

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Історичний факультет

Кафедра історії України, археології та спеціальних галузей історичних наук

Кваліфікаційна робота
ЗВУК ПОСТТОТАЛІТАРНОГО ПРОСТОРУ: ТРАНСФОРМАЦІЯ
КОМУНІСТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ЧЕРЕЗ ІНДАСТРІАЛ-МЕТАЛ У
ЦЕНТРАЛЬНО-СХІДНІЙ ЄВРОПІ ТА УКРАЇНІ.

Освітньо-професійна програма

014.03 Середня освіта (Історія)

Студента групи мСОІГО-22

Здобувача другого (магістерського)

рівня вищої освіти

Ковалю Тараса Богдановича

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:

кандидат історичних наук, доцент
Окаринський Володимир Михайлович

РЕЦЕНЗЕНТ:

Тернопіль – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. Посттоталітарний простір і звук металу: теоретичні та історичні засади дослідження.	7
1.1. Посттоталітарний простір: поняття та культурні характеристики... 7	7
1.2. Комуністична індустріальна спадщина як культурний ресурс..... 11	11
1.3. Індустріал-метал у центрально-східному європейському контекст..... 15	15
1.4. Методологія аналізу музики як носія пам'яті..... 23	23
Розділ 2. Центрально-Східна Європа: індустріал-метал як реакція на комуністичне минуле	27
2.1. Соціально-політичні умови виникнення сцени..... 27	27
2.2. Естетика індустріального шуму та образи занепаду..... 32	32
2.3. Репрезентації протесту і травми у текстах та візуальних образах...36	36
2.4. Приклади гуртів і порівняльний аналіз (Польща, Чехія, Угорщина, Словаччина, Німеччина)..... 39	39
Розділ 3. Український вимір посттоталітарного звуку.....	57
3.1. Становлення української індустріал сцени..... 57	57
3.2. Українські індустріал- та метал-групи: між локальною і глобальною сценою..... 59	59
3.3. Соціально-політичні меседжі у творчості українських гуртів..... 62	62
3.4. Індустріал-метал як інструмент культурної пам'яті та декомунізації..... 65	65
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74

ВСТУП

Простір сучасної культури держав Центрально-Східної Європи сформувався на перетині травматичної пам'яті про тоталітарне минуле та прагненням до переосмислення історичного досвіду через нові мистецькі практики, а саме індастріал-метал. У цьому контексті музика виступає не лише естетичною формою, а й важливим засобом подачі соціокультурних трансформацій. Жанр індастріал-металу, який виник на межі заводського звуку, протестного нарративу та естетики постіндустріальної доби, набуває особливого значення у країнах посткомуністичного простору. Поява та розвиток жанру в Центрально-Східній Європі та Україні свідчать про складний процес культурного переосмислення спадщини комунізму, що відбувається через звук, ритм, образ і текст.

Актуальність проблеми

Актуальність теми спричинена потребою осмислення того, як посттоталітарне суспільство переосмислює власне минуле не лише на рівні політичних чи соціальних дискурсів, а й у музичному та культурному вимірах. Індастріал-метал, як естетика механічності й техногенності, стає метафорою для вираження травматичного досвіду індустріалізації, ідеологічного контролю та дегуманізації, властивих радянському минулому. Дослідження звуку як способу відтворення посттоталітарної ідентичності дозволяє виявити механізми, через які культура трансформує і травму, і пам'ять, переводячи їх у форму творчого опору та символічного оновлення.

Наукова новизна

Наукова новизна дослідження полягає у вперше здійсненому комплексному аналізі індастріал-металу як акустичного і культурного феномену посттоталітарного простору Центрально-Східної Європи та України. У роботі запропоновано розглядати індастріал-метал як засіб переосмислення комуністичної спадщини, показано зв'язок між звуковими

музичними колективами, стратегіями цього жанру та соціокультурними процесами трансформації пам'яті. Розроблено підхід до аналізу музичного тексту як простору посттоталітарної пам'яті, у якому індустріальний шум, механічний ритм і вокальні практики утворюють особливий тип посттоталітарного висловлювання.

Об'єктом дослідження є процес звукового відображення посттоталітарного простору у музичній культурі Центрально-Східної Європи та України.

Предметом дослідження є особливості трансформації комуністичної спадщини через естетичну та звукову структуру індастріал-металу в культурному дискурсі зазначеного регіону.

Мета дослідження

Мета дослідження полягає саме в осмисленні трансформації комуністичної спадщини в посттоталітарному просторі Центрально-Східної Європи та України шляхом аналізу звукових, естетичних і культурних стратегій індастріал-металу як засобу переосмислення тоталітарного досвіду.

Завдання дослідження

Для досягнення поставленої мети поставлено такі завдання:

- Розглянути теоретичні підходи до вивчення посттоталітарної культури та музичної репрезентації пам'яті.
- Проаналізувати історію створення, становлення й еволюції індастріал-металу в країнах Центрально-Східної Європи та України.
- Визначити особливості становлення та адаптації індастріал-металу в культурному контексті.
- З'ясувати, яким чином звукові, візуальні та текстові елементи індастріал-металу відображають процес деконструкції комуністичної спадщини.
- Охарактеризувати індастріал-метал колективи, їх творчість та вплив історичної пам'яті на жанр.

Методи дослідження

Для досягнення мети застосовано комплекс методів: загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення), культурологічний та компаративний методи, метод контекстуального аналізу, а також музикознавчий підхід до інтерпретації звуку та тексту. Для дослідження конкретних творів використано елементи аудіовізуального та дискурс-аналізу.

Матеріали дослідження

Матеріалами дослідження є музичні твори, альбоми та виступи представників індастріал-метал сцени Центрально-Східної Європи та України (зокрема гуртів *Rammstein*, *Laibach*, *Die Krupps*, *Skrol*, *Oomph!*, *Кому Вниз*), а також критичні статті, музичні рецензії, інтерв'ю, культурологічні дослідження і наукові праці з теорії посттоталітарної культури та звукових студій. Загальний обсяг фактичного матеріалу становить понад 60 джерел.

Теоретичне значення

Теоретичне значення роботи полягає у подальшому розвитку підходів до інтерпретації звуку як носія історичної пам'яті й ідентичності. Дослідження розширює уявлення про індастріал-метал як міждисциплінарний феномен, що поєднує музикознавчий, культурологічний і філософський виміри осмислення посттоталітарного досвіду.

Практичне значення

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання їх у курсах з культурології та історії музики, а також у практиці викладання дисциплін, пов'язаних із сучасним мистецтвом і масовою культурою. Матеріали дослідження можуть бути застосовані при створенні музично-аналітичних та культурологічних досліджень про посттоталітарний культурний простір.

Апробація результатів дослідження

- Коваль Т. Б. Звук посттоталітарності: індастріал-метал як

відображення соціокультурних трансформацій у Центрально-Східній Європі та Україні. *Період трансформаційних процесів в світовій науці: задачі та виклики*: збірник наукових праць з матеріалами VI Міжнародної наукової конференції (м. Полтава, 28 листопада 2025 р.) Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 844 – 846.

- Коваль Т. Б. Культурні орієнтири посттоталітарної пам'яті: індастріал-метал як форма історичного досвіду в Центрально-Східній Європі та Україні. *Наукові відкриття та фундаментальні наукові дослідження: світовий досвід*: збірник наукових праць з матеріалами VII Міжнародної наукової конференції (м. Житомир, 24 жовтня 2025 р.) Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2025. С. 449 – 451.

РОЗДІЛ 1. ПОСТТОТАЛІТАРНИЙ ПРОСТІР І ЗВУК МЕТАЛУ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

1.1. Посттоталітарний простір: поняття та культурні характеристики

Поняття посттоталітарного простору використовується в наукових працях для опису суспільств, які вийшли з-під впливу тоталітарних або авторитарних режимів і почали процес демократичних та культурних змін [9; 15].

У Центрально-Східній Європі цей процес набув особливого значення, адже після розпаду соціалістичного блоку на межі 1980–1990-х років країни цього регіону одночасно проходили глибоку перебудову політичної влади, економіки, колективної пам'яті та культурної ідентичності [10; 11].

Цей регіон включає країни з різним історичним досвідом, Польщу, Чехію, Словаччину, Словенію, колишню Східну Німеччину (Німецьку Демократичну Республіку) та Україну, яка до 1991 року була однією із республік Радянського Союзу [9, с. 55–62].

Хоч ці всі ці країни мали різні масштаби та форми тоталітарного контролю, вони все ж мають спільні риси посттоталітарного розвитку: боротьбу з наслідками авторитарної влади, відновлення культурного різноманіття та пошук нової ідентичності у європейському контексті [6; 19].

Науковці Г. Арендт, К. Фрідріх, Л. Колаковський, А. Турен, І. Кліма, М. Рябчук вважають, що посттоталітаризм не просто стан після диктатури, а цілий процес глибоких культурних та ментальних змін [13; 19]. У країнах Центрально-Східної Європи ці зміни відбуваються у двох напрямках: інституційному (демократизація, реформування держави, перехід до ринку) і

культурному (перевірка минулого, формування нової колективної пам'яті, відновлення місцевих ідентичностей) [1; 15].

Особливістю посттоталітарного простору у країнах Центрально-Східної Європи є те, що він утворюється на перетині трьох історичних традицій радянської, західноєвропейської та національної [19, с. 41–47; 10].

Це створює складну культурну динаміку, де процеси європеїзації тісно переплітаються з ностальгією за соціальною стабільністю минулого [8; 12].

Переосмислення минулого, один із найважливіших проявів посттоталітарності. У Польщі, Чехії та Словаччині та Україні цей процес супроводжувався активною декомунізацією та люстрацією [4; 5; 18]. Наприклад, Польща з початку 1990-х років проводить послідовну політику історичної пам'яті: відкриття архівів, публічні дискусії про роль комуністичної еліти, створення Інституту національної пам'яті [9; 11]. У Чехії та Словаччині утвердилася тенденція до критичного осмислення періоду соціалізму, хоча ностальгічні настрої залишаються серед частини переважно старшого населення [12; 19]. В Україні питання декомунізації та люстрації піднялось після Революції Гідності та початком вторгнення Російської Федерації на територію України і анексією Автономної Республіки Крим [13; 16].

Східна Німеччина демонструє особливий тип пам'яткової політики, відомий як «Ostalgіe»: це ностальгія за життям у Німецькій Демократичній Республіці [1].

Це проявляється у спогадах, фільмах, культурі (наприклад, фільм «Good Bye, Lenin!») і часто розглядається як реакція на швидке об'єднання Німеччини, яке призвело до соціальних втрат для східних німців [14].

В Україні ж переосмислення минулого проходить болісніше: питання радянської спадщини, колабораціонізму, Голодомору, ролі ОУН і УПА залишались предметом гострих політичних і культурних суперечок довгий час до повномасштабного вторгнення Росії [13; 16; 19].

Незважаючи на демократичні зміни, у країнах регіону залишаються залишки авторитарного стилю управління. У Польщі та Чехії ці риси поступово долаються завдяки ефективним інституційним реформам та контролю суспільства [15]. У Словаччині та Словенії посттоталітарна інерція проявляється у формалізмі державного апарату та повільність судових і адміністративних процедур [9, с. 140–156].

В Україні ці риси мають особливо глибокий характер. Корупція, клановість, домінування особистих зв'язків над законом це елементи, що вкорінилися ще в радянській системі, і досі впливають на політичну та культурну ситуацію країни. Таким чином, посттоталітарність тут набуває виразно інституційного виміру.

У більшості країн Центрально-Східної Європи після падіння комуністичних режимів збереглася своєрідна подвійна мораль з поєднанням офіційного визнання демократичних цінностей і з практикою неформальних зв'язків і пристосуванства [20]. У Польщі та Чехії ці явища поступово зменшуються завдяки сталому розвитку громадянського суспільства, тоді як у Словаччині й Україні подвійність норм і досі є елементом соціальної реальності. Основна причина цього в історичній недовірі до держави, що в минулому асоціювалася з репресіями, і в тривалому досвіді «життя за подвійними правилами».

Різна інтенсивність і форми ностальгії за соціалістичним минулим у країнах Центрально-Східної Європи не завжди означає підтримку комуністичної ідеології, частіше це ностальгія за юністю, стабільністю, відчуттям спільності [8; 12]. У Східній Німеччині феномен «Ostalgie» став навіть частиною культурної індустрії, тоді як в Україні, Чехії та Словаччині ностальгія скоріше з'являється у старшого покоління [14]. В Україні цей феномен має політичне забарвлення: апеляції до «радянського порядку» або «сильної держави» нерідко використовуються у популістичному дискурсі, що свідчить про незавершеність процесів посттоталітарної деміфологізації [12; 13].

Важливою відмінністю між країнами Центрально-Східної Європи є глибина та швидкість інтеграції до європейських структур. Польща, Чехія, Словаччина та Словенія після вступу до ЄС отримали потужний стимул до модернізації не лише економіки, а й культурної політики. Європейські фонди сприяли розвитку музеїв, пам'ятних проєктів, підтримці незалежного мистецтва та історичних досліджень [5; 9]. Україна ж лише на шляху до цього процесу. Вона перебуває у стані, який можна визначити як «посттоталітарний із елементами постколоніального» адже спадок радянської імперії накладається на тривалі наслідки політичної та культурної залежності від Москви. Європейська інтеграція для України не просто економічна стратегія, а спосіб символічного відриву від тоталітарного минулого [6; 7].

У більшості держав посттоталітарного простору Центрально-Східної Європи мистецтво стало простором суспільного діалогу та болю про минуле. До прикладу можна взяти такі польські індастріал-метал гурти як: «*Bisclaveret*», «*Cold Fusion*», «*Krisma*» та «*Ghosts of Breslau*» які у своїй творчості висвітлюють історичну пам'ять, анти-тоталітаризм, критику масових ідеологій ХХ ст., та підпільний відкритий антикомунізм у часи цензури [12, с. 201–215]. Серед українських гуртів, які творили в жанрі у 1990-х – 2000-х роках можна відзначити «*Кому Вниз*»–гурт, який варто вважати «музичним символом українського спротиву». Їхні пісні поєднують протест проти тоталітаризму, радянської спадщини та водночас піднімають національну тематику. «*Sectorial*», який піднімає у своїй творчості тематику боротьби з радянською окупацією, виродженням імперій, знищенням української ідентичності. Також варто відзначити гурт «*ElectroZombies*» – один із перших українських гуртів, які відкрито себе позиціонували представниками українського індастріал-металу. Таким чином сфера культури посттоталітарного простору виступає не лише дзеркалом суспільства, а й механізмом його очищення, символічною реабілітацією через творчість.

Посттоталітарний простір Центрально-Східної Європи є багатовимірним і динамічним явищем. Для країн колишнього соціалістичного

блоку спільним є прагнення поєднати демократичні реформи з переосмисленням минулого, однак результати та темпи цього процесу різняться. Німеччина, Польща, Чехія, Словаччина та Словенія змогли відносно швидко інституційно подолати тоталітарну спадщину, тоді як Україна продовжує боротися з її соціокультурними проявами [7; 20]. Посттоталітарність у Центрально-Східній — Європі це не лише історичний етап, а й тривалий процес відновлення пам'яті та пошуку нового культурного коду та переосмислення цінностей. Саме культура, мова, література, мистецтво, колективна пам'ять, музика та безпосередньо індустріал-метал стають ключовим середовищем, у якому суспільство регіону звільняється від тіней тоталітарного минулого та вибудовують власну демократичну ідентичність.

1.2. Комуністична індустріальна спадщина як культурний ресурс

Після розпаду СРСР та соціалістичного блоку наприкінці ХХ століття у країнах Центрально-Східної Європи залишилася величезна символічна і матеріальна спадщина індустріальної доби — фабрики, шахти, електростанції, заводи, робітничі квартали та монументальні архітектурні комплекси [21, 22].. Ця індустріальна спадщина комунізму спочатку сприймалася як небажаний залишок минулого, проте з часом почала переосмислювати як цінний культурний ресурс, здатний формувати нову ідентичність, туристичний потенціал і простір пам'яті [1, 8, 9].

Термін комуністична індустріальна спадщина розуміють як комплекс матеріальних і нематеріальних об'єктів, створених у період комуністичного режиму у країнах Центрально-Східної Європи (приблизно 1945–1990 рр.), які пов'язані з індустріальним виробництвом, плановою економікою та робітничою культурою [21, 22]. До цього відносяться не лише заводи й шахти, але й житлові масиви для робітників, транспортна інфраструктура, монументи, культурні палаци, архіви підприємств, а також соціальні практики та культура,

що сформувалися навколо промислового виробництва [6, 7]. Науковці Ш. Лоум, Е. Гобсбаум, П. Нора, М. Рябчук, Я. Чапутова розглядають індустріальну спадщину як місце пам'яті, де відбувається зустріч минулого й сучасного. У цьому контексті комуністична індустріальна спадщина не є лише архітектурним або технічним об'єктом, а й культурним феноменом, що відображає соціальні ідеали, ментальні структури та колективний досвід епохи.

Більшість постсоціалістичних країн після падіння комуністичних режимів пережили хвилю десакралізації промисловості. Заводи закривалися, робітничі поселення занепадали, утворювались «мертві зони» економіки у колишніх індустріальних районах [2, 3, 12]. Проте вже у на кінці 1990- на початку 2000-х років з'являється нова тенденція елементу культурної політики, туризму та урбаністичного розвитку, а саме переосмислення індустріальної спадщини [22, 23, 27]. У цьому процесі країни Центрально-Східної Європи пройшли різні етапи: Польща та Німеччина зробили ставку на індустріальний туризм та культурні кластери [22, 14]; Чехія та Словаччина на збереження архітектурної автентичності й створення локальних музеїв [27]; Україна лише нещодавно почала активніше усвідомлювати потенціал своєї індустріальної спадщини як культурного ресурсу [24, 28, 29].

Найуспішнішим прикладом переосмислення комуністичної індустріальної спадщини є Польща. У Сілезькому воєводстві, де колись працювали великі шахти та металургійні підприємства, створено Шлях технічних пам'яток (*Szlak Zabytków Techniki*) це туристичний маршрут, який об'єднує більше 40 об'єктів. У колишніх цехах відкриваються музеї, театри, арт-центри та конференц-зали (наприклад, культурний центр *Nikiszowiec* у Катовиці).

Ця індустріальна спадщина відіграла особливу роль у музиці та становленні індастріал-металу у Польщі, ставши майданчиком та натхненням для творчості. Таким чином, індустріальна спадщина у Польщі стала елементом регіональної ідентичності та складовою сучасного європейського

бренду країни. Вона не заперечує комуністичне минуле, а трансформує його в ресурс розвитку [22].

У колишній Німецькій Демократичній Республіці проблема індустріальної спадщини тісно переплетена з темою *Ostalgie* — ностальгії за життям у Східній Німеччині. Багато колишніх промислових об'єктів у Лейпцигу, Дрездені чи Галле були врятовані від знищення завдяки активності місцевих громад. Деякі з них перетворено на музеї або мистецькі простори (наприклад, Ferrropolis «місто заліза», створене на території колишнього буровугільного кар'єру). Учасники індастріал-метал гурту та одні із засновників піджанру «*Neue Deutsche Härte*» гурт «*Rammstein*» у своїх інтерв'ю наголошували як ці індустріальні об'єкти ставали майданчиком для виступів. Для німецького суспільства такі об'єкти є способом культурного примирення з минулим: вони не прославляють комунізм, але визнають важливість досвіду праці, солідарності та індустріального модернізму, який формував ідентичність Східної Німеччини [1, 10, 14].

Індустріальна спадщина поступово інтегрувалась та інтегрується у сферу культурного урбанізму Чехії та Словаччини. Dolní Vítkovice — величезний металургійний комплекс який вдалось зберегти у місті Острава (Чехія), сьогодні він є центром проведення фестивалів, концертів та наукових подій [27]. У Словаччині в місті Банська Штявниця колишні шахти внесено до списку Світової спадщини ЮНЕСКО, вони стали важливою частиною туристичної інфраструктури. Прагнення не лише зберегти архітектурні об'єкти, а й переосмислити робітничу культуру як невід'ємну частину національної історії характерне для багатьох країн колишнього комуністичного табору у Центрально-Східній Європі. Це приклад того, як посттоталітарні суспільства перетворюють колишній символ ідеології на сучасний культурний актив [4, 27].

Словенія, хоч і мала порівняно м'яку форму соціалізму в складі Югославії, також активно працює над відновленням індустріальної спадщини. У містах Марибор і Трбовле з колишніх заводів створено культурні фабрики

(KID Kibla, Trbovlje New Media Center), які поєднують мистецтво, технології та освіту. Підхід словенців вирізняється тим, що індустриальні об'єкти розглядаються не як тягар минулого, а як можливість для локального розвитку. Ця стратегія дозволяє зберігати історичну пам'ять і водночас створювати нові економічні можливості для регіонів [27].

Один із найбагатших індустриальних спадків у Східній Європі належить Україні. Донбас, Кривбас, Дніпро, Запоріжжя, Харків. Тривалий час ці об'єкти сприймалися лише як занепадаюча радянська спадщина без культурної цінності. Через відсутність державної політики охорони індустриальної архітектури багато заводів було зруйновано або приватизовано без урахування культурного аспекту. Останнє десятиліття, однак, показувало зрушення [24, 28, 29]. У Києві, Дніпрі, Харкові та Маріуполі з'являються ініціативи з ревіталізації заводських територій створення арт-простору, музеїв промисловості, локальних фестивалів. Проєкти по типу *Izolyatsia* (Донецьк–Київ), це недержавна платформа культурних ініціатив, заснована 2010 року в Донецьку на території колишнього заводу ізоляційних матеріалів, якому фонд завдячує своїм ім'ям. У червні 2014 року територію ІЗОЛЯЦІЇ захопили озброєні представники Російської Федерації, після чого інституція перебралася до Києва. Попри переїзд, Донбас залишається в фокусі програмної діяльності ІЗОЛЯЦІЇ. Металургійна спадщина Кривого Рогу або ревіталізація «Київського заводу управління Арсенал» демонструють потенціал індустриальної спадщини як платформи сучасної культури. Проблема полягає в тому, що ці ініціативи здебільшого мають локальний або громадський характер, без системної державної підтримки [24, 29].

У Центрально-Східній Європі та Україні Комуністична індустриальна спадщина пройшла шлях від забуття до переоцінки. Польща, Чехія, Словенія та Східна Німеччина змогли перетворити свої колишні промислові зони на осередки культури, освіти й туризму, тоді як Україна лише формує подібний підхід. У сучасному європейському контексті індустриальна спадщина перестає бути «пережитком минулого» вона стає ресурсом культурної пам'яті,

який допомагає осмислити складну історію ХХ століття та водночас створює нові можливості для креативної економіки, розвитку культурного спадку та індастріал-металу. Для України звернення до комуністичної індустріальної спадщини це не повернення до радянських символів, а шлях до зрілого, критичного діалогу з власним минулим, який може стати основою для сучасної культурної політики та інтеграції у спільний європейський простір.

1.3. Індастріал-метал у центрально-східному європейському контексті

Індустріал-метал як музичний жанр виник середині 1980-х років як синтез хеві-металу та індустріальної електронної музики [2, 3]. Ключовим моментом стало використання гітар у раніше електронному звучанні, завдяки чому такі гурти, як *Ministry, Godflesh, KMFDM, Laibach, Die Krupps, Rammstein*. вважаються засновниками жанру, а їхні альбоми 1980-1990-х років стали переломними. Жанр можна охарактеризувати специфічними музично-естетичними ознаками, які формують його унікальну художню ідентичність [12].

Саме термін «Індастріал» походить від звукозаписуючого лейбла *Throbbing Gristle* (Industrial Records). Як офіційно вважається, що саме вони поклали початок стилю орієнтовно у 1976 році. І хоча *Throbbing Gristle* використовували гітари від самого початку існування цього напрямку, до 1980-х років взаємопроникнення індастріалу і металу не відбувалось [24, 27].

Використання механічних ритмів та шумових ефектів, що відтворюють звуки промислових процесів одна із головних характеристик індастріал-металу. Для цього застосовуються семплери, електронні барабани та різноманітні електронні ефекти та елементи синтезованого танцювального звучання, що створюють відчуття урбаністичного та техногенного середовища.

Також основа звучання жанру характеризується жорсткими гітарними рифами та агресивною манерою вокалу, яка включає шепіт, крик і гроул. Таке поєднання дозволяє передавати інтенсивність емоцій та підкреслювати драматизм та глибину музичної композиції.

Тематична спрямованість являється важливою складовою жанру. Тексти та музичні композиції індустріал-металу охоплюють проблематику урбанізації, дегуманізації, технологічної трансформації та соціальної критики. Цей підхід забезпечує концептуальну цілісність художнього висловлювання.

Не менш важливою є і візуальна естетика жанру, яка включає в себе індустріальні локації, заводські комплекси, техногенні пейзажі, а також урбаністичні та військові мотиви. Візуальні образи підсилюють сприйняття музики та формують комплексний аудіовізуальний досвід. Яскравим прикладом візуальної естетики жанру є гурт «Rammstein» який використовує у візуальній складовій своєї творчості усі вище перелічені візуальні складові. Сцена Rammstein стилізована під гігантський індустріальний комплекс щось між ракетним стартовим майданчиком, заводською електростанцією та антиутопічною сталеварнею. Центральний елемент це велетенська «вежа-реактор», схожа на ракетну чи телекомунікаційну башту, з якої б'ють стовпи полум'я. Навколо масивні металеві конструкції, що нагадують турбіни, труби, крани, гігантські газові форсунки та великі прожектори по краях сцени. Загальне відчуття — ніби концерт відбувається на території забороненої промзони усе монументальне, чорне, металеве, нагадує одночасно завод, ТЕЦ і злітний комплекс ракети.

Жанр набув специфічного забарвлення у Центрально-Східній Європі через постсоціалістичні умови та культурну трансформацію у 1980 – 1990-х, поєднуючи західний вплив із локальним досвідом соціальної та економічної перетвореності [2, 3, 12].

Таким чином, індустріал-метал уособлює поєднання агресивного музичного вираження, концептуальної тематики та поєднання механічної

звукової структури, яка дозволяє жанру ефективно відображати взаємодію людини з соціальним, технологічним та урбаністичним середовищем.

Індастріал-метал у країнах Центрально-Східної Європи формувався як музичний та культурний феномен, що віддзеркалював суспільні, радикальні, економічні та технологічні трансформації кінця XX початку XXI століття. Це була музика, зокрема індастріал-метал став одним із важливих інструментів соціальної та політичної трансформації. Його розвиток відбувався на тлі постсоціалістичного переходу, обмеженого доступу до технічних ресурсів та специфічної соціально-політичної ситуації, що наклало відбиток на музичну форму, естетику та тематику жанру.

Після розпаду соціалістичних режимів Центрально-Східна Європа вступила у фазу швидких і нерідко хаотичних економічних і соціальних змін. Промисловий простір міст переживав трансформацію: заводи та промислові підприємства закривалися або занепадали, інфраструктура і постсоціалістичні квартали міст ставали символом руйнування колективної ідентичності. Індастріал-метал у цьому контексті виступав музичною метафорою дисонансу між залишками планової економіки та новими ринковими реаліями, формуючи звук постіндустріального суспільства та візуальну естетику занепаду й технологічного хаосу. Музичні конструкції та тексти жанру відтворювали атмосферу соціальної невизначеності, відчуття втрати колективної орієнтації та урбаністичного розриву між минулим і майбутнім та протест проти комуністичного минуло.

Важливою умовою формування специфічного звучання локальних гуртів стала технічна обмеженість. Багато колективів експериментували зі звуком, використовуючи саморобні пристрої, касетні магнітофони, дешеві синтезатори та обмежені семплери. Така практика призвела до появи характерної «шорсткої» або «грубої» звукової фактури, яка стала характерною художньою ознакою жанру і водночас відображала ресурсні та технологічні обмеження посттоталітарного середовища. Такі умови дефіциту професійного обладнання призвели до опанування нових експериментальних методів

створення шумових ефектів і електронних текстур, що згодом визначило унікальний регіональний колорит індустріал-металу.

Індустріал-метал у Центрально-Східній Європі відтворював не лише урбаністичні й образи, а й виконував соціально-критичну функцію. Тексти гуртів часто висвітлювали проблеми комунізму, тоталітаризму, бюрократії, корупції, ідеологічних змін і соціальної дезорієнтації, відображаючи переживання суспільства на етапі трансформацій. Музика стала способом вираження колективного досвіду посттоталітарного простору, де індустріальні металеві звукові образи об'єднанні з важким гітарним звучанням та глибокими текстами підкреслювали механізацію, деперсоналізацію та соціальну напругу, що було характерним для пострадянських і постсоціалістичних реалій.

Важливим культурним осередком для розвитку індустріал-металу в Центрально-Східній Європі стала Німеччина. Яка в кінці 1980-х років коли ще була поділена на Західну та Східну почали зароджуватись перші гурти, які поєднували елементи важкого металу та електронної музики, створюючи унікальний індустріальний звук та провокативні тексти [12, 14]..

Die Krupps — один з перших гуртів, які експериментували з поєднанням індустріального звучання та важкого металу. Їхні альбоми, зокрема *Iron Youth*(1988) та *The Final Option*(1992), заклали основи для подальшого розвитку індустріального металу в Німеччині.

Rammstein — наприкінці 1990-х років гурт, що поєднував індустріальну музику, важкий метал і театральний перформанс, став символом жанру, розширивши його популярність за межами Німеччини. Їхня музика є ідеальним прикладом *Neue Deutsche Härte*, піджанру індустріал-металу, який об'єднав індустріальний метал з елементами панку і техно.

Одна із найактивніших країн Східної Європи в розвитку металу стала Польща, з самого початку країна пережила складний постсоціалістичний перехід, що знайшло відображення у важких та часто політизованих текстах місцевих гуртів [22].

Thy Disease — гурт із Кракова, заснований у 1999 році, поєднує індастріал-метал з елементами дет-металу. Їхні тексти часто торкаються тем апокаліпсису, війни та соціальних криз. Хоча вони не завжди мають прямий політичний підтекст, їхня музика відображає критику тоталітарних режимів та соціальних структур.

Важливим осередком андеграундної сцени, де індустріал-метал розвивався в умовах обмеженого доступу до західних технологій слата Чехія.

Master's Hammer це чеський гурт, який тісно пов'язаний із блек-металом, але також має численні індустріальні та авангардні елементи у музиці. Сформувався гурт у Чехословаччині наприкінці 1980-х, коли в країна ще панував комуністичний режим.

Їхні тексти та музика відображають дух опору, приховану сатиру на бюрократію та естетику темних архітектурних і соціальних структур. Через елементи театральності та міфологічних наративів гурт трансформує посттоталітарну реальність Чехії у культурний ресурс, так, як роблять це індастріал-метал гурти у Польщі чи Україні.

Umbarka гурт з Чехії, чия музика має елементи стилів, індастріал-металу та андеграунд, і має назву «сірий метал». Основними темами їхніх текстів є спорожнілі промислові райони, заводи, електростанції, залізниці, брудні вулиці, поїзди та інші індустріальні елементи. Часто згадуване в текстах ім'я *Umbarka* це божественне уособлення промислового міста.

Словенія, завдяки своїй культурній спадщині, стала місцем розвитку одних з найбільш інноваційних і політично заангажованих індустріальних проєктів.

Laibach — гурт, який не тільки став засновником словенського індастріалу, але й у своїй творчості активно звертався до політичних ідеологій, зокрема до постмодерністського перезавантаження тоталітарної естетики. Їхня естетика надає індустріальному металу майже військову організованість, поєднуючи важкий звук з театральними перформансами і мультимедійними проєктами.

Також хотів би виділити важливе місце в українському індастріал-металі гурту Кому вниз, який було засновано наприкінці 1980-х років, саме на перехідному етапі від однієї із республік СРСР до незалежної України. Творчість колективу поєднує традиційні українські мотиви з готичною, індастріальною естетикою, що дозволяє осмислювати посткомуністичний простір та культурну травму. На відміну від *Master's Hammer* чи *Root*, Кому вниз працює з національно-культурним контекстом України, інтегруючи локальну історичну пам'ять і пострадянську травму у структурно індастріальний саунд [24, 29].

Таким чином, центрально-східноєвропейський постіндастріальний контекст визначав звукову, естетичну та тематичну специфіку індастріал-металу, перетворюючи його на форму культурного коментаря, що поєднувала технологічну експериментальність із соціально-політичним змістом. Також особливістю розвитку індастріал-металу у Центрально-Східній Європі зумовлено поєднанням історичних травм, локальної культурної пам'яті та матеріальної індастріальної спадщини, що формує специфічний звуковий та концептуальний основу для критичного переосмислення комуністичного минулого.

Як раніше наголошувалось, одним із основних мотивів індастріал-металу є урбаністична тематика, що відображає постіндастріальні пейзажі постсоціалістичних міст: занепад промислових зон, закинуті заводи, інфраструктурні руїни. Звучання жанру часто використовує шумові та механічні елементи, які імітують роботу промислових машин, створюючи звуковий образ постіндастріальної урбаністики. До прикладу у Польщі та Чехії тенденція проявляється у поєднанні важких гітарних рифів з шумовими вставками, які символізують занепад промислового середовища та соціальну дезорієнтацію. В Україні та Словаччині музиканти інтегрують урбаністичні мотиви у тексти та візуальну складову, яка підкріплюється антитоталітарною складовою, що впливає оформлення альбомів, підкреслюючи деперсоналізацію та хаотичність міського простору. У Словенії та колишній

Німецькій Демократичній Республіці урбаністична тематика доповнюється перформативними та мультимедійними елементами, що створюють цілісну візуально-звукову естетику.

Індустріал-метал в країнах колишнього комуністичного табору Центрально-Східної Європи часто виконує функцію соціального та політичного коментаря, критично осмислюючи бюрократичну інертність, корупцію, трансформаційні політичні процеси та ідеологічну невизначеність посттоталітарного простору яка несла за собою політику не тільки культурної, а й загальної ізоляції.

У Словенії, до прикладу, гурт *Laibach* використовує звук жанру та театралізовані перформанси для критики тоталітарних режимів і маніпуляцій суспільною свідомістю. Жанр індастріал-металу в Україні та Польщі часто підкреслює критику соціальних інститутів та відображає напругу радянського та пострадянського періодів передаючи через тексти образу занепаду, хаосу та біль яку принесла радянська влада на ці землі [12, 27].

Натомість у Німеччині політична критика проявляється менш прямо, але все ж вона присутня у візуальній естетиці та урбаністичних образах, що символізують трансформацію та конфлікт між минулим і сучасністю.

Мультидисциплінарні форми вираження, які поєднують музику, відео, сценічний перформанс і арт-інсталяції також активно використовуються в індастріал-металі. Хорошим прикладом цієї форми вираження є німецький гурт *Rammstein*, який не тільки використовує перформанс облаштуванням сцени та використанням піротехніки (для використання якої фронтмену гурту Тіллю Ліндеманну довелось отримати ліцензію піротехніка), а й гострими темами які піднімають у своїх піснях та відеокліпах. Це дозволяє гуртам не тільки передавати звукові образи, а й створювати цілісні візуально-музичні наративи, цілі короткометражні фільми які вміщаються в часові рамки пісні, які підкреслюють урбаністичну, політичну, тоталітарну і техногенну тематику та проблематику.

Індастріал-метал відзначається синтезом притаманних жанру металу структур і електронних(подекуди танцювальних) елементів, що створює механічну та агресивну звукову палітру. В Україні та Словаччині поєднання металу та електроніки часто мало експериментальний характер і відображало локальний постіндустріальний досвід. Натомість у Німеччині та Словенії інтеграція металу та електроніки досягла високого рівня технічної досконалості, що відобразилось у формуванні характерного національного стилю та впізнаваного індустріального звучання [2, 3, 12, 24, 27].

Таким чином індастріал-метал як культурно-музичний феномен сформувався не лише як жанрове поєднання екстремального металу з індустріальною шумовою естетикою, але й як специфічна форма культурної реакції на модернізаційні процеси, фордистську техносферу та досвід тоталітарних режимів кінця ХХ століття. жанр набув особливої специфіки у країнах Центрально-Східної Європи, що було зумовлено посттоталітарним досвідом, радикальним зіткненням із руїною комуністичних індустрій та переходом від планової економіки до неоліберального капіталізму. Від початку 1990-х років музичні колективи цього напрямку опрацьовують не лише культурну пам'ять про радянську індустріальність, але й матеріальні залишки посттоталітарного простору військові полігони, закинуті промислові об'єкти, інфраструктурні руїни. На відміну від західної сцени, де індустріальна естетика переважно виконує роль умовної антиутопії, у посткомуністичному контексті вона функціонує як чинник документальної реальності, вплетений у досвід повсякдення.

Щодо дослідницького виміру, то цей феномен можна розглядати як складову ширшого процесу посттоталітарної трансформації культурної пам'яті та болю, який завдав комуністичний табір. Індустріальний звук, формувався на основі реальних акустичних артефактів шумів фабричних конвеєрів, сирен цивільної оборони, фрагментів політичної пропаганди ,трансформувались у засіб критичного перевизначення радянської спадщини. Через це індастріал-метал у Центрально-Східній Європі постає не

лише як музичний жанр, але як форма символічного опору, що поєднує акустичну археологію, аналіз структур влади та деконструкцію тоталітарної технопарадигми.

1.4. Методологія аналізу музики як носія пам'яті

Дослідження індастріал-металу як музики пам'яті вимагає міждисциплінарного методологічного підходу, який поєднує аналітичні інструменти культурології, *memory studies*, музикознавства та соціальної антропології [38]. В цьому дослідженні жанр та музика в цілому розглядається, як голос колективної посттоталітарної пам'яті, та як естетичний продукт, який переосмислює та репрезентує досвід посттоталітарного та постіндустріального минулого у країнах Центрально-Східної Європи [39; 1].

Методологічно виділяються такі рівні аналізу:

Акустична археологія та індастріал-метал — цей аналіз полягає у виявленні звукової структури музики семплів та шумових елементів, пов'язаних з індустріальною спадщиною: фабричні шуми, сирени, військово-пропагандистські записи, бюрократичні інтонації. Цей рівень дозволяє простежити матеріальний вимір тоталітарної пам'яті [24; 27].

Семіотичний аналіз індастріал-металу — це розгляд жанру як системи знаків: не лише музики, а всіх рівнів комунікації звуку, образу, тіла, ритуалу, навіть технології як знака [35].

Культурно-пам'яттєвий підхід — вивчення того, як музика відтворює, реконструює та переозначає колективну пам'ять про комуністичне минуле. Особлива увага приділяється травматичним нарративам, естетиці руїни та елементам акустичної декомунізації [1; 38; 39].

Порівняльний регіональний аналіз — це виявлення різних національних варіацій роботи з пам'яттю, таких як: польська *martial*-естетика, чеський авангардний експеримент, українська декомунізація, ностальгічний ревізіонізм НДР тощо [1; 12].

Політико-антропологічний вимір — у індастріал-металі це аналіз того, як музика функціонує як форма культурного спротиву, голосу народу, декомунізації минулого та протест [33; 34].

Ця методологічна основа дозволяє розглядати індастріал-метал не суто як музичний жанр, а як складну систему, що виконує функцію носія пам'яті, способом протесту та інструменту критичної роботи з посттоталітарним минулим у країнах Центрально-Східної Європи [1; 38].

Також варто зазначити, що методологія базується на таких теоретичних підходах:

Теорія культурної пам'яті Ян та Алейда Ассман музика як форма ретенції та реконструкції історичного досвіду. Ассмани наголошують, що пам'ять виступає як інституційно організовану практику ретенції тобто збереження та реактивації (повернення) історичного досвіду [6; 7]. У цьому сенсі музика та в особливості індастріал-метал виступає репрезентацією минулого, а інструмент його перформативного оживлення в теперішньому.

Посттоталітарна критика (Ентоні Гідденс, Славой Жижек) вони розглядають музику як реакції на травматичну спадщину державного контролю та ідеології. Отже музика виступає відповіддю на посттоталітарну травму, до прикладу Словенії та гурту Laibach які грають у нацизм без віри у нього та не наслідуючи його принципи, а обігрують період коли в Словенії при владі були нацисти. Тобто музика, яка реагує на це, не протестує проти диктатора, а показує відчуття «життя в ризику, невпевненості, параної» [33; 34].

Звукова урбаністика (Brandon LaBelle) музика як акустична репрезентація простору (завод, місто, руїна). Brandon LaBelle в книзі *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life (2010)* обґрунтовує радикально важливу тезу: «звук це не просто фізичне явище або фон простору, а соціально-політична сила, яка формує те, як ми досвідчуємо простір, себе і владу. » Тобто акустика являється політика присутності [30].

Музичне семіотичне читання (Philip Tagg) виступає аналізом музичних структур як носіїв значень, що виходять за межі звукової матерії. Філіп Тагг у своїх численних працях наголошує, що аналіз музики як тексту, де структура звуку є носієм соціально-культурного сенсу, а не лише акустичним явищем [35].

Основні принципи його праць полягають у тому, що музика це знакова система, тобто мелодія, гармонія, тембр, ритм, динаміка все несе сенсове навантаження, яке не обмежується фізичною частотою звуку. Наприклад, дисонанс може сповіщати про напруження, загрозу, соціальну конфліктність.

Основними принципами методології аналізу музики виступають:

Компаративний регіональний аналіз — цей принцип порівняння, як один і той самий тип пам'яті (індустріальна спадщина, тоталітаризм, постсоціалістична модернізація) артикулюється по-різному в Польщі (католицька нація-боротьба), Чехії (іронія та гротеск), Німецька Демократична Республіка (ретрофутуризм), Україні (травма та хаос), Словенії (перформанс та деконструкція) [1; 12].

Аудіо-естетичний аналіз — являє собою не лише текст, а саунд-дизайн як носій ідеології (шум як знак пригноблення; механічний ритм як символ індустріальної дисципліни) [30].

Іконо-семіотичний аналіз розбір візуальної естетики: обкладинки, лайв-перформанси, символіка влади, техносистеми, руїни [35].

Дискурсивний аналіз це розгляд інтерв'ю, маніфестів гуртів, критичних текстів як свідомої культурної та політичної артикуляції пам'яті [1; 38].

Меморіально-археологічний підхід у цьому підході музика аналізується як «акустична археологія» пам'яті, що «відтворює» зниклий світ промисловості, заводів, режиму, контролю, дисципліни [24; 27].

РОЗДІЛ 2. ЦЕНТРАЛЬНО-СХІДНА ЄВРОПА: ІНДАСТРІАЛ-МЕТАЛ ЯК РЕАКЦІЯ НА КОМУНІСТИЧНЕ МИНУЛЕ

2.1. Соціально-політичні умови виникнення індастріал-метал сцени в Центрально-Східній Європі

Виникнення жанру індастріал-металу в країнах Центрально-Східної Європи у 1980-1990-х роках був зумовлений не лише музичним явищем, а й відображенням глибоких соціально-політичних трансформацій, які відбувалися на етапі занепаду та після падіння комуністичних режимів [1; 2; 3; 12]. Цей жанр виник у просторі посттоталітарної травми, економічного занепаду та хаосу, культурної переорієнтації, де індустріальні ландшафти, залишені від соціалістичної модернізації, стали символами зруйнованого та болісного минулого і водночас натхненням для нової музичної експресії [21; 22; 23; 24; 25; 48; 51].

Більшість держав Центрально-Східної Європи у 1980-х роках переживали глибоку соціальну та політичну кризу. Маріонеткові комуністичні режими втрачали легітимність, дедалі очевидніше економічна стагнація суперечила ідеалам «соціалістичного прогресу». В Польщі зростала активність руху *Solidarność*, у Чехословаччині діяли дисидентські групи, в Україні та Східній Німеччині посилювалися опозиційні культурні течії [1; 10; 12; 19].

У таких умовах молодь шукала нові форми самовираження поза офіційною культурою. Західна культура в особливості рок- і метал-сцена, заборонена або маргіналізована в комуністичних державах, стала символом свободи і нонконформізму [34; 36; 44]. Шум, машинні ритми, теми відчуження усі ці індустріальні елементи ідеально відображали атмосферу суспільної втоми, репресій і технологічного абсурду, у якому жило суспільство пізнього соціалізму. Музична сцена в соціалістичних державах існувала під пильним контролем влади. Цензура та перевірка текстів пісень, організація концертів

вимагала дозволів, а будь-який прояв агресивної до радянської влади, ідеології або «західної» естетики розглядався як політичний виклик [35; 50; 51; 52].

Саме тому індастріал-метал гурти часто діяли в підпільному осередку репетирували у підвалах, проводили нелегальні концерти, поширювали записи на касетах. Атмосфера постійного контролю й обмежень тільки підсилювала відчуття опору, яке стало суттєвим компонентом майбутньої індастріал-культури. Водночас підпільна сцена сприяла виникненню та створенню мережі солідарності між музикантами різних країн. Контакти між польськими, чеськими, східно німецькими, словенськими та українськими гуртами сприяли поширенню ідей, записів та стилів, навіть попри залізну завісу та тотальний контроль [41; 44; 45; 47].

Падіння Берлінського муру у 1989 році та крах соціалістичних режимів разом з розпадом СРСР стали культурним вибухом для регіону. Нові держави Центрально-Східної Європи отримали доступ до західних медіа, музики, інструментів і технологій звукозапису [1; 4; 18; 36].

Та разом із свободою прийшли економічна криза, безробіття, дезорієнтація більшість старих соціальних орієнтирів зникли, а нові ще не сформувалися [3; 11; 24; 25].

У цих умовах індастріал-метал став своєрідним саундтреком переходу від тоталітаризму до свободи та капіталізму. Темна, механічна естетика жанру передавала стан невизначеності, страху перед майбутнім [35; 36; 41; 46]. Одні із перших хвиль популярності жанру в регіоні припали саме на кінець 1980-х початок 1990-х: у Польщі з'являються *Controlled Collapse*, *Hunter*, *Agressiva 69*, *Thy Disease*, у Чехії *Vanessa i Skrol*, у НДР формується сцена «*Neue Deutsche Härte*» (*Oomph!*, *Rammstein*). Ці групи об'єднували соціальний песимізм, протест, індустріальний шум і театралізовану агресію, що стало характерною рисою постсоціалістичного індастріал-металу [41; 44; 45].

Занедбані заводи, ржаві крани, покинуті робітничі квартали все це стало матеріальними свідками зламу епохи, яке у масовій свідомості спричинило переосмислення індустріальної культури, яка раніше була символом

соціалістичного прогресу. З цього досвіду народилася нова культурна чутливість, яку можна назвати постіндустріальною меланхолією [30; 51].

Таким чином індастріал-метал став не просто музичним жанром, а естетичною реакцією на занепад колективних міфів. Його холодне, жорстке, механічне звучання, використання техногенного шуму, ритмів машин і зображення урбаністичної деструкції відображали психологічний стан покоління, яке втратило віру у великі соціальні проекти, але шукало нові способи самовираження [30; 35; 41; 46].

Культурна глобалізація тісно пов'язана з процесом поширення індастріал-металу у Центрально-Східній Європі, який активізувався та вийшов з «підвалів на загаль» після падіння «залізної завіси». Молоді музиканти отримали доступ до західної культури та зразків жанру таких як *Ministry*, *Nine Inch Nails*, *Godflesh*, *Killing Joke* чи *Skinny Puppy* та *Die Krupps* та почали адаптувати їх під локальні реалії. Та на відміну від своїх західних колег жанру, індастріал-сцена Східної Європи несла у собі більш глибокий соціальний підтекст. У ній поєднувалися теми тоталітарного контролю, розчарування у модерністичній утопії, досвід технічного занепаду та критика посткомуністичного капіталізму та тоталітарних режимів, масову дисципліну, культ праці, військову символіку. Проте ці мотиви не мають ностальгійного характеру вони переосмислюються у дусі іронії, абсурду або травматичної пам'яті [3; 41; 44; 45; 47].

У Польщі гурти *KAT*, *Hunter*, *Frontside*, *Agressiva 69* або *Acid Drinkers* які поєднували треш метал з елементами індастріалу в своїх текстах висміювали радянську ідеологію й водночас критикували новий споживацький порядок. У Чехії колективи *Skrol*, *Vanessa* чи *Haujobb* (із німецько-чеськими колабораціями) створювали музику, у якій машинний звук ставав метафорою суспільної деперсоналізації. У Німеччині ж, особливо у східних землях, сформувалася потужна сцена «*Neue Deutsche Härte*» (*Rammstein*, *Oomph!*, *Eisbrecher*), яка поєднала індустріальні мотиви з постсоціалістичною ідентичністю [3; 22; 41; 44; 47].

Наприклад, у Німеччині гурт *Rammstein* поєднав естетику радянських і німецьких пропагандистських образів із сучасною поп-культурою, створивши гібридну посттоталітарну естетику, у якій минуле не заперечується, а показується як частина спільного досвіду [41; 46]. У Польщі, Чехії та Словаччині подібні мотиви проявлялися у використанні радянської символіки, зразків промислових звуків або документальних записів з державних архівів у музичних композиціях [44; 45].

Звуковий та візуальний образ індастріал-металу безпосередньо поєднаний з естетикою руїни. Після краху планової економіки сотні промислових підприємств Центрально-Східної Європи зупинилися. Міста, які колись були осередками соціалістичного індустріалізму Катовіце, Острава, Дрезден, Запоріжжя, Кривий Ріг перетворилися на території соціальної депресії [27; 29; 51]. Ці руїни для багатьох людей стали новими просторами свободи місцями, де можна було грати музику, проводити андеграундні концерти, створювати альтернативну культуру та висловлювати якісь свої думки чи протест. Закинуті заводи ставали концертними залами, репетиційними базами чи арт-просторами (як, наприклад, пізніші «*Izolyatsia*» у Донецьку чи «*Dolní Vítkovice*» в Оставі) [22; 23; 24; 25; 48].

Таким чином індастріал-метал сцена виростала з матеріального тіла посткомуністичного міста, використовуючи його естетику, архітектуру й шум як частину власної ідентичності. Це був не просто жанр це була форма урбаністичного переживання реальності [30; 51].

У 1990-х соціально-політичні умови сприяли появі нових форм протесту, які не були зосереджені на чіткій ідеології, але виражали почуття відчуження та втрати сенсів. Індастріал-метал у цьому сенсі виконував функцію контркультурного жесту, тобто звукової опозиції до офіційної риторики реформ, демократії чи «європейського шляху», які часто сприймалися лицемірними та поверхневими [35; 36; 41].

Для людей, що виростили в умовах соціального розпаду, важливою була не політика, а сила звуку, яка давала змогу відчутти себе частиною спільноти.

Індастріал-метал на відміну від класичного року чи панку, не апелював до романтизму свободи його естетика будувалася на постлюдському досвіді: механічності, холодності, втраті емоцій, що відображало стан людини у постсоціалістичному місті.

Символіка техніки, зброї, фабрики, військової дисципліни використовувалась у індастріал-металі не лише як художній прийом, а як спробу осмислити насильницьке минуле тоталітарної доби. У Німеччині це проявилось через естетику *Rammstein*, де маршові ритми й візуальна складова переосмислювали історію як культурну травму. У Польщі та Чехії та Словенії такі мотиви часто перепліталися з іронією та сатирою на державну пропаганду. Жанр дозволяв музикантам грати з табуйованими темами тоталітаризмом, механізацією людини, колективізмом, насильством не як апологію, а як постмодерну критику влади, що трансформувала людину у механізм.

В Україні індастріал-метал зародився в середині 1980-х років, формування та популяризація якого припадає на кінець 1990-х – початок 2000-х років. Серед перших гуртів, що експериментували з індустріальним звучанням, можна назвати *Кому Вниз*, *ТОЛ*, *Skinhate*, *Kotra*, *Ravage*, пізніше *Morphine Suffering*, *Jinjer* (із деякими елементами модернізованого індастріалу) [24; 25; 27; 29]. Українська сцена поєднала західний вплив з локальним соціальним контекстом війною, економічною нестабільністю, кризою ідентичності [53].

На відміну від західноєвропейських прикладів сцени індастріал-металу, український індастріал має більш виражене екзистенційне й емоційне забарвлення: він звертається не лише до системної кризи, а й до внутрішньої боротьби людини в умовах хаосу та тотального контролю [25; 27; 29]. Це частково пояснюється тим, що Україна досі перебуває у процесі подолання посттоталітарних структур і водночас переживає нові виклики революції, війни, культурні розлами [24; 53].

Таким чином, виникнення індастріал-метал сцени у країнах Центрально-Східній Європі було не випадковим музичним феноменом, а цілою культурною реакцією на посткомуністичну дійсність. Цей жанр зосереджував у собі досвід технічного занепаду, соціальної дезорієнтації й пошуку нових форм самоідентифікації.

Механічний ритм, шум, індустріальні семпли, використання техногенної символіки усе це стало метафорою пострадянського суспільства, де людина намагається віднайти себе серед уламків великої історії.

Індастріал-метал став своєрідним звуковим архівом пам'яті суспільства Центрально-Східної Європи документом епохи, у якій колишній світ машин і заводів перетворився на культурну сцену, а тоталітарне минуле на джерело творчого осмислення і протесту.

2.2. Естетика індустріального шуму та образи занепаду у країнах Центрально-Східної Європи (Німеччина, Польща, Чехія, Словаччина, Словенія, Україна)

Після падіння комуністичних режимів у Центрально-Східній Європі індастріал метал став одним із найбільш показових способів художнього осмислення досвіду тоталітарного минулого, урбаністичного занепаду та колективної травми [1,3]. Індустріальний шум, механічна ритміка, використання техногенних звуків та тематика руїни усе це перетворилося на естетичну мову постсоціалістичного суспільства, яке шукало власну ідентичність у нових умовах [30, 35].

Символом соціального виснаження та технологічного відчуження у музиці 1980-1990-х років став індустріальний шум. У радянському розумінні звук фабрики асоціювався з трудовим героїзмом і прогресом, а уже в посткомуністичній культурі це набуває зовсім протилежного значення, а саме ознаку руїни, втрати людяності та механічного безглуздя [39, 3].

Музиканти Центрально-Східної Європи, які зростали та жили серед заводських кварталів і закинутих цехів, перетворили ці звуки на естетичну зброю проти утопії індустріалізму. інструментом вираження психологічного стану людини став шум, у якому людина пережила крах великого ідеологічного проєкту, і тепер мусить осмислити його залишки [30, 1].

Німецька Демократична Республіка стала одним із перших осередків сцени європейського індастріал-металу.

Гурт *Einstürzende Neubauten* ще на початку 1980-х сформулював принцип «музики з уламків цивілізації»: їхні композиції створювалися за допомогою металевих конструкцій, труб, інструментів, виготовлених з відходів промисловості [41, 56]. Ця естетика символізувала деконструкцію модерного міфу про порядок і технічний прогрес, який десятиліттями був основою німецької (і радянської) утопії [1, 14].

У 1990-х роках, після об'єднання країни, формується стиль *Neue Deutsche Härte* (нова німецька важкість), представниками якого стали гурти *Oomph!* та *Rammstein* [41, 44]. Їхня творчість поєднала індустріальну естетику з театральною реконструкцією тоталітарної системи.

Візуально-музичний стиль цих гуртів став не апологією тобто вихвалянням, а скоріше іронічним цитуванням історії, способом критичного осмислення дисципліни, сили і підкорення як національних архетипів [41, 46]. Таким чином, німецький індастріал-метал виражав суперечливість між технократичною гордістю і глибокою історичною провиною.

У Польщі сцена індастріал-металу виникла на перетині панку, авангарду і соціального протесту. Гурти *Dezserter*, *Siekiera*, *Made in Poland*, *Job Karma* і *Absynthe Minded*, *Controlled Collapse*, *Hunter*, *Agressiva 69*, *Thy Disease* створювали музику, у якій техногенний шум поєднувався з метафізичною і релігійною образністю [44, 40]. Індастріал-метал у польському контексті став не лише критикою системи, але й засобом морального очищення, своєрідним очищенням від комуністичного минулого [8].

Особливої показовості жанр набув у період 1990-х років, коли у польській музиці набуває популярності та поширюється мотив руїни: закинуті фабрики, бетонні квартали, порожні цехи стають символами розриву з минулим і водночас ностальгії за утраченим світом стабільності [50, 51].

Саме так сформувалась специфічна «поетика постіндустріальної меланхолії», у якій шум і тиша, звук метала і молитва співіснують у єдиному художньому просторі.

Чеська і словацька індастріал-метал сцени розвивалися під впливом традицій місцевого авангарду, зокрема експериментального електронного звучання, театру абсурду та концептуального мистецтва [51].

Такі гурти як: *Psí vojáci*, *Vanessa*, *Skrol*, *Monogramista T.D.* створювали індустріально-електронні композиції з елементами сатири, гротеску та пародії на соціалістичний пафос [50].

На відміну від німецького «тяжкого» звучання, чеський і словацький індастріал-метал мав інтелектуальний і театралізований характер.

Головною метою якого була деконструкція офіційної мови влади, а саме через іронічне наслідування пропагандистських текстів, спотворені голоси дикторів, використання звуків державних сигналів. Така естетика втілювала головний культурний жест посттоталітарної Чехії: висміювати абсурд, який колись вважався «священним».

Словенський феномен *Laibach* став, мабуть, найвідомішим постсоціалістичним мистецьким проектом, який поєднав індустріальний звук із естетикою політичного провокування. Використовуючи тоталітарну символіку, воєнізовані образи та урочисту ритміку, гурт *Laibach* створив парадоксальний симбіоз між мистецтвом і владою, перетворивши її на об'єкт гри. У словенському контексті це було особливо важливо: *Laibach* і їхнє мистецьке об'єднання *Neue Slowenische Kunst (NSK)* запропонували так звану модель художнього «дзеркала», у якому тоталітаризм відображався настільки гіпертрофовано, що втрачав свою владу [45, 46].

У такий спосіб, словенський індастріал-метал набував постмодерного характеру, як перформанс деконструкції самої ідеї державної ідеології.

Елементи індустріального звучання почали формуватися в 1990-х роках і в Україні в контексті пострадянської соціальної дезорієнтації [53, 29]. Де існувала спадкоємність альтернативної культури, на відміну від країн Центральної Європи, українська сцена розвивалася практично з нуля у ситуації економічної кризи, урбаністичного занепаду та культурної ізоляції. Варто відзначити такі гурти як: *Komu Vnyz, Yarn, Ahineya, Фактично Самі*, а пізніше проєкти *Kotra, Andrey Kiritchenko, Sokyra Peruna* (ранній період) які використовували індустріальні мотиви як художнє осмислення хаосу 1990-х років: корозії цінностей, наслідків Чорнобиля, соціальної апатії, морального спустошення та питання самоідентичності [24, 25].. В українському контексті індустріальний шум набув екзистенційного виміру, це не лише техногенна агресія, а й спроба вловити «шум епохи», у якій стара система зруйнована, а нова ще не народилася.

Візуальна естетика української індастріал-метал сцена часто прагне до постапокаліптичних образів, закинуті шахти Донбасу, порожні радянські заводи, бетонні споруди Києва чи Дніпра, сіра буденність Харкова стають тлом і водночас символами втраченої модерності [53, 29].

Спільною рисою для країн Центрально-Східної Європи є формування естетики занепаду, тобто це не як просте фіксування руїни, а як спосіб її естетизації. Руїна у постсоціалістичній культурі набуває очисного, навіть сакрального значення: суспільство через неї споглядає власне минуле і вчиться жити без нього [30, 35].. Музика індустріального напрямку стає саундтреком цього процесу та музикою очищення через шум, болю через красу, руїни через гармонію. Отож, естетика індустріального шуму в Центрально-Східній Європі стала універсальною мовою посттоталітарного досвіду та болю.

2.3. Репрезентації протесту і травми у текстах та візуальних образах

Посттоталітарна культура у країнах Центрально-Східної Європи наприкінці ХХ на початку ХХІ століття формувалася під ознакою подвійного досвіду, а саме протесту проти минулої системи та травми її спадщини. Індастріал-метал, як складна форма звуку, образу та перформансу, став одним із найяскравіших виражень цих процесів [30; 35; 40].

Естетика якого поєднує агресію і рефлексію, шум і мовчання, тілесність і механічність, що створює простір, у якому протест і біль стають частиною спільного культурного висловлювання [30; 35].

Індастріал-метал у своїх текстах рідко подає протест у прямій, політичній формі. На відміну від панку чи класичного року, він проявляється через руйнування самої структури мови, через антикомунікативність. Фрази часто уривчасті, семантично суперечливі, голос звучить як наказ або як відлуння з гучномовця. Це зумовлено використанням таких стилів вокалу як: розмовний або чистий вокал та скримінг і гроулінг. Таким чином, протест полягає не у висловлюванні політичної позиції, а у відмові від мови влади, тобто від її риторики, логіки, пафосу [36; 44].

У Польщі гурти *Dezerter* чи *Siekiera* створювали тексти, які відображали психологію придушеного покоління, де апатія та гнів існували поруч [44; 40]. В Чехії та Словаччині використовувалася іронія, пародія, гра зі штампами соціалістичного дискурсу [50; 51]. У німецьких гуртів *Rammstein*, *Oomph!* протест часто мав форму емоційного «надлишку», театралізованого афекту, який одночасно приваблював і відштовхував, демонструючи руйнування меж між підкоренням і опором [41; 46].

Одним із основних образів індастріал-металу виступає тіло, перетворене на механізм.

Тіло являє собою не джерело свободи, а поле насильства, інструмент дисципліни, знак підпорядкування системі. Ця тема напряму перегукується з досвідом тоталітарного суспільства, де людина розглядається як «гвинтик» великого державного механізму [41; 46].

Візуально це проявляється у використанні металевих костюмів, протезів, масок, робочих комбінезонів, індустриальному обладнанні та створенню образу робочих машин, що стирають індивідуальність і підкреслюють функціональність [45; 46; 41].

У творчості *Laibach* тіло солдата перетворюється на символ підкорення і контролю; у *Rammstein* на об'єкт вогню, болю, фізичного надриву, що водночас викликає співчуття і захоплення [45; 46]. В українських і польських гуртів таких як: *Komu Vnuz* та *Job Karma* образ тіла це метафора пострадянської людини, яка втратила сенси, але продовжує механічно інсувати та виступати тим самим гвинтиком системи [53; 24; 25].

Постіндустріальні пейзажі це закинуті цехи, залізні конструкції, заводи, бетонні поля, вони є невід'ємною частиною візуальної мови індастріал-культури. У кліпах, сценографії та оформленні альбомів вони виконують функцію місць пам'яті, своєрідних меморіалів зруйнованої утопії. Для посткомуністичних суспільств руїна виступає не просто як фізичний залишок минулого, а символ колективної травми [24, 27, 28, 29].

У польських відеороботах *Job Karma*, *Absynthe Minded*, *KAT*, *Hunter*, *Frontside*, *Agressiva 69* вона означає духовне очищення; у німецьких *Oomph!*, *Rammstein*, *Megahertz* демонструє у своїй візуальній складовій творчості технічну велич, яка перетворилася на абсурд; у чеських та словацьких сцену абсурдного театру, де реальність і фікція взаємно знищують одна одну [44; 50; 51]. В Україні занепад часто з'являється як простір самотності місце, де людина намагається знайти власну точку опори після розпаду ідеологічних систем [53; 24].

Колективна травма у музиці та візуальних образах індастріал-металу подається не документально, а метафорично, через образи механічного болю, повтору, циклічності. Ритмічна одноманітність, нав'язливі повтори, спотворені голоси створюють ефект «машини травми», яка нескінченно відтворює минуле, не дозволяючи йому зникнути.

До тем провини й очищення часто звертаються німецькі гурти, польські ж шукають віру у спустошеному світі, чеські до іронічного дистанціювання. В Україні травматичний досвід має особливо тілесний і соціальний вимір: він пов'язаний не лише з радянським минулим, а й із наслідками техногенних катастроф (Чорнобиль), війни та розпаду соціальних зв'язків [53; 24; 25]. Тому український індастріал-метал к часто поєднує приглушений біль з урбаністичним медитативним звучанням, що створює ефект «тривалої тиші після вибуху» [30; 35].

Багато індастріал-колективів Центрально-Східної Європи активно використовують символіку влади прапори, емблеми, уніформу, ритуальні жести, марші, особливо активне це використовується у відеокліпах та на виступах, де кожна пісня стає окремою історією одного спільного минулого. Проте ці елементи не є вихваланням авторитаризму, а швидше естетичною пасткою: слухач і глядач водночас притягується і відштовхується, переживаючи суперечливі емоції [45; 46].

Проект *Laibach* зробив цю амбівалентність своєю основою: шляхом радикальної імітації влади вони демонстрували її штучність і театральність. У *Rammstein* влада постає як елемент колективного ритуалу, у якому насильство набуває сакральних рис [45; 41].

В українському контексті у *Komu Vnuz* символи влади трансформуються у християнсько-містичну метафорику, де протест стає не політичним, а духовним очищенням через біль [53].

Індастріал-метал у країнах Центрально-Східної Європи вирізняється тим, що його візуальна мова має не менше значення, ніж звукова. Що створює повноту відтворення історичної пам'яті та відчуття болю від неї. Сценічні виступи це завжди театралізований акт, у якому музиканти постають не як «артисти», а як посередники між людиною і машиною, між тілом і технікою, між тоталітарним минулим та сучасністю [30; 35; 41; 45].

Для словенських і німецьких колективів характерне поєднання військової естетики з перформативним ритуалом; для польських та

українських темна сакральність, звернення до християнських символів; для чеських гротеск і абсурд. Кліпи цих гуртів часто побудовані на контрасті руху і статичності, різкому монтажі, механічній повторюваності образів, вираженні соціальних регіональних та світових проблем що створює відчуття замкнутості у циклі травми.

Та попри тематику руйнування, насильства й втрати, у більшості творів індастріал-металу протест не має деструктивного характеру. Навпаки він виконує та демонструє катарсичну функцію, що допомагає слухачеві пережити минуле, відчувати власну силу у зіткненні з болем. Індастріал-метал у цьому сенсі можна розглядати як ритуальну форму очищення, де шум і вогонь, метал і тіло стають символами перетворення травми на досвід.

Репрезентації спільного травми і протесту у текстах та візуальних образах індастріал-металу в країнах Центрально-Східної Європи мають спільне культурне підґрунтя, а саме прагнення осмислити минуле не через заперечення, а через естетичне переживання.

Естетика індастріал-металу це своєрідна форма пам'яті, як культурної так і історичної, що поєднує гнів і меланхолію, протест і очищення, техніку і духовність. Для регіону, який пройшов через тоталітаризм, комуністичні окупи, розпад і трансформацію, ця музика стала не просто жанром, а процесом психологічної свободи, шляху до внутрішньої свободи та самовираження, у якому шум говорить мовою тих, кого раніше змушували мовчати.

2.4. Приклади гуртів та їх порівняльний аналіз (Польща, Чехія, Угорщина, Словаччина, Словенія, Німеччина, Україна)

Музична сцена Центрально-Східної Європи 1980–2000-х років демонструє значне різноманіття форм і жанрів осмислення посттоталітарного досвіду. Незважаючи на національні відмінності, більшість гуртів, що творять у межах індастріал-металу або споріднених напрямках, поділяють спільні естетичні та ідеологічні напрямки, а саме такі як: переосмислення техніки як

символу влади, пошук автентичного голосу після системного контролю та естетизація руїни як простору пам'яті [1; 6].

Польща

У історичному контексті Польща 1980-х років була місцем найбільш масової антикомуністичної мобілізації у регіоні (рух «Солідарність»), після 1989 року почалась інтенсивна рефлексія над національною ідентичністю та релігійним досвідом. У якому католицька церква виступила як соціальний інститут, зберігаючи значний вплив на країну [3].

Формування сцени індастріал-металу у Польщі пройшло через вплив панку, пост-панку і експериментальної електроніки. У 1990-х польські гурти швидко освоюють жорсткіші та театральні форми металу й індастріалу.

Job Karma (електронно-індустріальні колажі з архівними записами), *Acid Drinkers*, *Frontside* (металізовані інфлекси), *Dezserter*, *Siekiera* (панк/пост-панк з індустріальними текстурами). Важливі також локальні фестивалі та реконфігурації індустріальних просторів (Сілезія).

Гурт *Job Karma* у своїй творчості відтворює «пам'ять індустрії» індастріал композиції, створені на основі записів машин, заводів, людських голосів, фрагментів пропаганди та церковних співів. Індустріальний звук для них постає носієм історичної пам'яті, а не лише як технічний елемент. У своїх виступах *Job Karma* часто використовує архівні кінокадри 1950–1980-х років, такі як: ритуали державних свят, сцени з фабрик, соціалістичні демонстрації. Таким способом гурт формує новий тип «аудіовізуальної археології», де індустріальний шум стає метафорою посттоталітарної меланхолії [30; 27].

Dezserter, який виник ще у 1980-х, взяв найкращі традиції панк-протесту у період трансформації держави. Їхня музика поєднує енергію соціального спротиву з похмурою ритмікою індастріалу. У текстах піднімається тематика критики конформізму, лицемірства, ідеологічної апатії («*Nie ma zagrożenia*», «*Dezserter*»). Звуковий ряд колективу це постійна боротьба між ритмом та хаосом, де машинний драйв уособлює тиск системи, а голос людську непокору [6].

Естетикою та тематикою жанру у Польщі став сильний морально-етичний тон, який поєднав у собі провину, спокуту, пошук духовності в умовах розпаду. Релігійну символіку, месоподібні структури композицій та значна увага до наративу та тексту. Під час виступів використовуються ритуальні, а подекуди сакралізовані концепти. У Польщі є доволі високий рівень популярності жанру та підтримки індустріальних об'єктів, підтримка слухачів, культурні гранти та фестивалі дають сцені та жанру не згаснути.

Чехія

У історичному контексті індастріал-метал зародився в празькому інтелектуальному андеграунді у 1980-х роках, традиції дисидентства й експериментального мистецтва сформували клімат для концептуальних музичних практик. Формування жанру відбулось у середовищі, яке поєднувало авангард, театральність і політичну іронію. Музика тут це не лише звукова експресія, а форма філософського спротиву [50].

Psí vojáci (пост-панк/авангард), *Skrol* (індустріальні текстури, ритуальність), *Vanessa* (абсурдистська провокація). Важливі арт-простори в Празі та Остраві.

Гурт *Vanessa*, заснований у Празі в 1990-х, об'єднав елементи техно, електронного індастріалу й театрального постпанку. У їхніх текстах звучать рядки чорного гумору, еротичних алюзій і абсурду, іронізують над мовою влади та над самим процесом споживання культури. *Vanessa* висвітлює образ насильства не як загрозу, а як із постмодерну гру, імітуючи агресію, гурт виводить її у сферу естетики, тим самим позбавляючи реальної влади [35].

Інший гурт *Skrol*, який репрезентує концептуальну в своєму роді «неокласичну» гілку чеського індастріалу. В їхніх композиціях звучать церковні хорали, латинські тексти, мінорна симфонічність. Такий підхід формує естетику ритуального типу, де музика стає роздумом над руїною цивілізації. На відміну від політичного іронізму *Vanessa*, *Skrol* прагне до катарсису через сакральність і трансцендентне очищення звуку

Psí vojáci, хоч і тяжіють до експресіонізму й джазу, близькі за духом: їхня музика є реакцією на тоталітарну буденність, де божевілля та філософія співіснують.

Інтелектуальна іронія, гротеск та мовні ігри, деконструкція офіційного дискурсу, виставляння абсурду пізнього соціалізму як театру. Саме ці компоненти виступають тематикою та естетикою індастріл-металу у Чехії. Театралізовані перформанси, абсурдні сценічні образи; аудиторія це інтелектуальні кола, арт-фестивалі, вузьке, але впливове коло слухачів.

Отже, чеський індастріал відзначається інтелектуалізованою естетикою протесту, де головний ворог не тільки політична система, а й сама мова, що формує ідеологічні пастки. Тут іронія не лише сміх, а інструмент виживання після десятиліть абсурду.

Словаччина

Словаччина, культурно споріднена з Чехією, розвиток в якій індастріал-метал сцени відбувся в більш готичному й емоційному напрямі. Урбаністична меланхолія, готичність, урбаністичність естетика жанру притаманна для Словаччини та спогад про занепад фабрик і міст, що втратили функцію після 1990-х [51].

Гурт *The Last Days of Jesus* поєднує готичний панк, театральність і вплив Bauhaus та The Cure. Їхня музика це карнавал абсурду, де місто постає як лабіринт спогадів і привидів. *The Last Days of Jesus* виник у Братиславі на початку 1990-х років, саме у період, коли Словаччина проходила складний процес державного становлення після розпаду Чехословаччини. В той період суспільство переживало не лише економічну кризу, а й кризу культурної ідентичності. У цій ситуації гурт став однією з перших формацій, які намагалися осмислити постсоціалістичну дійсність через готику, постпанк і індустріальну естетику

Abuse ж схиляється до електронного індастріалу, що включає в себе створення складаних ритмічних структур та експериментуючи з темами контролю, дезорієнтації, психічної фрагментації

Використання місцевих промислових локацій є важливим аспектом для виступів, закинуті заводи та фабрики стають місцями мистецьких подій, що нагадує практики «культурної ревіталізації» [27].

Якщо порівняти Словаччину з Чехією, то перша демонструє менше інтелектуальної іронії, натомість більше емоційної експресії. Її індастріал сцена це естетика катарсису та спроба віднайти красу в занепаді.

Словенія

Словенія є унікальним випадком жанру у Центрально-Східній Європі. Завдяки відносній автономії в межах Югославії, тут індастріал сцена змогла розвинутися ще до розпаду соціалістичної системи. Такі колективи як *Laibach* і *NSK (Neue Slowenische Kunst)* утворили цілу культурну модель: індастріал музика як політична філософія, а не просто звук. Гурт використовував символіку тоталітаризму, уніформу, геральдику, щоб «пародіювати владу» до стану гротеску. Їхня стратегія «дзеркальне наслідування» викривала абсурдність ідеологічного дискурсу.

Borghesia, ще один ключовий колектив, який тяжів до електронного техно-індастріалу, акцентуючи тілесність і свободу як опозицію дисциплінарній культурі соціалізму [45].

Отож, словенська сцена поєднує інтелектуальну провокацію і концептуальну послідовність, перетворюючи індастріал на медіа-арт і політичний театр.

Німеччина

Німецька сцена індастріал-металу має найбільш глибоке коріння, адже індустріал фактично виник тут у 1980-х. *Einstürzende Neubauten* сформували естетику «архітектури звуку»: замість звичайних музичних інструментів вони використовували інструменти з металу, бетону, свердла та заліза. Їхні композиції не пісні, а своєрідні звукові акти руйнування, які одночасно творять і фіксують хаос. Пізніше індастріал у Німеччині став більш театральним і масовим [30].

Rammstein, колектив, який поєднав важкий метал, електроніку й сценічний перформанс у стилі тоталітарного театру. Саме вони стали одними із засновників піджанру індастріал-металу «*Neue Deutsche Härte*», хоча самі музиканти асоціюють свій стиль як «танцювальний метал (Tanzmetal)», що вивело гурт та жанр на глобальний рівень популярності. Естетика *Rammstein* це симбіоз сили та іронії, дисципліни й емоційності, що відображає спробу сучасної Німеччини осмислити тягар історії [41].

Oomph! продовжили лінію «*Neue Deutsche Härte*» з акцентом на психології, тілесності та соціальній агресії.

Німецький індастріал-метал відзначається технічною витонченістю й масштабністю, де індустріальна естетика перетворюється на форму колективного катарсису, а провина, історичні трави та сила взаємно нейтралізуються в мистецькій діяльності [10; 41].

Україна

Українська індастріал сцена розвивалася трішки пізніше ніж її західні сусіди, але з виразно самобутнім характером. Контекст українського індастріал-металу це руїна пострадянської індустрії, Чорнобиль, війни, і водночас духовне відродження [24; 29].

Гурт *Коти Внут* з кінця 1980-х зумів поєднати готичний рок, індустріальні ритми та християнську символіку. Їхня музика це роздуми над темрявою та очищенням, над смертю й воскресінням. Саме на тлі техногенного шуму звучить первісний мотив «покликання», що символізує відродження душі [6; 24; 53].

Foa Hoka, колектив що експериментує з шумом, електронікою, польовими записами; це радше звукові інсталяції, ніж традиційні пісні. Вони розглядають індастріал звук як філософію хаосу.

Sad Symphony ж тяжіє до синтезу металу та атмосфери посттоталітарності, що уособлюючи відчуття втрати й постійної боротьби з невизначеністю.

Специфіка українського індастріал-металу це в першу чергу поєднання техногенності та сакральності. Якщо у Німеччині індастріал це шоу сили, то в Україні молитва серед руїн. Тут звук металу набуває духовного змісту, тобто він не руйнує, а очищує [53].

Порівняльний аналіз

Основними причинами відмінностей жанру у межах суспільств Центрально-Східної Європи стали саме історично-соціальні чинники такі як: релігійність, характер опору, досвід війни чи техногенних катастроф, ці чинники визначають тон і тематичну спрямованість. Польща матиме морально-релігійний напрям, Німеччина перформативно-технічний, Словенія концептуально-провокативна, Україна травматично-сакральна

Також важливим чинником є рівень інституційної підтримки і доступ до ринку, який визначає масштаб і форми артикуляції: Німеччина має можливість виробляти мейнстрім-перформанси, тоді коли Україна та Словаччина працюють у межах андеграунду.

Спільними рисами творчості країн Центрально-Східної Європи є те, що вони використовують індустріал-метал не просто як спосіб самовираження, а як метафору розпаду модернізму і як спосіб репрезентації травми, травми яку їм нанесла комуністична ідеологія. Індастріал у регіоні поєднує звук і візуальний перформанс, де багато колективів трансформують руїну та тоталітарне минуле у культурний простір концертні майданчики, арт-центри, музеї

Індастріал-метал у Центрально-Східній Європі виконує функцію «звукового архіву» посттоталітарної пам'яті: він не стільки документує, скільки естетично переживає минуле, трансформуючи травму в публічний досвід. Іронія, сакральність, перформанс, катарсис це різні способи роботи з минулим, кожен із яких відповідає на локальні суспільні запити.

***Laibach*: тоталітарна естетика як дзеркало влади**

Словенський колектив Laibach заснований у 1980 року в Трбовлі (промисловому шахтарському регіоні), гурт став центральним феноменом

постюгославської індастріальної культури. Поява якого співпадає з періодом політичного напруження в Соціалістичній Федеративній Республіці Югославія, саме тоді коли культурна система дозволяла експерименти, але вимагала лояльності до ідеологічного ядра. У 1980-х, Югославія формально залишалася соціалістичною федерацією, та вже зростали внутрішні напруження (створення опозиційних партій, заклики до незалежності окремих народів та економічна диференціація та криза), *Laibach* використав тоталітарну символіку не для пропаганди, а для деконструкції ідеології через її гіперболізацію. Назва гурту *Laibach* це німецький варіант назви Ljubljana, тобто старонімецька назва столиці Словенії. Уже в цьому жесті втілено головний принцип творчості колективу, а саме провокативне відтворення табуйованого минулого.

Laibach використовує у своїй творчості естетику влади маршові ритми, уніформи, геральдику, державну символіку, не як пропаганду, а як пародійне дзеркало. Виступи гурту нагадують тоталітарні церемонії, але глядач відчуває відчуження, оскільки надмірний пафос і механічна театральність розкривають пустоту ритуалу.

Відео до пісень, як-от «*Geburt einer Nation*» чи «*Tanz mit Laibach*», створюють «гіперреальність» влади, такий собі владний образ настільки перебільшений, що він стає самоіронічним. Музично це холодний, чітко структурований звук, металеві удари, маршовий ритм, низький вокал, синтезаторні шари, що утворюють естетичний образ машини влади. Такий підхід пізніше було визначено як «стратегічний тоталітаризм» або «іронічний авторитаризм», що являє собою форму протесту, який симулює владу настільки досконало, що викриває її механізми.

У 1984 році *Laibach* стали співзасновниками художнього колективу *Neue Slowenische Kunst (NSK)*, куди також увійшли візуальна група IRWIN та театр *Scipion Nasice Sisters Theatre*. Разом вони створили унікальну культурну модель «держави у мистецтві», яка мала власну символіку, дипломатію, паспорти, навіть «громадян». Таким чином цей проєкт став метафорою

посттоталітарного простору, де влада існує як естетичний акт. *NSK* поставив питання: якщо мистецтво і влада користуються однаковими формами (прапори, гімни, церемонії), то в чому між ними різниця?

Тексти *Laibach* часто складаються з коротких гасел, фрагментів і цитат, політичних промов. Колектив свідомо уникає психологізму чи особистісної лірики, замість «я» тут завжди говорить «система». Такий підхід створює ефект безособовості, де людський голос перетворюється на механізм.

Як писав дослідник гурту та автор есе на тему «*Why Are Laibach and NSK Not Fascists?*» 1993 р. Славој Жижек, *Laibach* не висміює тоталітаризм він говорить його мовою краще, ніж сама влада» [36].

Перші альбоми гурту *Laibach*, *Nova Akropola*, *Opus Dei* мають в собі виразний індустріальний характер, механічні удари, металеві звуки, важкі барабани, луна, ритм маршу. Та згодом вони розширили спектр звучання, додавши симфонічні елементи, хорові партії та навіть кавери на поп-пісні, як-от «*Life is Life*» гурту *Opus*, перетворивши її на іронічний тоталітарний гімн

У XXI столітті *Laibach* продовжує свою діяльність як глобальний політичний арт-проект, виступаючи наприклад, у Північній Кореї у 2015 році, де їхній концерт став культурним експериментом про межі цензури й іронії.

Laibach у широкому розумінні це не просто гурт, а як філософський феномен, який досліджує, як влада функціонує в культурі. Основний посыл гурту можна описати словами: «Система не може бути переможена ззовні її потрібно відтворити до межі абсурду, щоб вона розвалилася сама». У контексті посттоталітарної Центрально-Східної Європи, *Laibach* символізує усвідомлений діалог із травматичним минулим, не забуття, а його естетичну переробку через жанр. Для словенської культури це стало здатністю сміятися над владою, використовуючи її ж зброю та знаком зрілості

Гурт *Laibach* відіграв колосальну роль у становленні та розвитку індастріал сцени Центрально-Східної Європи, від польських *Job Karma* до німецьких *Rammstein*, які надихались їхньою естетикою монументального

шоу. Якщо для більшості постсоціалістичних гуртів індустріал означав бунт або катарсис, то *Laibach* зробив із нього метод філософського аналізу влади. Підхід гурту поєднує політику, театр, ритуал і концептуальне мистецтво, перетворюючи звук на інструмент критики самої ідеї державності.

Отож, *Laibach* це не просто музичний колектив, це ціла посттоталітарна естетика у його найвищій формі. Вони не заперечують тоталітаризм вони його «грають», тим самим розкриваючи механізми культурного насильства. Їхня творчість демонструє, як індустріал в Центрально-Східній Європі може бути не лише звуковим протестом, а й інтелектуальною філософією пам'яті, де звук металу, дисципліна й пафос стають засобом глибокої критики історії.

Rammstein, гурт який заснований у 1994 році у Берліні, саме в той час, коли об'єднана Німеччина переживала кризу ідентичності та складний період інтеграції між Заходом та Сходом. Всі шість учасників гурту походили зі Східної Німеччини (колишньої Німецької Демократичної Республіки), в якій культура була тривалий час під контролем держави, а творчість мала функцію «виховного» мистецтва. Падіння Берлінського у 1989 році спонукало східнонімецьких музикантів шукали власну ідентичність у нових реаліях політичного та культурного життя. *Rammstein* став яскравим прикладом та реакцією на цю ситуацію, таким собі синтезом травматичного досвіду тоталітарного минулого і нового технократичного світу, інтегруючи через індастріал-метал травму та відчуження у масову культуру. *Rammstein* слід розглядати не просто як музичний феномен, а як культурну реакцію на психологічні наслідки тоталітаризму. Їхня поява була актом самовизначення східнонімецького покоління, яке опинилося без ідеології, але з глибокою пам'яттю про дисципліну, страх і культ сили.

Творчість *Rammstein* сформувала піджанр індастріал-металу *Neue Deutsche Härte*. Цей стиль характеризується:

- чіткою, майже військовою ритмікою;
- важким гітарним звучанням, що імітує рух машин;
- мінімалістичними електронними партіями;

- глибоким, «командним» вокалом Тілля Ліндеманна.

Звучання гурту має виразно індустріальне походження, яке будується на повторюваних ударах, ритмічній симетрії, холодній точності. Все це створює ефект техногенного моноліту, який одночасно притягує й лякає. Їхня музика несе в собі машину чуттєвості, відчуття коли людська емоція проривається крізь дисципліну звуку, як полум'я крізь метал. Комбінація сили, механічності й емоційної відстороненості виражає стан людини у посттоталітарному суспільстві, коли тілесне і технологічне більше не протистоять одне одному, а зливаються в єдиний ритм.

Отож звучання гурту це суміш металу, індастріалу й театрального грандіозного шоу. Звукова формула якого це важкі рифи, розбавленні синтезатором, які базуються на ритміці удару та вокал у стилі військового декламаційного крику. Тексти глибокі по змісту, алегоричні, часто двозначні та провокативні: «*Mein Teil*», «*Ich will*», «*Deutschland*», «*Angst*».

Як приклад, хотів би розглянути пісню «*Deutschland*» де гурт буквально задається питанням про любов та ненависть до Батьківщини.

Deutschland! Mein herz in flammen

Will dich lieben und verdammen

Deutschland! Dein atem kalt

So jung und doch so alt

Deutschland!

Німеччина! Моє серце у вогні

Тебе любимо та проклинаємо

Німеччина! Твій подих застиг

Така ти молода та водночас стара

Німеччина!

Образ Німеччини у цій пісні одночасно і спокуса і провина. Кліп містить кадри, що іронічно переосмислюють історичні травми оспівуючи її історію від Римської імперії до сучасності.

Візуально-сценічна естетика є однією з найхарактерніших рис *Rammstein*, вона побудована на поєднанні театру, ритуалу й технічної демонстрації сили. Їхні виступи це піротехнічні спектаклі, візуалізація контролю, насильства і бажання. Використовуючи масивні декорації, піротехніку, механізми, вогонь, промислові конструкції сцена перетворюється на ритуальний завод, де звук, світло і тіло діють як частини однієї системи. Гурт уміло несе образ холодної дисципліни, але у формі емоційного надлишку. Саме ця суперечливість і створює ефект очищення, через екстремальний візуальний досвід слухач стикається з репресованим історичним страхом. Вокаліст гурту Тіллер Ліндеманн у сценічній манері виступає як жрець і кат одночасно, його жести повільні, владні, відточені, ніби це церемонія сили. Його вокальна манера звучить не просто як спів, а декламацію наказу, вона позбавлена індивідуальної експресії, але наповнена владною енергетикою.

У своїх ж відеороботах *Rammstein* активно використовує елементи німецької історичної іконографії, кадри, що нагадують нацистську пропаганду, архітектуру у стилі монументального неокласицизму та маршові композиції. Наприклад, кліп «*Stripped*» містить фрагменти фільму Лені Ріфеншталь «*Олімпія*» одного з ключових візуальних символів тоталітарної естетики. Саме такі прийоми викликають неоднозначну реакцію суспільства, проте гурт не пояснює своїх намірів, що вони хотіли сказати кліпом чи піснею, а залишаючи глядачеві свободу інтерпретації. Проте саме ця неоднозначність є суттю їхнього мистецтва. Гурт демонструє, що символи влади і насильства можуть стати естетичним матеріалом, і тим самим позбавляють їх первісної сили. Така стратегія схожа до підходу словенського гурту *Laibach*, які імітують тоталітарну мову настільки досконало, що перетворюють на її карикатуру. У цьому й полягає посттоталітарний парадокс, де неможливо

просто відкинути минуле, його можна лише переосмислити, відтворивши до межі абсурду.

Тексти *Rammstein* часто викликають скандали, адже вони торкаються табуйованих для масової культури, тема насильства, сексу, релігії, смерті, іноді політичних алюзій. Проте ці мотиви не виступають самоціллю, вони слугують алегоріями влади та підлеглості, тілесності й залежності.

Основні питання які Тіллер Ліндеманн піднімає у своїх текстах:

тіло як поле влади (*Du Riechst So Gut, Mein Teil, Bück Dich*);

покура і насолода як дві сторони дисципліни (*Ich Will, Sonne, Keine Lust*);

протиріччя між любов'ю і контролем, людиною і машиною (*Engel, Mann Gegen Mann*);

історична провина і пам'ять (*Deutschland, Links 2 3 4*).

Тіллер Ліндеманн часто використовує у своїх текстах мову команд, ритуальні повтори та рими-удари, усі ці засоби нагадують структуру політичного гасла. Та за цією зовнішньою суворістю завжди прихований емоційний надрив, і саме це протиставлення холоду й пристрасті породжує відчуття глибокої психологічної напруги

Rammstein продовжують лінію німецької індустріальної традиції (*Einstürzende Neubauten*), але замість елітарного експерименту вони пропонують масовий карнавал влади. Через контрольовану агресію гурт проговорює травму німецької провини вона стає естетичною енергією.

Їхня музика це і спокуса тоталітарного образу, і спроба його приручити: показати, що сила може бути мистецьким жестом, а не лише інструментом насильства.

Парадокс полягає в тому, що гурт, який часто звинувачують у «тоталітарності» та прояві нацизму, насправді став одним із найважливіших символів нової німецької ідентичності. Їхній успіх це доказ того, що сучасна Німеччина здатна дивитися на власне минуле без страху і без моралізаторства, через естетичне переживання. Гурт несе у світ не одну із ідеологій, а образ

Німеччини, що здатна жартувати над собою, грати зі своєю історією та міфами і не боятися їхньої сили.

Їхня музика перетворює історичну провину на енергію мистецтва і саме в цьому сенсі *Rammstein* є посттоталітарним феноменом у найглибшому розумінні вони не відкидають травму, а роблять її джерелом креативності та уособленням того, як культура індастріал-металу Центрально-Східної Європи трансформувалася у глобальний символ. Їхня творчість вплинула на десятки гуртів у Центрально-Східній Європі зокрема й українських, які перейняли сценічну ідею «культурно-естетичного протесту».

***Кому Вниз*: індустріальний національний міф і посттоталітарна містика України**

Цей гурт не просто вважається одним із перших представників українського індастріал-металу, а культурним феноменом, колектив у своїй творчості поєднує елементи постіндустріальної естетики, готичного символізму, християнсько-містичної метафізики та національної ідентичності.

Гурт *Кому Вниз* був сформований у 1988 році в Києві, саме у період пізньої перебудови, коли радянська система переживала глибоку кризу, що сприяло звільненню української культури від ідеологічного контролю. Власне назва колективу, запозичена з вірша Тараса Григоровича Шевченка «*Кому вниз, а кому вгору*», ця назва уже містила в собі іронічний символізм та усвідомлення «низової» позиції митця в тоталітарній державі і водночас гірку правду про духовний стан суспільства.

Українська індастріал-метал сцена на відміну від своїх колег по жанру у Центрально-Східній Європі мала не лише технократичні, а й екзистенційно-національні витоки. Для українського гурту постіндустріальна естетика стала способом переосмислення радянського болісного для українського народу досвіду через архетипічні та релігійні образи, а не просто відтворенням механічного звуку.

Звукова палітра гурту поєднує у собі елементи індастріал-металу, дарквейву, готичного року та української етнічної мелодики. Порівнюючи

українську сцену індастріал-металу з технічною та холодною сценою німецького індастріал-металу, українська сцена та в особливості *Кому Вниз* зберігає глибоку та духовно-емоційну напругу у їхній музиці металевий ритм поєднано з ораторіальною декламацією вокаліста гурту Андрія Середи, який співає не лише голосом, а й пам'яттю культури.

Характерні риси звучання:

- ритмічна монотонність ударних і басу , виступають символом техногенного світу, що тисне на людину;
- важкі гітарні партії, які нагадують гул промислового простору;
- хорові або псалмоподібні вокальні інтонації, що створюють ефект ритуальної молитви;
- мінімалістичне, але концептуальне аранжування, у якому кожен звук має символічне навантаження.

Таким чином, гурт не просто відтворює індустріальну естетику, а перекодує її у духовну форму, створюючи український варіант індустріальної сакральності.

Сценічна подача гурту наближена до ритуального театру, колектив використовує темне освітлення, монохромна графіка, статичні пози учасників, відсутність побутової емоційності. Концерти гурту не проходять у класичному сенсі, для *Кому Вниз* це обряд, у якому звук, слово і тиша утворюють сакральну напругу. Андрій Середа виступає як пророк або псаломщик апокаліпсису, його вокал це сповідь і заклик одночасно, звернення до колективної пам'яті. Образи гурту пов'язані зі смертю, боротьбою та воскресінням, але трактуються не як кінець, а як етап духовного очищення. Такий підхід театральності близький до індустріальної сценографії *Laibach* і *Rammstein*, проте у *Кому Вниз* вона має етико-релігійне забарвлення. Якщо інші гурти з Центрально-Східної Європи іронізують над владою, то український колектив перетворює естетику сили на форму морального опору.

Лірика *Кому Вниз* це суміш християнської есхатології, українського фольклорного символізму та посттоталітарного екзистенціалізму. Тексти

гурту тяжіють до біблійного ритму, афористичної мови та риторичних звернень. Основні мотиви:

- загибель і воскресіння нації («Падай, падай», «Суботів» «Марш Артилерії»);
- пам'ять і провина («Ліра», «Воля», «Повстанець»);
- апокаліптична правда буття («Осінь», «Пророк»);
- втрата Бога і пошук сенсу («Аве, Європа»).

Тоталітарне минуле у поезії гурту постає не лише як політична травма, а як метафізичне затьмарення, коли людина втратила духовні орієнтири.

Таким чином, *Кому Вниз* перетворює індустріальний шум на молитву крізь метал, у якій механічний світ зустрічається з душею, що прагне очищення.

Кому Вниз це приклад того, як індустріальна естетика у Східній Європі може виконувати не деструктивну, а терапевтичну функцію, схожу до прикладу Німеччини. У їхній музиці механічність звуку поєднується з ідеєю духовного очищення через біль, та гурт не відмовляється від травми, а ніби освячують її, перетворюючи індустріальний простір на храм.

Саме тому здатність інтерпретувати радянський досвід не як кінець, а як випробування, через яке можна відродити ідентичність, ось у чому полягає їх посттоталітарна природа мистецтва. Тому у *Кому Вниз* індустріал це не естетика машин, а естетика очищення через страждання.

На відміну від *Rammstein*, які використовують владу і дисципліну у створенні естетики, *Кому Вниз* використовує ті самі засоби: ритм, монотонію, силу, але з протилежним смисловим вектором влади над собою, а не над іншими. Музика колективу не демонструє механічну могутність, а шукає в ній духовну правду. Якщо *Laibach* грає з тоталітарним символізмом як інтелектуальною провокацією, то *Кому Вниз* перетворює пам'ять про тоталітаризм у моральний досвід народу.

У цьому сенсі український гурт ближчий до біблійного пророка, ніж до естета, колектив не просто показує та обіграє травму від тоталітарності, а проголошує її необхідною для очищення.

Створення національної моделі музики у посттоталітарному суспільстві робить у своєму жанрі *Кому Вниз* унікальним, у якому техногенна естетика не суперечить, а підтримує ідею українського духовного відродження. Для гурту індустріал це не лише звук машин, а символ зруйнованого світу, з якого народжується нова духовність. Так само, як заводи й фабрики у пострадянських містах перетворилися на руїни, музика *Кому Вниз* звучить на тлі зруйнованої цивілізації, але в її ритмі відчувається пульс відродження.

Отже, представник українського індастріал-металу, гурт *Кому Вниз* є не просто частиною української сцени жанру, а є уособленням етичного і духовного вимірів посттоталітарного досвіду. Їхня музика це індустріальний плач і водночас гімн воскресінню, у якому гул машин перетворюється на дзвін храму, а звук на молитву.

Якщо *Rammstein* у своїй творчості репрезентує тілесну силу й естетику контролю, то *Кому Вниз* естетику очищення через покору і віру. Вони перетворили індастріал-метал на місце духовної боротьби, де минуле стає матеріалом для переосмислення, а музика засобом зцілення.

Таким чином, *Кому Вниз* стають українською відповіддю на посттоталітарну травму, але не через іронію, як у Центральній Європі, а через молитву, біль і метафізичну глибину. Вони довели, що культура індастріал-металу може бути не лише криком проти системи, а й шляхом до духовного відродження через звук, тишу і пам'ять.

РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР ПОСТТОТАЛІТАРНОГО ЗВУКУ

3.1. Становлення української індастріал-сцени

Формування індастріал-металу в Україні припадає на кінець 1980-х – початок 1990-х років, коли в суспільстві відбувалися радикальні трансформації, пов'язані з розпадом радянської системи, техногенною катастрофою, крахом централізованої культури та появою нових форм індивідуальної творчої свободи [1; 3; 39]. Цей період вважається культурним зрушенням, що вивільнило накопичену енергію спротиву, приглушену десятиліттями цензури та ідеологічного контролю [8; 36].

Сам напрям індастріал-металу не виник в Україні як безпосереднє наслідування західних зразків [53; 54]. Його поява швидше була природною реакцією на реалії пострадянського простору, у якому руйнівна краса занепалих заводів, шум міського простору й дезорієнтація людини в нових умовах створили ідеальне підґрунтя для індустріальної естетики [21; 43; 48]. Якщо в інших країнах Центрально-Східної Європи індастріал-метал виник як протест проти надмірної індустріалізації суспільств, то в Україні вона стала рефлексією над досвідом системного занепаду, над крахом утопії, втіленої в бетоні, сталі й пропагандистських гаслах [22; 23; 24].

Перші підпільні осередки індастріал-металу почали з'являтися в Києві, Львові та Харкові наприкінці 1980-х [53; 75]. Це були невеликі гурти, що об'єднували художників, поетів, архітекторів, музикантів та звичайних робочих людей, людей які прагнули знайти нову мову вираження у посттоталітарному хаосі [53; 76]. Вони використовували елементи синтезаторної музики, шумові ефекти, семпли промислових звуків і спотворений вокал [30; 53]. Багато хто працював із саморобними інструментами, магнітофонами, переробленими побутовими пристроями, що саме по собі вже мало символічний зміст створювати музику з уламків старої реальності [30; 48].

Foa Hoka, київський гурт, який один із перших і найвпливовіших колективів, створений на початку 1990-х. Його експерименти зі звуковими колажами, електронними шумами та фрагментованими структурами відображали розщеплення пострадянської свідомості. Їхня творчість відзначалася урбаністичним характером, де музиканти перетворювали звуки міського середовища на художній матеріал, створюючи акустичний портрет часу [79; 80].

Іншим важливим феноменом та одним із засновників української індастріал-метал сцени став гурт *Кому Вниз*, який поєднав елементи готичного року, металу й індустріальної ритміки. На відміну від більш авангардного *Foa Hoka*, *Кому Вниз* створювали сакрально-індустріальний дискурс, де механічний ритм поєднувався з поетикою духовного пошуку. Музика *Кому Вниз* зверталася до історичної пам'яті, до архетипів українського буття, перетворюючи індастріал-метал на інструмент осмислення національної ідентичності [77; 53].

Для української індастріал-метал сцени 1990-ті роки стали часом становлення та пошуків [53; 76]. Після здобуття незалежності держава зосередилася на політичних і економічних питаннях, тоді як культура залишалася переважно самостійною. Відсутність організаційної та державної підтримки, критичної інфраструктури (лейблів, медіа, фестивалів) і професійної звукотехніки змушувала музикантів діяти поза офіційними каналами [73; 74].

У таких обставинах українська індастріал-сцена сформувалася як субкультура спротиву не лише ідеологічного, а й економічного. Представники якої відкидали комерціалізацію, орієнтуючись на самовираження через експеримент. Паралельно розвивалися схожі явища в альтернативному металі, дарквейві та електроніці [45; 46; 71]. Серед важливих осередків можна згадати львівський гурт *Мертвий Півень*, який поєднував поетичну експресію з авангардною обробкою звуку, або київський Інкунабула, що експериментував на межі індастріалу й ембієнту.

Загалом Український індастріал мав власну тематичну систему, яка відрізнялася від тематик у Центрально-Східній Європі. Якщо європейські гурти *Laibach*, *Rammstein*, *!Oomph* та інші працювали із символікою влади, технократії чи фашизму, то українські музиканти зверталися до пам'яті, духовності, смерті та очищення, що частково нагадує тематику *Rammstein*. Індастріал-метал для них не був знаком насильства, а швидше знаком посттравматичного існування. У цьому можна відчуті глибоку культурну інтуїцію, переживши радянський досвід, українське суспільство не шукало в музиці агресії, а шукало форму очищення через звук [41; 42; 45].

Саме тому естетика українського індастріалу поєднує аскетизм, холодність і медитативність. Демонструючи не силу техніки, а вразливість людини перед історією. Механічні ритми, гул, реверберації, уривчасті вокальні фрази, це все створює відчуття метафізичного простору, у якому минуле продовжує звучати як ехо.

Отже, становлення української індастріал-сцени це не лише історія музичного жанру, а й історія становлення посттоталітарного мислення. Її поява засвідчила, що навіть у країні без потужної індустріальної традиції можна створити музику, яка осмислює спадщину індустріальної цивілізації в духовному ключі. Український індастріал-метал постав із досвіду руйнування і саме тому став формою переосмислення історичного болю та травми. Де звук може бути не просто естетичною категорією, а засобом культурної та історичної пам'яті, що допомагає суспільству переосмислити своє минуле та та почати нове життя.

3.2. Українські індастріал-метал-групи: між локальною і глобальною сценою

Українська музична культура після здобуття незалежності в 1991 році опинилася у стані глибокої трансформації [1; 3; 39]. Культурний контроль радянської системи розпався, але на його місці не з'явилися нові інституційні

механізми підтримки незалежних жанрів [36; 53]. В таких умовах індастріал-метал-сцена в Україні розвивалися майже виключно завдяки ініціативі самих музикантів, які прагнули поєднати локальний досвід пострадянського суспільства з глобальними музичними тенденціями [53; 73].

Якщо у 1980-х роках поява таких гуртів як *Throbbing Gristle*, *Einstürzende Neubauten* або *Laibach* стала реакцією на урбанізацію й політичний контроль, то в Україні індастріал на початку 1990-х означав спробу осмислити хаос і невизначеність нового суспільства. В умовах руйнування колективних міфів і соціальних структур індастріал став для українських митців формою пошуку нової ідентичності [41; 42; 45].

Розвиток поза комерційними потоками був притаманний для українського індастріал-металу, що визначило автономію жанру та гуртів у регіоні. Жанр індастріал-металу та й багато інших метал жанрів не отримували ефірного часу на телебаченні, не мали продюсерської підтримки, а отже, залишалися вільними від цензури масової культури [53; 73]. Локальність цих гуртів не означала ізоляцію, а навпаки, вона створювала умови для формування власної естетичної мови, у якій індастріал набував духовного, навіть філософського змісту [50; 74].

У 2000-х роках індастріал-метал сцена України поступово почала інтегруватися у світовий простір музики. Цьому сприяли розвиток інтернету, поява невеликих незалежних лейблів таких як *Rotova Porojnina Records* один із лейблів, що репрезентує сучасну українську нойз сцену [53; 73; 74]. Те, що відрізняє теперішню шумову музику від її індастріальних прототипів і що є причиною, чому сучасні шумові артисти відкидають зв'язок з індастріальною культурою це сама її суть, адже індастріал, використовуючи амбівалентні меседжі, намагався розбудувати якомога ширшу мережу культурних та символічних зв'язків, парадоксальним чином поєднуючи несумісні образи та ідеї. Сучасна ж шумова сцена здебільшого вважає себе продовженням панку, тому транслює однозначну естетику, що часто зациклена в межах позитивістської лівої політичної ідеології. Фестивалів, зокрема «*Тарас*

Бульба» [84; 85], «*Metal Heads' Mission*» [82; 83], «*Файне місто*» [40], «*Respublica*» [86; 87], а також перші закордонні виступи українських гуртів.

Нові колективи, такі як *Sectorial*, *White Ward*, *Kurs Valut*, *Некраїна*, *Kotra*, *Jinjer*, *Nug*, *1914*, *Karma Rasa* стають репрезентувати нову хвилю, для якої характерна посттоталітарна свідомість без прямої залежності від радянської тематики [53; 40]. Естетика їхньої музики це вже не відлуння занепаду, а осмислення глобальних тем, урбаністичного відчуження, екологічної катастрофи, кризи гуманізму. При цьому українські гурти залишаються впізнаваними завдяки емоційній глибині, меланхолічному колориту та схильності до філософської рефлексії.

Гурт *White Ward* поєднує елементи блэк-металу, дарк-джазу та ембієнту, створюючи складні концептуальні альбоми про духовну деградацію сучасності. Їхній саунд визнано у світовій пресі, наприклад, *Metal Injection*, *Invisible Oranges*, *Decibel Magazine*, як один із найоригінальніших прикладів «інтелектуального індастріал-металу Східної Європи» [40]. Музика колективу демонструє, що український звук може бути не лише протестним чи національним, а універсальним, який здатний говорити з глобальною аудиторією мовою сучасного мистецтва [53].

Українська індастріал-метал сцена постійно існує на межі двох векторів: прагнення до універсального, глобального звучання; та потреби зберегти локальний сенс пам'ять, історію, духовну глибину. Такий баланс формує унікальну рису українського індастріалу, етичну серйозність. Якщо інші колективи у Центрально-Східній Європі наприклад, *Laibach* або *Rammstein* часто використовують тоталітарну символіку як елемент іронії чи постмодерної гри, то українські музиканти сприймають подібні образи як частину реального травматичного досвіду. Український індастріал відрізняється не лише тематично, а й інтонаційно, він не висміює систему, а осмислює її зсередини, як пережиту історію.

Саме таке поєднання глобальної форми й локального змісту робить українську сцену самобутньою. А її звучання не є копією західних трендів, а

перекладом досвіду посттоталітарної країни на універсальну звукову мову. У цьому полягає її цінність для сучасної європейської культури.

Отже, українські індастріал-метал-групи розвивалися на межі між локальним досвідом посттоталітарного суспільства та глобальними тенденціями музики. Вони сформували власну модель індустріальної культури, у якій техногенний звук поєднується з духовною інтенцією, а агресія з глибинною меланхолією. Серед європейських аналогів український індастріал вирізняється тим, що він не іронічний, а етично рефлексивний. Це не лише музика шуму, а музика пам'яті, спроба перетворити досвід руйнації на акт культурного творення. Таким чином, між локальністю й глобальністю українська сцена вибудовує власний третій шлях, шлях звукової деколонізації, у якому індастріал стає мовою свободи.

3.3. Соціально-політичні меседжі у творчості українських гуртів

Соціально-політичний вимір української індастріал-метал сцени становить одну з найглибших граней її культурного змісту. Музиканти напрямку індастріал-метал використовують звук, текст і візуальні символи не лише як засоби художнього самовираження, а й як інструменти комунікації з історією, суспільством і владою [53; 73; 75]. На відміну від класичних форм політичного протесту, притаманних панку чи хардкору, український індастріал-метал передає свій меседж через алегорію, метафору, історичні алюзії та духовну символіку, що робить його формою філософського спротиву [35; 53; 55].

У радянський період музика була підпорядкована ідеологічному контролю, були дозволені лише ті форми, які підтримували міф про «світле майбутнє», прославляли комуністичну ідеологію і гармонійне суспільство [16; 38; 39]. Актом звукового бунту проти цієї тиші зумовлено з появою наприкінці 1980-х років перших українських індастріал гуртів. Такі колективи, як *Кому Вниз*, *Kotra*, *Foa Hoka* та інші гурти жанру розривали естетичні канони

радянської культури, використовуючи звуки індустріального суспільства, гул, шум, механічний ритм, дисторшн, тяжкий вокал [53; 73; 79; 80]. Тому сам факт створення такої музики у посттоталітарній Україні був політичним, таким собі звуковим маніфестом свободи, відмовою від державного монологу на користь множинності індивідуальних голосів [53; 73].

Українська індастріал-сцена сцена, на відміну від сцени індастріалу в інших країнах Центрально-Східної Європи, формує свій протест не лише навколо сучасної політики, а передусім навколо історичної несправедливості та пам'яті про репресії [6; 7; 36; 40; 53].

Гурт *Кому Вниз* є тут знаковим прикладом, у його творчості протест виражено через естетику сакрального і трагічного, через звернення до біблійних образів, християнської символіки, архетипів жертвності й воскресіння.

У таких композиціях як: «*Суботів*», «*Людина*», «*Сон*» чути не просто філософські роздуми, а алегоричні тексти про Україну та її народ, як жертву тоталітарних систем, про духовне пробудження нації після століть мовчання [53; 77].

Своєрідну «історичну реконструкцію через метал» здійснює також гурт 1914, який обрав для себе тематику Першої світової війни [53; 40].

Хоч їх стиль і ближчий до блек-металу, він виразно тяжіє до індастріалу, механічних ритмів, маршових структур, документальних вставок.

Колектив 1914 створює музичний архів травми, показуючи, як війна знищує людське, як технологічний прогрес стає інструментом смерті.

У контексті посттоталітарної України така тематика набуває додаткового сенсу, вона відображає травми ХХ століття, де війни, геноциди та репресії утворюють безперервну лінію насильства [6; 13; 48].

Новий розвиток таких гуртів як *White Ward* або *Postman*, фіксує не стільки політичний спротив у прямому сенсі, скільки протест проти морального занепаду та духовної спустошеності сучасного міста [53; 80].

У творчості колективу *White Ward* мегаполіс постає не просто розвитком суспільства, а як символ постіндустріального відчуження простір, де людина втрачає зв'язок із природою, тілом і совістю [30; 53]. Їхня лірика сповнена образів самотності, депресії, апатії але за цим стоїть чіткий соціальний посил, і це критика системи, що перетворює людину на безмовну частину механізму. Таким чином, індастріал-естетика гурту перетворюється на метафору морального протесту, та на спробу повернути людині здатність відчувати.

Інший вектор соціального меседжу це критика технологічної дегуманізації.

До прикладу, гурт *Sectorial* пропонує особливу форму «екологічного індастріалу», де механічні ритми поєднуються з природними звуками, архаїчними інструментами та фольклорними мотивами [53]. Такий формат задає питання, чи можлива гармонія між людиною, технологією і природою після епохи тоталітарних індустрій [21; 24; 25]. У цьому протест творчості *Sectorial* має філософський вимір, він спрямований не лише проти політичної влади, а й проти антропоцентризму модерності, який породив і тоталітаризм, і екологічну катастрофу.

Після 2014 року соціально-політична складова української важкої сцени посилюється. Війна на сході України, події Революції Гідності, нова хвиля національного самоусвідомлення, усе це знайшло пряме відображення у текстах, кліпах і сценічних образах гуртів [74; 75].

Гурти *Karna* та *Тінь Сонця* поєднують елементи металу, фольку та маршового ритму, створюючи «саундтрек українського спротиву» [53; 74]. Хоча ці гурти не належать тільки до індастріал-металу, їхній підхід до звуку це ритмічна моторика, гібридність електроніки й гітари, візуальна символіка зброї, сталі, вогню продовжує індустріальну традицію в нових умовах, умовах війни за незалежність.

Отже, сучасний український метал і індастріал перетворюються на зброю культурного фронту, на голос народу, який через мистецтво артикулює свою правду, гнів і віру.

В контексті українського індастріал-металу соціально-політичний меседж рідко має форму агресивного анархізму чи цинічної іронії, характерної для західної індастріал сцени [35; 41; 44]. Замість цього він набуває певного етичного виміру, що являє собою протест через біль, співчуття, жертовність, а музика стає простором моральної відповідальності перед минулим і майбутнім [6; 36; 53].

Таким чином, соціально-політичні меседжі українських індастріал-метал гуртів мають багатшарову структуру та доволі чіткий напрямок, від історичної пам'яті й духовного спротиву до етичної та екологічної рефлексії. Вони не зводяться до прямої політичної пропаганди, а навпаки, їхня сила полягає у символічності, глибині та духовному вимірі протесту [6; 30; 53; 73].

3.4. Індастріал-метал як інструмент культурної пам'яті та декомунізації

Процес декомунізації в Україні це не лише демонтаж пам'ятників чи перейменування вулиць, а передусім глибока переоцінка культурної пам'яті [1; 4; 5; 9; 18]. Музика, особливо у формах, в особливості індастріал-метал, що працює зі звуком, шумом і символом, відіграє в цьому процесі особливу роль [30; 53; 73]. Індастріал-метал, як жанр, що поєднує естетику індустріального минулого з критичним осмисленням тоталітарної влади, стає одним із найефективніших засобів роботи з історичною пам'яттю про радянське та посттоталітарне минуле. Жанр функціонує не лише як музичний стиль, а й як культурна технологія деконструкції ідеології та спосіб переосмислити ат пережити минуле через звук [6; 7; 30; 36; 40].

Індастріал-металу в собі має не лише естетичне, а й мнемонічне значення [30; 36]. Наприклад, у радянській культурі шум асоціювався з технічним

прогресом, працею, виробництвом, силою держави та символами модерності. Проте у посттоталітарному вимірі цей самий шум набуває зовсім іншого, нового змісту, він стає відлунням зруйнованих фабрик, символом насильницької індустріалізації та екологічного спустошення [16; 38; 39]. Через звук відтворюється пам'ять про травму індустріальної та тоталітарної епохи, що залишила по собі бетонні руїни, порожні цехи й мовчазні моноліти [21; 24; 25; 30; 51].

Такі українські індастріал гурти, як *Foa Hoka*, *Кому Вниз*, *White Ward*, використовують цю акустичну спадщину, перетворюючи шум на носій пам'яті. Їхнє звучання не просто оспівує минуле, воно актуалізує присутність минулого в теперішньому, створює звуковий архів травм, який слухач переживає морально та тілесно. Індустріальний звук стає формою неконвенційної історіографії, у якій замість текстів архівів, вібрації, ритми й ділей посттоталітарного простору простору [53; 73; 79; 80].

Декомунізація це також переприсвоєння символів, переосмислення спадщини, що довгий час належала тоталітарному дискурсу. Чи мало українських гуртів використовують саме індустріальну естетику для того, щоб повернути собі право на інтерпретацію минулого. Там, де колись стояла радянська фабрика як символ прогресу, тепер звучить гітарний риф та синт який ламає її велич і виявляє її людську ціну [4; 5; 21; 24; 25; 29].

Наприклад, колектив *Кому Вниз* через структуру свого звучання монументальну, ритуальну, «кам'яну» створює звуковий аналог українського архіву та храму пам'яті, де технічне й сакральне зливаються в єдину форму [53; 77]. Таке поєднання металу, духовного співу та трагічної історії і символіки перетворює музику на своєрідний акт культурного очищення, таку собі «звукову декомунізацію» через переосмислення минулого.

Це швидше не заперечення минулого, а звільнення його від ідеологічної оболонки, яка покривала народ на довгому етапі комунізму та відновлення втраченого духовного сенсу у формах, колись привласнених системою.

Ще один приклад гурт *Foa Hoka*, чия творчість ґрунтується на поєднанні радянських фрагментів, мовних, візуальних, акустичних. Через голоси дикторів, семпли пропагандистських пісень та звуки машин вони здійснюють звукову археологію, висвітлюючи приховану агресію, фальш і страх, які лежали в основі радянської культури. Творчість колективу є формою деконструктивної пам'яті, не забуття, а свідомого відтворення минулого в його тривожній справжності [53; 79; 80].

Доволі велика частина українських індастріал-метал колективів існує в діалозі з простором українських постіндустріальних міст Дніпра, Харкова, Запоріжжя, Донецька, Маріуполя, Кривого Рогу. Ці міста постають не лише географічними локаціями, а матеріальними носіями пам'яті, де фабрики, заводи й шахти перетворилися на руїни, але зберегли свій акустичний ландшафт. Використання цих міст у відеокліпах, концертних перформансах чи обкладинках альбомів стає актом культурної зміни ролі, поверненням людині права говорити про те, що колись належало державі [21; 24; 25; 29; 30; 51].

У творчості *White Ward* індустріальний простір міста постає не тільки як символ моральної дезорієнтації сучасності, але також як місце, де відбувається зустріч із минулим. Музика колективу це така собі «звукова мапа» урбаністичних руїн, які поєднали індустріальний гул із джазовими імпровізаціями, створюючи атмосферу співіснування життя й занепаду. Така музика не лише фіксує декомунізацію на рівні змісту, а й матеріалізує її через акустику, через відлуння міста, що дозволяє звільняється від тіні минулого [30; 53].

Український індастріал-метал можна розглядати не тільки як інструмент декомунізації, але й як деколонізації культури. Радянський тоталітаризм був не лише ідеологією, а й формою культурного колоніалізму, який нав'язував єдину модель «правильного» мистецтва та звуку [16; 38; 39]. Використовуючи шум, хаос та дисторшн, українські музиканти повертають собі право на свободу художнього вислову.

Індастріал-метал виступає формою акустичного звільнення. Якщо радянська система прагнула створити Чистий, гармонійний, колективний звук, оркестри, хори, маршові ритми, ось що радянська система прагнула створити та пропагувала у суспільство, то натомість індастріал-метал відстоює індивідуальний, ламаний, конфліктний звук, який репрезентує правду про людину після тоталітаризму. Це деколонізація слуху, повернення автентичного хаосу, який уможливорює нове розуміння свободи [30; 53; 73].

Отже, індастріал-метал у сучасній Україні можна трактувати як обряд звукового очищення, унікальним інструментом осмислення минулого, що поєднує елементи пам'яті, протесту та декомунізації у якому шум минулого трансформується на гармонію майбутнього. Безліч українських гуртів працюють із темою смерті, руїни, попелу, але роблять це не для наведення жаху, а для терапевтичного проживання травми. Звук індастріалу це не лише відображення техногенного світу, а метафора очищення. Саме у цьому полягає одна з головних відмінностей українського індастріалу від індастріалу у інших країнах Центрально-Східної Європи. Через метал українські музиканти здійснюють трактування радянської спадщини, перетворюючи символи гніту на знаки свободи, а руїни на місця пам'яті. Таким чином, індастріал-метал у сучасній Україні виконує подвійну функцію: з одного боку, він є естетичною відповіддю на травму тоталітарного минулого, а з іншого активним інструментом культурної декомунізації, що сприяє формуванню нової, відповідальної колективної свідомості.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило всебічно проаналізувати феномен індастріал-металу як особливий культурний механізм осмислення посттоталітарного досвіду у країнах Центрально-Східної Європи та Україні.

Відштовхуючись від поняття посттоталітарного простору, робота продемонструвала, що музика цього жанру є не лише художньою практикою, а й своєрідним звуковим документом епохи, який фіксує соціальні трансформації, ідеологічні злами та духовні пошуки суспільств після розпаду комуністичних режимів.

Посттоталітарний простір Центрально-Східної Європи є багатовимірним і динамічним явищем. Для країн колишнього соціалістичного блоку спільним є прагнення поєднати демократичні реформи з переосмисленням минулого, однак результати та темпи цього процесу різняться. Німеччина, Польща, Чехія, Словаччина та Словенія змогли відносно швидко інституційно подолати тоталітарну спадщину, тоді як Україна продовжує боротися з її соціокультурними проявами. Посттоталітарність у Центрально-Східній Європі це не лише історичний етап, а й тривалий процес відновлення пам'яті та пошуку нового культурного коду та переосмислення цінностей. Саме культура, мова, література, мистецтво, колективна пам'ять, музика та безпосередньо індастріал-метал стають ключовим середовищем, у якому суспільство регіону звільняється від тіней тоталітарного минулого та вибудовують власну демократичну ідентичність.

У Центрально-Східній Європі та Україні Комуністична індустріальна спадщина пройшла шлях від забуття до переоцінки. Польща, Чехія, Словенія та Східна Німеччина змогли перетворити свої колишні промислові зони на осередки культури, освіти й туризму, тоді як Україна лише формує подібний підхід. У сучасному європейському контексті індустріальна спадщина перестає бути «пережитком минулого» вона стає ресурсом культурної пам'яті, який допомагає осмислити складну історію ХХ століття та водночас створює

нові можливості для креативної економіки, розвитку культурного спадку та індастріал-металу. Для України звернення до комуністичної індустріальної спадщини це не повернення до радянських символів, а шлях до зрілого, критичного діалогу з власним минулим, який може стати основою для сучасної культурної політики та інтеграції у спільний європейський простір.

Таким чином, виникнення індастріал-метал сцени у країнах Центрально-Східній Європі було не випадковим музичним феноменом, а цілою культурною реакцією на посткомуністичну дійсність. Цей жанр зосереджував у собі досвід технічного занепаду, соціальної дезорієнтації й пошуку нових форм самоідентифікації.

Механічний ритм, шум, індустріальні семпли, використання техногенної символіки усе це стало метафорою пострадянського суспільства, де людина намагається віднайти себе серед уламків великої історії.

Індастріал-метал став своєрідним звуковим архівом пам'яті суспільства Центрально-Східної Європи документом епохи, у якій колишній світ машин і заводів перетворився на культурну сцену, а тоталітарне минуле на джерело творчого осмислення і протесту.

Спільною рисою для країн Центрально-Східної Європи є формування естетики занепаду, тобто це не як просте фіксування руїни, а як спосіб її естетизації. Руїна у постсоціалістичній культурі набуває очисного, навіть сакрального значення: суспільство через неї споглядає власне минуле і вчиться жити без нього. Музика індустріального напрямку стає саундтреком цього процесу та музикою очищення через шум, болю через красу, руїни через гармонію. Отож, естетика індустріального шуму в Центрально-Східній Європі стала універсальною мовою посттоталітарного досвіду та болю.

Та попри тематику руйнування, насильства й втрати, у більшості творів індастріал-металу протест не має деструктивного характеру. Навпаки він виконує та демонструє катарсичну функцію, що допомагає слухачеві пережити минуле, відчувати власну силу у зіткненні з болем. Індастріал-метал у

цьому сенсі можна розглядати як ритуальну форму очищення, де шум і вогонь, метал і тіло стають символами перетворення травми на досвід.

Репрезентації спільного травми і протесту у текстах та візуальних образах індастріал-металу в країнах Центрально-Східної Європи мають спільне культурне підґрунтя, а саме прагнення осмислити минуле не через заперечення, а через естетичне переживання.

Естетика індастріал-металу це своєрідна форма пам'яті, як культурної так і історичної, що поєднує гнів і меланхолію, протест і очищення, техніку і духовність. Для регіону, який пройшов через тоталітаризм, комуністичні окупи, розпад і трансформацію, ця музика стала не просто жанром, а процесом психологічної свободи, шляху до внутрішньої свободи та самовираження, у якому шум говорить мовою тих, кого раніше змушували мовчати.

Становлення української індастріал-сцени це не лише історія музичного жанру, а й історія становлення посттоталітарного мислення. Її поява засвідчила, що навіть у країні без потужної індустріальної традиції можна створити музику, яка осмислює спадщину індустріальної цивілізації в духовному ключі. Український індастріал-метал постав із досвіду руйнування і саме тому став формою переосмислення історичного болю та травми. Де звук може бути не просто естетичною категорією, а засобом культурної та історичної пам'яті, що допомагає суспільству переосмислити своє минуле та та почати нове життя.

Українські індастріал-метал-групи розвивалися на межі між локальним досвідом посттоталітарного суспільства та глобальними тенденціями музики. Вони сформували власну модель індустріальної культури, у якій техногенний звук поєднується з духовною інтенцією, а агресія з глибинною меланхолією. Серед європейських аналогів український індастріал вирізняється тим, що він не іронічний, а етично рефлексивний. Це не лише музика шуму, а музика пам'яті, спроба перетворити досвід руйнації на акт культурного творення. Таким чином, між локальністю й глобальністю українська сцена вибудовує

власний третій шлях, шлях звукової деколонізації, у якому індастріал стає мовою свободи.

Соціально-політичні меседжі українських індастріал-метал гуртів мають багатошарову структуру та доволі чіткий напрямок, від історичної пам'яті й духовного спротиву до етичної та екологічної рефлексії. Вони не зводяться до прямої політичної пропаганди, а навпаки, їхня сила полягає у символічності, глибині та духовному вимірі протесту.

Отже, індастріал-метал у сучасній Україні можна трактувати як обряд звукового очищення, унікальним інструментом осмислення минулого, що поєднує елементи пам'яті, протесту та декомунізації у якому шум минулого трансформується на гармонію майбутнього. Безліч українських гуртів працюють із темою смерті, руїни, попелу, але роблять це не для наведення жаху, а для терапевтичного проживання травми. Звук індастріалу це не лише відображення техногенного світу, а метафора очищення. Саме у цьому полягає одна з головних відмінностей українського індастріалу від індастріалу у інших країнах Центрально-Східної Європи. Через метал українські музиканти здійснюють трактування радянської спадщини, перетворюючи символи гніту на знаки свободи, а руїни на місця пам'яті. Таким чином, індастріал-метал у сучасній Україні виконує подвійну функцію:

з одного боку, він є естетичною відповіддю на травму тоталітарного минулого, а з іншого активним інструментом культурної декомунізації, що сприяє формуванню нової, відповідальної колективної свідомості.

В кінці хотів би підсумувати, що індастріал-метал є одним із найвиразніших культурних явищ посттоталітарної Європи, який поєднує у собі протест і пам'ять, руйнування і творення, технологію і духовність. Його естетика доводить, що навіть найтяжчий спадок комуністичної індустріальності може бути перетворений на джерело мистецького осмислення та культурного оновлення. У контексті України цей жанр виконує особливу роль, він допомагає артикулювати досвід декомунізації, війни, пошуку ідентичності, перетворюючи травму на творчість, а пам'ять на

свободу. Таким чином, індастріал-метал у сучасному світі стає не лише звуковим експериментом, а мовою посттоталітарної культури, що через шум і метал говорить про людяність, відповідальність і право на майбутнє.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bouma A. German Post-Socialist Memory Culture: Epistemic Nostalgia. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2019. 304 с.
2. Ghodsee K. Red Nostalgia? Communism, Women's Emancipation, and Economic Transformation in Bulgaria // L'Homme. 2004. Т. 15, № 1. С. 33–55.
3. Ghodsee K. Lost in Transition: Ethnographies of Everyday Life after Communism. Durham, NC : Duke University Press, 2011. 304 с.
4. Platform of European Memory and Conscience : офіційний сайт. Прага : Platform of European Memory and Conscience, 2011– ... [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.memoryandconscience.eu> (дата звернення: 03.10.2025).
5. Council of the European Union. Council conclusions on the memory of the crimes committed by totalitarian regimes. Luxembourg : Official Journal of the European Union, 2011.
6. Assmann A. Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity. New York : Fordham University Press, 2016. 296 с.
7. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 336 с.
8. Boym S. The Future of Nostalgia. New York : Basic Books, 2001. 432 с.
9. Bernhard M., Kubik J. (eds.). Twenty Years After Communism: The Politics of Memory and Commemoration. Oxford : Oxford University Press, 2014. 400 с.
10. Müller J.-W. Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 264 с.
11. Vukov N. The «Memory Boom» in Eastern Europe: Between Politics and History // European Review. 2013. № 21(4). С. 533–545.
12. Todorova M., Gille Z. (eds.). Post-Communist Nostalgia. New York : Berghahn Books, 2010. 320 с.

13. Etkind A. *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford : Stanford University Press, 2013. 312 с.
14. Witte N. (ed.). *Ostalgie Revisited: Memory, Identity and Material Culture in Post-Socialist Germany*. Berlin : De Gruyter, 2020. 285 с.
15. Dimitrov M. (ed.). *Why Communism Did Not Collapse: Understanding Authoritarian Regime Resilience in Asia and Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 280 с.
16. Yurchak A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton : Princeton University Press, 2005. 336 с.
17. Epple A., Lemberg C. (eds.). *Historization — Memory — Historicity: Essays on Power and the Past*. Frankfurt am Main : Campus Verlag, 2018. 312 с.
18. European Parliament. *European Parliament resolution of 2 April 2009 on European conscience and totalitarianism*. Brussels : European Parliament, 2009.
19. Kattago S. *Memory and Representation in Contemporary Europe: The Persistence of the Past*. Farnham : Ashgate, 2012. 204 с.
20. Misztal B. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead : Open University Press, 2003. 208 с.
21. Горб К. М. Індустріальна спадщина: концептуальні підходи до виділення та класифікації об'єктів / К. М. Горб // Слобожанський науковий вісник. Серія: Природничі науки. 2008. № (...). С. 11–17. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/natural/article/view/465>
22. Płaza J. *How Silesian Cities Are Leading the Transformation of Post-Industrial Areas* / Jacek Płaza // Warsaw Institute. 2025. URL: <https://warsawinstitute.org/how-silesian-cities-are-leading-the-transformation-of-post-industrial-areas> (дата звернення: 10.10.2025)
23. Вербицька П. Історична спадщина індустріальної доби: стратегії ревіталізації й сталого розвитку туризму на прикладі Фольшлінгенського металургійного комбінату / П. Вербицька // *Інтермарум: історія, політика, культура*. 2025. Т. 16. DOI: 10.35433/history.112091

24. Patsiuk V. S., Kazakov V. L., Skorupskas R., Ostapchuk I. O., Petrova A. A. Revitalization of the industrial heritage: guidelines for Kryvyi Rih / V. S. Patsiuk та ін. // IOP Conference Series: Earth and Environmental Science. 2022. Vol. 1049, Article 012082. DOI: 10.1088/1755-1315/1049/1/012082 URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/handle/123456789/6548>

25. Patsiuk V., Kazakov V. Industrial heritage as a resource for sustainable development of industrial regions: the case of Kryvyi Rih / V. Patsiuk, V. Kazakov // 26. Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Geography. 2025. № 1/2 (92/93). С. 22–28. DOI: 10.17721/1728-2721.2025.92-93.3 URL: <https://geography.bulletin.knu.ua/en/article/view/3997>

27. Ivashko O., Dmytrenko A., Kozłowski T., Kharaborska Y. Repurposing the monuments of industrial architecture into modern public spaces of art direction / O. Ivashko та ін. // International Journal of Conservation Science. 2025. Vol. 16, Issue 2, P. 793–806. DOI: 10.36868/IJCS.2025.02.03 URL: https://ijcs.ro/public/IJCS-25-02_03_Ivashko.pdf

28. Buildings & Cities. Demolition or adaptation?: post-industrial buildings in Ukraine, Buildings & Cities. 2023. Vol. 4, Issue 1. DOI: 10.5334/bc.307 URL : <https://journal-buildingscities.org/articles/10.5334/bc.307>

29. Izolyatsia Foundation. European industrial heritage in Eastern Ukraine [електрон. ресурс] / IZOLYATSIA. URL: <https://izolyatsia.org/en/project/european-industrial-heritage> (дата звернення: 15.10.2025 р.)

30. LaBelle B. Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life : 2-ге вид. / Brandon LaBelle. — New York : Bloomsbury Academic, 2019. 248 с. Електронне видання. URL: https://brandonlabelle.net/wp-content/uploads/2020/08/LaBelle_Acoustic_Territories_second.pdf (дата звернення: 27.10.2025)

31. Assmann A. Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity. New York : Fordham University Press, 2016. 296 с.

32. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 336 с.
33. Giddens A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge : Polity Press, 1990. 200 с.
34. Žižek S. *The Sublime Object of Ideology*. London : Verso, 1989. 258 с.
35. Tagg P. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York : Mass Media Music Scholars' Press, 2013. 320 с.
36. Boym S. *The Future of Nostalgia*. New York : Basic Books, 2001. 432 с.
37. Bouma A. *German Post-Socialist Memory Culture: Epistemic Nostalgia*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2019. 304 с.
38. Ghodsee K. *Lost in Transition: Ethnographies of Everyday Life after Communism*. Durham, NC : Duke University Press, 2011. 304 с.
39. Yurchak A. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton : Princeton University Press, 2005. 336 с.
40. *Metal Music Studies in Central and Eastern Europe*. URL: <https://www.academia.edu> (дата звернення: 04.11.2025).
41. Herbst J.-P. *The Politics of Rammstein's Sound: Decoding a Production Aesthetic* / Jan-Peter Herbst // *Journal of Popular Music Studies*. 2021. URL: <https://www.researchgate.net/publication/348123456> (дата звернення: 04.11.2025).
42. *The Road to Rammstein: Laibach's Use of Fascist Aesthetics and their German Reception*. URL: <https://www.academia.edu> (дата звернення: 04.11.2025).
43. *Effects of Postsocialist Deindustrialization in Central-Eastern Europe* // *GEOFORUM*. (дата звернення: 04.11.2025).
44. Galuszka P. *Contextualising research on the Eastern European music industries*. ResearchGate. 2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/349283909_Contextualising_research_on_the_Eastern_European_music_industries (дата звернення: 12.11.2025).

45. Bell S.P. Laibach and the NSK: Ludic paradigms of postcommunism. SSOAR. 2011. URL: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/44631/ssoar-studiapolitica-2011-4-bell-Laibach_and_the_NSK_Ludic.pdf (дата звернення: 13.11.2025).
46. Bell S. Laibach and the Performance of Historical European Trauma. ResearchGate. 2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/347845606_Laibach_and_the_Performance_of_Historical_European_Trauma (дата звернення: 13.11.2025).
47. Metal Music Studies in Central and Eastern Europe / Collective. Academia.edu. 2022. URL: https://www.academia.edu/99400997/Metal_Music_Studies_in_Central_and_Eastern_Europe (дата звернення: 15.11.2025).
48. Greskovits B. Legacies of Industrialization and Paths of Transnational Integration after Socialism // Historical Legacies of Communism in Russia and Eastern Europe. Cambridge : Cambridge University Press, 2021. С. 45–72.
49. Popa N. Culture-led urban regeneration in post-socialist cities. ScienceDirect. 2025. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0264275125000071> (дата звернення: 17.11.2025).
50. Flašar M. The East of the West: The conditions under which electroacoustic music existed in Czechoslovakia, 1948–1992. Academia.edu. 2021. URL: https://www.academia.edu/79471863/The_East_of_the_West_The_conditions_under_which_electroacoustic_music_existed_in_Czechoslovakia_1948_1992 (дата звернення: 17.11.2025).
51. Guérin F. Visual Culture of Post-Industrial Europe. Kent : University of Kent, 2019. URL: https://kar.kent.ac.uk/106190/1/Guerin_Proef03.pdf (дата звернення: 19.11.2025).
52. Cima O. The end of postsocialism (as we knew it): Diverse trajectories of Eastern Europe. SAGE Journals. 2022. URL:

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/03091325221127295> (дата звернення: 19.11.2025).

53. Олійников, Вадим. «Індастріал та Україна — історія, що триває». Neformat, 31 травня 2023. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/industrial-ta-ukrayina-istoriya-shcho-trivaie.html> (дата звернення: 20.10.2025)

54. Schmidt, Axel, Neumann-Braun, Klaus. Die Welt der Gothics: Spielräume düster konnotierter Transzendenz. 2nd ed. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, 2008. С. 269–270.

55. Platz, Judith (ред.), Schmidt, Axel, Neumann-Braun, Klaus (ред.). Die 'schwarze' Musik. Die Welt der Gothics — Spielräume düster konnotierter Transzendenz. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. — С. 253–284, тут С. 265ff.

56. Büsser, Martin. Wie klingt die neue Mitte. Köln: Ventil Verlag, 2001. — С. 115–116.

57. Graves B., Schmidt-Joos S., Halbscheffel B. Das neue Rock-Lexikon. Bd 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

58. Graves B., Schmidt-Joos S., Halbscheffel B. Das neue Rock-Lexikon. Bd 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

59. Rammstein. Rammstein — Liederbuch. London: Hal Leonard Corporation, 1999.

60. Mühlmann W.-R. Letzte Ausfahrt — Germania. Ein Phänomen namens neue deutsche Härte. Berlin: I.P. Verlag, 1999.

61. Hof G. Rammstein. Berlin: Die Gestalten Verlag, 2001.

62. Matthies M. Rammstein — Deutschlandtour 2001. Berlin, 2002.

63. Speit A. Ästhetische Mobilmachung — Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien. Unrast, 2001.

64. Bettendorf M. Ursprung Punkszene. Oder Rammstein hätte es im Westen nie gegeben. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2002.

65. Lindemann T., Hof G. Messer. Frankfurt am Main: Eichborn, 2002.

66. Fuchs-Gamböck M., Schatz T. Spiel mit dem Feuer — Das inoffizielle Rammstein-Buch. Königswinter: Heel, 2006.
67. Batier F. Rammstein — Völkerball. 2006.
68. Zander U. Left, Right or Wrong? Rammstein Playing with Symbols of Sex, Violence and Dictatorship as a Test of Democracy. HumaNetten, No. 52, 2024.
69. Arns I. Neue Slowenische Kunst (NSK) — eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 2002.
70. Arns I., ed. Irwin: Retroprincip 1983-2003. Frankfurt/Main: Revolver — Archiv für aktuelle Kunst, 2003.
71. Monroe A. Interrogation Machine: Laibach and NSK. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.
72. Khasanova G. Nostalgic mythologization in post-socialist countries (CEU thesis) — про соц-ностальгію, ідентичність та пам'ять, 2002.
73. Нечай О. Огляд українських андеграундних лейблів / Neformat / Poison. URL: <http://www.neformat.com.ua/articles/ukrainian-underground-label.html> (дата звернення: 18.11.2025).
74. Суспільне Медія. Як музичний андеграунд наближає перемогу. URL:<https://suspilne.media/culture/442128-ak-muzicnij-andegraund-nablizae-peremogu-istorii-musicians-defend-ukraine-neformat-the-crown/> (дата звернення: 20.11.2025).
75. Янус К. 30 років історії українського музичного підпілля / Neformat. URL:<http://www.neformat.com.ua/articles/30-rokiv-istoriyi-ukrayinskogo-muzichnogo-pidpillya-v-3-kimnatah-reportazh.html> (дата звернення: 20.11.2025).
76. Клочков О. Перші роки музичного андеграунду в Україні. Між архівами, локальним фольклором та звучанням сьогодні / Creating Ruin. URL: https://creatingruin.net/project/the_first_years_of_the_musical_underground_in_ukraineukr (дата звернення: 16.11.2025).
77. 2008. Інтерв'ю з Кому Вниз для журналу Sacratum / Komuvnyz.com. URL: <http://www.komuvnyz.com> (дата звернення: 16.11.2025).

78. Official Website Wave-Gotik-Treffen Leipzig ~ / Wave-gotik-treffen.de.
URL: <https://www.wave-gotik-treffen.de> (дата звернення: 2.11.2025).
79. Колотов С. «Фоа-Хока» non-stop! // Чернігівські відомості. 13 вересня 2002. С. 11.
80. Єжова Т. «Фоа-Хока» — урбаністичний ескапізм // День. 2010. №23.
81. Євтушенко О. Україна IN ROCK: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2011. С. 145.
82. Щербак Ю. Metal Heads Mission — один із найбільших метал-фестів у Східній Європі / Суспільне.
83. Metal Heads Mission / Festyvali.org.ua. [Електронний ресурс]. URL: <https://festyvali.org.ua/rok/metal-heads-mission/> (дата звернення: 20.11.2025).
84. Роговська Є.В. Рок-фест «Тарас Бульба» — культурне джерело нації / eprints.zu.edu.ua. [Електронний ресурс]. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/26735/1/%D0%A0%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf> (дата звернення: 15.11.2025).
85. Фестиваль «Тарас Бульба»: три доби драйвової музики та вибори у стилі «рок» / ITV Media Group. [Електронний ресурс]. URL: https://itvmg.com/news/festival_taras_bulba_tri_dobi_drayvovoyi_muziki_ta_vibori_u_stili_rok (дата звернення: 12.11.2025).
86. Фестиваль «Respublica» — сучасне вуличне мистецтво: музика, поезія, стріт-арт / [Festyvali.org.ua](https://festyvali.org.ua). [Електронний ресурс]. URL: <https://festyvali.org.ua/mystetski/%d1%80%d0%b5%d1%81%d0%bf%d1%83%d0%b1%d0%bb%d1%96%d0%ba%d0%b0/> (дата звернення: 20.11.2025).
87. Respublica Street Art Festival (Кам'янець-Подільський) / Google Arts & Culture. [Електронний ресурс]. URL: <https://artsandculture.google.com/partner/respublica> (дата звернення: 17.11.2025).

