж через виснаження, повторювані удари музичного біту та використання “танцювальних наркотиків”» [24, р. 46]. Сенс духовності у приналежності до чогось більшого за одного індивіда, тому рейв можна назвати духовним досвідом, оскільки він утворює відчуття спільності, викликаного приналежністю [24, р. 46].

III.4. Доповнення та висновки до розділу III

Таким чином, виділивши та проаналізувавши основні етапи рейв-культури, ми можемо сформувавши умовну схему існування рейву на культурних просторах. Отже, рейв виник та сформувався як локальне явище Британії 80-х років ХХ століття. Паралельно з цим процесом, у США було створено та випущено електронну танцювальну музику, що згодом сформувалась у жанри техно та хаус, що згодом стали основою майбутньої рейв-культури. В цьому контексті ми розглядаємо рейв як

кроскультурне явище, що засноване на міжкультурних комунікаціях та сприяє їх розвитку. На даному етапі існування рейву ми характеризуємо його як автентичний, андеграундний та субкультурний. На початку 1990-х років спостерігаємо значне поширення рейву на території Британії, в Західній Європі, США та Австралії. На цьому етапі розвитку рейву характеризуємо його вже як рейв-культуру, тобто більш глобальне та культурно вагоме явище. Проте, рейв-культуру цього періоду ми описуємо ще як автентичну, із субкультурними та контркультурними рисами, а не як масову. Наприкінці 1990-х, рейв-культура зазнала ще більшого поширення у світі та з'явилась, в тому числі, на пострадянських просторах, зокрема в Україні. Український рейв цього періоду має власні характерні ознаки, зумовлені соціально-політичним контекстом. Крім того, українська рейв-культура кінця ХХ століття часто межує з клубною культурою. Світова рейв-культура цього часу, в свою чергу, межує з масовою, але, зокрема, на думку дослідників постсубкультурного спрямування, зберігає свою автентичність, контркультурність, але характеризується як пост-рейв. Надалі, у перше десятиліття ХХІ-го століття, спостерігаємо тимчасовий занепад рейв-культури, чи, принаймні, уповільнення, спад у темпах її поширення. Ця обставина зумовлена, зокрема, виникненням інших музичних жанрів, що здобули популярність у світовій культурі, при цьому не будучи належними до танцювальної електронної музики. Описані процеси відбувались як на світових просторах, так і в Україні. На початку 2010-х років, в Україні у 2013-2014 роках, ми можемо спостерігати другу хвилю піднесення рейв культури. Аналізуючи українську рейв-культуру того часу, ми можемо виділити дві обставини, що головним чином вплинули на формування зазначеної другої хвилі: по-перше, загальносвітові культурні впливи, по-друге, локальна політична

ситуація, що спричинила зміни в суспільстві. Цей етап розвитку української рейв-культури ми характеризуємо як автентичний. Наступний етап, що почався у 2016 році та триває донині, ми описуємо як належний до масової культури, при цьому під “масовою культурою” розуміючи категорію “масового суспільства”. Головною ознакою масовості досліджуваного явища рейв-культури для нас виступає комерціалізація та втрата автентичної субкультурності та контркультурного потенціалу. Крім того, такий провідний елемент рейв-культури як електронна музика також глобально комерціалізувався та буквально став частиною повсякдення значної кількості людей, відповідно, вже не є належним суто до рейв-культури.

Так, Хебдіг, дослідник CCCS, в аналізі субкультури та масової культури, вже станом на XX століття виділяє схильність субкультури до трансформацій у масовість: субкультури деякий час концентрують на собі увагу громадськості, після чого їх автентичний потенціал згасає, сам рух зникає або настільки широко розсіюється, що втрачає свою відмінність” [12].

ВИСНОВКИ

Виокремивши масову культуру та субкультуру як окремі явища, ми проаналізували їхні взаємодії, співвідношення, точки перетину та відмінності. Для більш якісного та глибинного аналізу процесу трансформації субкультур у масову культуру, ми обрали конкретний приклад, яким стала рейв-культура. В процесі досліджень ми з'ясували, що рейв-культура постає багаторівневою та неоднозначною, вона відповідає тенденціям свого часу, є симптоматичною щодо змін суспільства та стає можливістю самоідентифікації.

Ми розділили культуру рейву на автентичну та неавтентичну, автентикою при цьому називаючи субкультурний період існування рейву, а неавтентичною визначали масову рейв-культуру. Масову культуру ми розглянули як сучасний еквівалент пануючої культури, яка владно встановлена, репрезентується як апріорна та природна. При цьому субкультура, будучи альтернативою до маскульту, існує в його межах та визначеннях. Інструментом втілення описаних процесів виступає ідеологія, що існує з масовою культурою в одному вимірі.

Розглянули подібність субкультур та контркультур, наголосивши при цьому на їхніх відмінностях. Автентичний рейв в описаному контексті визначили як субкультуру з контркультурним потенціалом. Одним із основних симптомів масифікації рейв-культури описали як втрату андеграундності, тобто субкультурності та “метарівня” контракультури. Звернулись до детального хронологічного аналізу становлення та існування як самого дискурсу субкультури, так і до етапів існування рейв-культури.

Проаналізували ознаки автентичного рейву, та рейву, що належить до масової культури; описали безпосередній процес, причини та наслідки трансформації від автентики до маскульту.

Дослідили соціологію та класову приналежність автентичного рейву та прийшли до висновку, що сучасна масифікована рейв-культура характеризується як класово та соціально неоднорідна.

Окремо розглянули постсубкультурний підхід, в межах якого пост-рейв та техноплемена (за аналогією до неоплемен Маффесолі), постають еквівалентом рейв-культури кінця ХХ століття. Тимчасові Автономні Зони, які у згаданому підході описуються як середовище існування постсубкультури рейву, визначили як середовище існування автентичної рейв-культури.

Прийшли до висновку, що всі форми культури утворюють культурну мережу, в тому числі, масова культура та субкультура. Субкультура рейву у згаданій культурній мережі виступає кроскультурним комунікатором, і, трансформуючись до масової культури, цієї ознаки не втрачає.

Проаналізувавши історію існування рейв-культури в Україні, прийшли до висновку, що аналізоване явище схильне до асиміляції до локальних культур та, крім того, зазнало масифікації навіть на лінгвістичному рівні.

Вдавшись до м'якої критики масової культури, з'ясували, що вона постачає різноманітні форми розваг та святкувань, серед яких і рейв-культура. Таким чином, ми з'ясували, що масифікована рейв-культура втратила контркультурний потенціал спротиву пануючій культурі, натомість постачає розваги в межах масової культури, розглядаючи комерційну вигоду як першочергову.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Alemoru K. Berlin is giving away €1 million euros to save its clubs
URL:<https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/42417/1/berlin-is-giving-away-1-million-euros-to-save-its-clubs> (дата звернення: 10.06.2020)
2. Altschuler D.; Strangler G.; Berkley K.; Burton L. Supporting Youth in Transition to Adulthood: Lessons Learned from Child Welfare and Juvenile Justice, 2009.
3. Bey H. Permanent TAZs By Hakim Bey, Dreamtime, Aug., 1993
URL:http://dreamtimevillage.org/articles/permanent_taz.html (дата звернення: 10.06.2020)
4. Bey H. T.A.Z.: The Temporary Autonomous Zone, Autonomedia, 1991
5. Devine A. Scuttlers and Scuttling: Their Prevention and Cure. Manchester, 1890.
6. Evans H. Out of sight, out of mind: An Analysis of Rave culture. London: Wimbledon School of Art, 1992.
URL:<http://hehe.org.free.fr/hehe/texte/rave/#hist> (дата звернення: 10.06.2020)
7. Gauthier F. Rave and religion. London: Routledge, 2004.
8. Gelder K. Subcultures: Cultural Histories and Social Practice. London: Routledge, 2007.
9. Hall S., Jefferson T. "Introduction", in Hall, Stuart; Jefferson, Tony (eds.), Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain (2nd ed.), New York City Oxford, UK: Routledge, 2006.
10. Hall S. Some paradigms in cultural studies. Annali. №3, 1978.

11. Hall S. The discovery of ideology: the return of the repressed in media studies. *Subjectivity and Social Relations*. Ed. by Beechey V., Donald J. Milton Keynes: Open University Press, 1985.
12. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.
13. Konopka G. *Requirements for Healthy Development of Adolescent Youth*. Adolescence, 1973.
14. Maffesoli M. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London; Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications, 1996.
15. Marx K. *The German Ideology*. Lawrence and Wishart, 1970.
16. Middleton R. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990, 328 P.
17. Muggleton D., Weinzierl R. *The Post-Subcultures Reader*. Berg Publishers, 2004
18. O'Meara M. *New Culture, New Right. Anti-liberalism in Postmodern Europe*. Bloomington, IN, 2004.
19. Osgerby B. *Youth in Britain since 1945*. Blackwell Publishers: Malden, Massachusetts, 1998.
20. Oxford Dictionary
URL:http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/subculture (дата звернення: 10.06.2020)
21. Polhemus T. *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. Thames & Hudson, 1994.
22. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. ed. by Stuart Hall, Tony Jefferson. Psychology Press, 1993, 287 P.
23. Shaffer R. *The Soundtrack of Neo-Fascism: Youth and Music in the National Front*. *Patterns of Prejudice*, 2013.

24. St John G. P. Rave culture and religion. London: Routlage, 2004.
25. St John Graham Peter. Francois Gauthier Rave and religion. ed. by Graham Peter S. Rave culture and religion. London: Routlage, 2004.
26. Thornton S. Club cultures: music, media and subcultural capital. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.
27. Turner G. British cultural studies: An introduction. 2nd ed. London: Routledge, 1996.
28. Williams R. Resources of Hope. Culture, Democracy, Socialism. Ed. by Gable R. London, New-York: Verso, 1989
29. Youth, the 'underclass' and social exclusion/ ed. by Robert MacDonald. London and New York: Routledge, 2001
30. Гарнье Л., Брен-Ламбер Д. Электрошок : Записки диджея/ Пер. с фр. - М.:FreeFly, 2005.
31. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. М.: Наука, 2000.
32. Герасимчук О. Андеграунд. Енциклопедія Сучасної України. Т. 1, К.: 2001.
33. Гибсон К. Контркультура и потребительское общество. К. Гибсон, Р. Пагган. Массовая культура: современные западные исследования. – М. 2001. URL:<http://culturca.narod.ru/muz2.htm> (дата звернення: 10.06.2020)
34. Двуреченская А., Марьина М. Зарубежные и отечественные теории исследования массовой культуры в контексте определения научных перспектив культурологии. Вестник КемГУКИ № 41, 2017.
35. Десмонд Д., МакДонах П., Стефані О. Массовая культура: современные западные исследования. М.: 2001. URL:<http://culturca.narod.ru/Kontrkult.htm> (дата звернення: 10.06.2020)

36. Десмонд Д. Контркультура и потребительское общество. Д. Десмонд, П. МакДонах, О. Стефані. Массовая культура: современные западные исследования. М.: 2001.
URL:<http://culturca.narod.ru/Kontrkult.htm> (дата звернення: 10.06.2020)
37. Джексон Ф. Клубная культура. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
38. Доддс Э. Греки и иррациональное, М.-СПб: «Университетская книга», 2000.
39. Дробышева Е. Аксиологический анализ феномена массовой культуры. Вопросы культурологии. 2010, №2.
40. Інтерв'ю інтернет-видання Republique
URL:<https://www.facebook.com/cxemapage/posts/1498840677072274>
(дата звернення: 10.06.2020)
41. Лютий Т. Масова і популярна культура: проблема демаркації. Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. Т. 3, 2019, С. 85-99. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAfr_2019_3_10 (дата звернення: 10.06.2020)
42. Маракин Д. Мій перший рейв: як піти на вечірку і не облажатися
URL:<https://bzh.life/ua/lyudi/moy-pervyi-reyv-kak-poyti-na-vecherinku-i-ne-oblazhatsya> (дата звернення: 10.06.2020)
43. Русаков С. Масова та популярна культура: спільне та відмінне. Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць.- К., 2011. Випуск 49 (7) , 2011, с. 326-331.
44. Сибрук Д. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культури. Ad Marginem, 2013, 234 с.

45. Скирта О. Киев вошел в топ-10 мировых мест для рейв-туризма.
URL:<https://platforma.com.ua/magazine/text-sq/news/ytts-ytts-ytts-ytts-ytts-ytts-ytts-ytts/> (дата звернення: 10.06.2020)
46. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура Київ: Акта, 2005.
47. У Києві поліція влаштувала облаву на нічний клуб: деталі скандального інциденту
URL:https://24tv.ua/u_kiyevi_politsiya_vlashtovala_oblavu_na_nichniy_klub_detali_skandalnogo_intsidentu_n882664 (дата звернення: 10.06.2020)
48. Уолкер П. Сколько зарабатывают диджеи?
URL:<https://mixmag.io/article/110348> (дата звернення: 10.06.2020)
49. Федоренко Н. Идеальная пара: как связаны наркотики и поп-культура
URL:<https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/235147-pop-a-drug> (дата звернення: 10.06.2020)
50. Флиер А.Я. Массовая культура и ее социальные функции. ОНС: Общественные науки и современность. 1998, №6.
51. Шпильковская А. Власти Берлина выделяют €1 миллион на сохранение клубной жизни города
URL:<https://birdinflight.com/ru/novosti/20181203-million-euros-to-save-berlin-clubs.html> (дата звернення: 10.06.2020)
52. Юрчак А. Ночные танцы с ангелом истории. Критические культуральные исследования постсоциализма. Новое литературное обозрение, 1997.

ВІДЕОГРАФІЯ

1. Камалія, “В стиле техно”, 1998. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=G3eWRq0kJIM&app=desktop> (дата
звернення: 10.06.2020)