



**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО ЖУРНАЛИСТИКА И МАСОВА
КОМУНИКАЦИЯ
КАТЕДРА „РАДИО И ТЕЛЕВИЗИЯ“**

Автореферат

на дисертация на тема

**РАЗВИТИЕ НА СЪВРЕМЕННАТА
АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА В БЪЛГАРИЯ
(МУЗИКАЛНИ КЛУБОВЕ И МЕДИИ)**

За присъждане на образователна и научна степен „доктор“ по
професионално направление 3.5. Обществени комуникации и
информационни науки

Докторант:

Гергана Ангелова Райжекова

Научен ръководител:

доц. д-р Венцислав Димов

София

2017

Структура и съдържание на автореферата:

Характеристика на дисертационния труд /3

Актуалност и значимост на темата /3

Обект и предмет /4

Цел и изследователски задачи /4

Хипотеза /4

Методи на изследване /5

Ограничение /7

Увод /7

Първа глава /7

Втора глава /14

Трета глава /17

Четвърта глава /25

Заклучение /29

Приносни моменти /35

Структура и съдържание на дисертационния труд /36

Научни публикации по темата на дисертацията /38

Други публикации (популярни, научно-популярни) /39

Медийни активности (интервюта и участия в радиопредавания) /41

Списък на респондентите, с които са проведени интервюта /42

Характеристика на дисертационния труд

Дисертационният труд **„РАЗВИТИЕ НА СЪВРЕМЕННАТА АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА В БЪЛГАРИЯ (МУЗИКАЛНИ КЛУБОВЕ И МЕДИИ)“** е организиран в увод, четири глави, заключение, библиография и приложения и е с обем от 288 страници. Приложенията към нея са 244 страници. Библиографията съдържа общо 201 източника: 72 от тях са на български автори, а 129 са чуждестранните източници. Използваните дълбочинни интервюта, върху които се основава настоящото изследване и които са цитирани в работата, както и разговори с участници на алтернативна сцена с различни роли в процесите (музиканти, DJ-и, управители и собственици на клубове, мениджъри, PR-и, музикални журналисти, аудитория) са общо седемдесет, като транскрибирани и приложени към дисертацията са петнадесет интервюта, чиито общ обем е 219 страници.

Актуалност и значимост на темата

Популярната музикална сцена в България е един малко проучван терен, както в музикологическите, така и в културологическите и медийни изследвания. Повече публикации има върху връзката сцена – фолклорна музика и върху фестивалите за художествена музика; в отделни научни изследвания се разглеждат някои аспекти на връзката популярна музикална култура – сцена. Когато става въпрос за рок музика и в частност съвременната алтернативна сцена, се оказва, че почти липсват проучвания през последните години, които в детайли да опишат, изследват, анализират и систематизират множеството процеси и явления, които понастоящем обитават тази среда, както и да извлекат съответните изводи за нейното бъдеще, развитие и посока. Настоящият труд е един от първите, които изследва алтернативната сцена като музикална медия. Той продължава изследване на музикални моди и движения от клуб *Строежа*, проведено между 2009 и 2011 г. и защитено като магистърска теза от автора през 2011 г. в катедра „Културна антропология“ на Философски факултет, СУ „Св. Климент Охридски“. Проучваният и анализиран в дълбочина случай обосновава нуждата да се изследва алтернативната сцена през клубовете и техния символен капитал като медия на алтернативната музика.

Обект на изследването е съвременната алтернативна сцена в България и съвременното състояние на музикалните клубове.

Предмет на изследването са мястото, влиянието и въздействието на музикалните клубове върху алтернативната сцена в България, тяхната роля, функции и специфики, както и влияние на чуждестранната музика и медиите върху българската алтернативна музика, видове емиграции на българската алтернативна сцена и музикални конструкти.

Целта на настоящата дисертация е чрез кратък преглед на историческото развитие на алтернативната музикална сцена, съпроводено с анализ на процесите, които се случват на съвременната алтернативна сцена в България, да се анализират и систематизират нагласите у публика, артисти и организатори на събития, които довеждат до настоящето ѝ състояние на упадък и имитация на англо-американската сцена.

Изследователските задачи, които си поставя настоящият труд, са:

Да се дефинира понятието алтернативна музика и алтернативна сцена, както и да се проследи историческото развитие на алтернативната сцена в България;

Да се опишат и систематизират проявите на алтернативната музика в България през последните години, чрез мястото и ролята на музикалните клубове;

Да се определят сугестологичните аспекти на алтернативната музикална сцена и сугестивните въздействия на локални клубове и медии и чуждестранната музика на алтернативната сцена в България;

Да се определят ролята, функциите и спецификите на чуждестранното влияние на българската алтернативна сцена, както и видовете музикални конструкти на нея и видовете емиграция на сцената;

Да се изследват антропологически съвременните алтернативни музикални клубове и медии, както и отделните алтернативни вълни на музикалната сцена;

Да се анализират актуалните проблеми на алтернативната сцена и произхождащите следствия от тях.

Хипотеза

Включеното наблюдение през периода 2014 – 2016 г. потвърди хипотезата, че музикалните клубове като структури на алтернативната сцена стават все по-важни в системата на културната индустрия и музикалния бизнес. Очерта се

необходимостта съвременната алтернативна сцена да се изследва пространствено – като средоточие на музикалните активности в конкретни клубове и исторически – като диахронен преглед на клубовете за алтернативна музика, различните алтернативни вълни и съпровождащите ги български групи през годините, както и музикални медии в страната. Така се стигна до формулиране на темата на дисертацията „Развитие на съвременната алтернативна сцена в България (музикални клубове и медии)“, в която основен изследователски обект са музикални клубове като алтернативни медии.

Методи на изследване

Методите на изследване са комплексни и интердисциплинарни. Възможните подходи за изследване на медийната музика включват общи хуманитаристични, комбинирани с антропологически методи, техники и подходи, както и културологически и медиаведски подходи и методи. Настоящата работа прилага повечето от тези методи и подходи, като акцентира върху непосредственото и включеното наблюдение. Проведени са антропологични теренни изследвания в градовете София, Пловдив, Сандански, Правец, Габрово и Хасково. Сондирането на мнения включва още антропологичния подход на включено наблюдение в рамките на три години (2014-2016 г.): участие в рок групи и други дейности, свързани с музикална журналистика в частни и национални медии, диджей прояви в клубове, както и организиране на събития и фестивали в ролята на ивент мениджър или главен организатор. Антропологичният терен включва още провеждането на над шестдесет дълбочинни антропологични интервюта с представители на съответните локални музикални сцени и нейни активни участници. Това са поредица от интервюта с Иван Вълков - създател и дългогодишен организатор на един от най-големите и успешни музикални фестивали в страната *Spirit of Burgas*, Мартин Михайлов - организатор на събития, мениджър на група *Jeremy?* и управител на клубовете „Строежа“, „Терминал 1“ и „Jazzmatazz“, Елена Пенева – PR и мениджър на група *Оратница*, музикален журналист и вокалист на група *LaText*, Емил Братанов – дългогодишен музикален журналист, радиоводещ и създател на множество музикални радиопредавания като „Блек топ“, „Музикална кутия“ и други, Николай Костиков – организатор на събития и собственик на бившия клуб *Lebowski* в град Пловдив, Тони Арнаудов – Сатаната – музикант и мениджър на

клуб *Stage 51*, град Пловдив и мениджър на младежки банди (*Downer Kill, Panic Station* и други) в град Пловдив, Явор Ганчев – собственик на магазин „Дюкян Меломан“, гр. София. Проведени са интервюта освен с управители на клубове, организатори на фестивали и концерти, представители на медии и мениджъри, но и с представители на групите *Субдидула, Ревю, Клас, Михаела, Абсолютно начинаещи, Кокоша глава, Остава, Panickan Whyasker, Der Hunds, Voyvoda, Q-check, Macrophone, LaTeX, D*VINE, Оратница, Дрънч, Бичето, Д2* и други. В списъка с дълбочинни интервюта присъстват и няколко интервюта с действащи диджеи на сцената, редовни посетители и меломани, както и интервю с Венета Въжарска, главен експерт „Култура“ към Община Хасково във връзка с ежегодното провеждане и изготвяне на музикална програма по време на Дните на град Хасково. Антропологичният терен включва посещения на над осемдесет събития на алтернативната сцена. Като допълнителни методи са използвани също спешна антропология, *кейс стъди* (изследване на случай) и компаративен анализ. Изборът на съответните респонденти е свързан с тяхната активна роля и позиция в общността, експертно мнение и дългогодишен опит, което ги прави фактор на алтернативната сцена. За да се избегне субективност, са взети предвид няколко крайни случая на успешни и неуспешни проекта, за да се открие в пресечната точка на мнения, реалните катализатори и причини за настоящото състояние на алтернативната музикална сцена в България. Това са например интервютата с Мартин Михайлов, управител на клубове в София и Д. С. и Николай Костиков, бивши управители на клубове в София и Пловдив, още успешни и неуспешни организатори на фестивали и събития, бивши и настоящи музиканти на сцената, като респондентите са от различни краища на страната и в частност градовете Хасково, Пловдив, София, Габрово, Сандански и Правец. Дълбочинното антропологично интервю и биографичен разказ се налагат като главен метод на изследване поради наличието на едновременно хетерогенна, но и пространствено-ограничена музикална сцена, наличието на множество външни и вътрешни сътресения, специфични за различните участници в процесите на развитие на алтернативната сцена, както и поради широката времева рамка, което изисква изследването, за да изпълни поставените си цели.

Ограничение: Настоящото изследване не включва анализирането на музикални прояви, свързани с алтернативната сцена като например фестивала *Spirit of Burgas, Beglika* и други, при които липсва устойчивост във времето, още клубни прояви и музикални събития, чието провеждане е започнало след приключване на настоящия антропологичен терен и изследване.

Увод

Уводът представя подстъпите към темата: степента на проученост на популярната музикална сцена, особеностите на алтернативната сцена и музика като изследователски обект, необходимостта от интердисциплинарни подходи в нейното изследване. Посочени са обект на изследването, основни изследователски цели и задачи. Обосновава се актуалността на темата и подходите към нея.

В първа глава на дисертационния труд **„Особености на алтернативната музика и въздействието на музикалните клубове“** се прави теоретичен обзор, който включва кратък анализ на еволюцията и промените в значението на термина „култура“ и „музикална култура“, популярна култура и музика, както и развитието на понятието алтернативната музика на фона на световните тенденции, музикални категории и моди и специфика на функционирането на този музикален стил в България. Изследват се още сугестологичните аспекти на музикалната сцена от гледна точка на науката сугестопедия и сугестология, както и антисугестивните бариери на алтернативната сцена. Заедно с това се извеждат видовете капитал и видовете аудитория на музикалната сцена.

В подглава **„Теоретичен обзор за култура и музикална култура“** фокусът е върху конотациите на термина „култура“, която дума критикът Реймънд Уилямс определя като „обезпокоителна дума“ и объркващ термин, който в различните си значения инкорпорира едновременно културата, която се учи в музея, културата, която те прави по-добър човек и културата, която те зачислява в дадена група. Важна уговорка в подглавата е, че количественото и качествено натрупване на музикални смисли в една общност е в пряка взаимовръзка с всеки нейн отделен член, където ясното завяване на предпочитанията води до „индивидуална песенна комплексност“ и „музикално разнообразие, свързано със съответната култура“ (Todd 2000: 384). Тук важи предупреждението на Апелрут, че всяко понятие е

следствие от така наречената „гранична работа“ (boundary work), където „работата с определяне на границите (...) е натоварена със социални, политически и морални аспекти“ (Appelrouth 2010), какъвто е случая с изследваната в настоящия труд алтернативна музика, която намираме в различен контекст на появяване в САЩ и в България. Сред океана от смисли намираме къде стои българската „музикална култура“ към момента на изследването с изказването на респондента Николай Костиков, че „изкуството е част от общността, то не е нещо отделно, то не е аз да отида в гората и да правя сайкъделик. То е от хората, за хората и в хората като общество. То е част от обществото, то е продукт на обществото и ако обществото е надолу, няма как то да е нагоре“. (Интервю с Николай Костиков, ивент мениджър и собственик на бившия клуб *Lebowski*, Пловдив, 28.06.2015 г., Приложение 16).

В подглава „Теоретичен обзор на понятието „алтернативна музика“ се прави обстоен исторически преглед на съответното понятие, неговото възникване и постепенно изчерпване. Заедно с изследователя на популярната музика Рой Шукър в научния труд са цитирани българските изследователи Венцислав Димов, Розмари Стателова, Снежана Попова, Жана Попова, както и изследователят на алтернативния рок в Югославия и пост-Югославия Юлияна Жабева-Папазова. Според Шукър понятието „алтернативна музика“ е широк и спорен етикет за жанр и стил, използван още от края на 60-те години на XX век, за да обозначи популярна некомерсиална музика, която е по-автентична и безкомпромисна (Shuker 2001: 6), но която от отличаващ се музикален стил постепенно започва да обхваща „колежански рок, рап, траш, метъл и индъстриъл и има колкото варианти, толкова и поддръжници, привличайки все по-широка аудитория до момента, в който „алтернативен“ не означава нищо. Алтернативната музика е чисто и просто музиката, която децата слушат днес“ (Shuker 2006: 7). От тук произтича проблемът, че тази музика преминава в мейнстрийм, което е в противовес на ценностите, върху които алтернативният жанр полага основите си, а именно музиката като бунт срещу големите имена и протест срещу системата според музикалния журналист Майкъл Азерад (Azerrad 2001: 446). Или казано накратко „от една страна, алтернативните групи се борят срещу комерсиализацията и мейнстрийм културата, а от друга – директно се включват в мейнстрийма“ (Жабева-Папазова 2010: 311). Като цяло подобна референциална широта на понятието „алтернативна музика“ в наше време може да обозначава оспорващите мейнстрийма антикомерсиализъм и автентичност,

гражданско участие и активизъм. Димов, например, вижда в е-музиката „масов алтернатив“: „Интернет музиката в Web 2.0. е творчеството на влогъри (видео блогъри), които може да са ъндърграунд музиканти или просто креативни аплоудъри. То не цели комерсиален успех, а иронизира масовата комерсиализация и попкултурата. Но го прави толкова продуктивно, че по потребление (милионни посещения на сайтовете) се оказва по-масово от иронизираните звезди и хитове на мейнстрийма“ (Димов 2012: 254). При всички случаи алтернативната музика може да се счита за продукт на постмодернизма и отгук следва една от главните ѝ характеристики да е в постоянен процес на инкорпориране на съществуващи артистични елементи в нови и нови конфигурации (Fairchild 1995). Налице е идеята, че имаме нещо свежо с тенденция да се реконструира миналото (Thompson 2000; Reynolds 2005).

Причината да говорим за алтернативна сцена и алтернативна музика в България е, че много групи, които в момента са активни на сцената, самоопределят себе си именно за алтернативни. В своите Фейсбук страници групите в раздела жанр посочват стиловете „Alternative, Grunge Rock“ при група *Affection*, група *Der Hunds* посочват жанра „Alternative, Rock, Metal“, група *Анимационерите* – „Alternative electronic“, група *Awake* – „Rock, Alternative“, група *Apemen* – „Indie, Alternative, Indietronica“, група *Bears and Hunters* – „Alternative/Indie Rock“, група *P.I.F.* – „Alternative/Pop-Rock“, група *Panican Whaysker* – „Rock Alternative“, група *Soundprophet* – „Rock, Alternative, Hard Rock“, група *Jeremy?* – „Rock, Indie, Alternative“. Група *Остава* дори решава от своя страна да доуточни, че стилът ѝ е „Alternative rock from Bulgaria“ (алтернативен рок от България). Въпреки споменатите различия всички изброени по-горе групи обитават едни и същи пространства на клубната сцена в София и страната. Както се изразява респондентът Г. Д. „българската сцена е като селска дискотека. Всички отиват там - метъли, пънкове, всички са заедно и всички се познават“ (Интервю с Г. Д., музикант, София, 11.06.2014 г.). Поради стеснения пазар всички тези стилове се маркетират с етикета „алтернативна музика“, „алтернативен рок“ или „алтърнатив“ като целта е да се верифицира и утвърди алтернативната сцена в България, в която съответните стилове съжителстват.

Според музикалния журналист Емил Братанов линиите на развитие на групите в жанра „алтернативни“ в България са три. При първата линия бандите имитират стила „алтърнатив“ и са „като ония“ тоест правят „авторска музика, която е чопната оттук оттам по-малко, защото те харесват и растат на основата на грънджа, на алтърнатива, на Сиатълското“, например групата *Der Hunds*. Във втората линия са група *Comasummer* като алтернативен рок, където става въпрос за „български написан алтернативен рок“, където силно преобладава авторския елемент. Третата вълна е на групите, които „нямат друга алтернатива“ освен да се отблъснат от познатите стилове и със своята оригиналност се открояват от всичко останало на сцената като новото алтернативно явление на музикалната сцена - *Стругаре* (Интервю с Емил Братанов, музикален журналист и радиоводещ (Приложение 11). Терминът „алтернативен“ в настоящото изследване е използван, за да опише групи и банди, които на първо място самоопределят стила си като „алтернативни“ или „алтърнатив“, както и такива, които наричат своя стил „инди рок“, „гаражен рок“ и „китарен рок“ или поради стеснената музикална сцена може да определим като чисто и просто алтернативни.

Братанов още чертае разделителна линия между четири вълни рок, рок алтернативни и алтернативни групи и изпълнители, като в настоящето изследване не влиза първата рок вълна и групите *Щурците*, *ФСБ*, *Сигнал*, *Фактор*, *Тангра*, а са разгледани втората рок алтернативна вълна с представители групите *Клас*, *Субдидула*, *Ревю*, *Нова Генерация*, *Абсолютно Начинаеци*, третата алтернативна вълна и групите *Babyface Clan*, *Остава*, *Анимационерите*, *P.I.F.*, *Panickan Whyasker*, *Gravity Co* и четвъртата алтернативна вълна с представители групите *smallman*, *LaText*, *Voyvoda*, *Bears and Hunters*, *Soundprophet*, *Der Hunds*, *Jin Monic*, *Comasummer*, *Doesn't Frogs*, *Panic Station*, *Jeremy?*, *Hayes & Y* и други.

В друга подглава на първата – „**Възникване и развитие на алтернативната сцена**“ – се следва мисълта на Фабри за музикалният жанр като набор от музикални събития, воден от определени социално приети правила (Fabbrì 1981). Коренът на алтернативната музика като стилово направление в рокмузиката намираме в САЩ, щата Сиатъл. За Рой Шукър именно алтернативните, прогресив и гръндж изпълнители са определящи за развитието на рока в началото на 90-те години на ХХ век. Освен Сиатълската сцена Шукър добавя ролята на новосъздадената ниша на независими лейбъли, колежански радиостанции и клубна

сцена (Shuker 2001: 200). Определящо за алтернативната музика е естетическото отхвърляне на комерсиалната музикална индустрия. Акцентът е върху рок музиката като изкуство или израз, а не като търговски продукт за икономическа печалба. Съпоставяйки, обаче, алтернативната музика на англоезичната сцена и алтернативната музика и сцена в България, се оказва, че световната алтернативна сцена е изцяло в сферата на мейнстрийма, докато на родната сцена тя е в парадоксално състояние между мейнстрийма и „ъндър-ъндърграунд“, където „ти от второстепенна грижа ставаш, не ъндърграунд, ами ъндър-ъндърграунд. Общо взето концертите на повечето български групи са нещо такова (Тук визира концерт с публика около двадесет – тридесет човека – бел.авт.), много малко хора се интересуват, може би и заради интернет, може би това също помогна много“ (Интервю с Нуфри, вокалист в група *Panickan Whyasker*, София, 11.05.2014 г.).

В подглава „**Сугестологични аспекти, свързани с клубната сцена**“ за първи път се анализира музикалната и клубна сцена от гледна точка на нейните сугестивни особености. Става въпрос за музиката и нейната сугестия като текст, послание, интонация, призив, където се коренят движещите сили на множество процеси, чиито първопричини за поява са пряко свързани с психологически особености, които са били обект на изследване от Георги Лозанов в неговия труд относно науката сугестология в книгата „Сугестопедия – десугестивно обучение. Комуникативен метод на скритите в нас резерви“ (Лозанов 2005). Сугестията и нейния инструментариум, който Лозанов систематизира, произвеждат фантазмени светове на музикалната сцена и формират общности чрез ресурсите на въображението. Внушението, освен създавано, изграждано и провокирано, е още и унаследено от социалните капани, в които един индивид пребивава и съответните антисугестивни бариери, които съществуват в обществото. За да се създаде кохезивна сплотена общност, в която членовете да имат доверие помежду си, на първо място е нужен медиумът на музиката, който предава смисли отвъд логика и думи, изграждайки емоционални междуличностни привързаности. В тази връзка музикалните общности могат да се разделят на три вида като се започне от глобалната/световна сцена, мине се през локалната сцена и нейните характеристики и стигнем до избора на всеки индивид да бъде част от тази сцена или на базата на самоинициатива да формира собствена индивидуализирана сцена, където да представя „креолски“ музикален стил, който комбинира инструменти и символика, както от световната, така и от локалната музикална сцена. Оказва се, обаче, че

„внушението, както и въображението, се базира на затвърдения в паметта житейски опит. Не можем да внушим на някого, че е индианец или крокодил, ако той нищо не знае за тях.“ (Линецки 1983: 35), добавяйки че „въображението може да бъде обърнато към миналото, настоящето и бъдещето; то може да бъде реално, утопично и фантастично“ и „си служи с реални обекти и явления“ (Пак там). Тези правила пряко се отнасят към възпитаването на публика в дадени фантазмени светове и тяхното локално репликиране. Тук се намира причината за преобладаващия алтернативен стил, който може да бъде изфантазиран и реално изимитиран поради познаването му от по-широката публика и появата на музикални медии като *MTV*, *ММ*, списание *NME* и други в България през 90-те години.

Следващата подглава включва наблюдения върху някои **сугестивни особености на алтернативната музикална сцена**, които се забелязват в поголемите клубове в София и Пловдив и биват копирани на свой ред от клубове в страната. Централната роля на музиката в създаване на сугестивна обстановка е свързано с улесняване задействането на най-възприемчивата ни „множествена личност“ (Лозанов 2005: 75), което състояние се изразява в „динамично и необяснимо сменяне на логиката или емоцията или постъпките при запазен континуитет на паметта“ (Лозанов 2005: 81). Важни са още престижът на даденото място, който престиж води до неволно и безприкословно подчинение на даден авторитет, още „Хоторн ефекта“, където на несъзнателно ниво промените винаги се асоциират в положителна светлина. Сугестивни фактори са още така нареченият „Пигмалион“, плацебо ефекта, наличието на периферни перцепции, които се усвояват от дълговременната памет, както и седемте закона, залегнали в науката сугестопедия. Обособени в отделна подглава са и трите вида **антисугестивни бариери на алтернативната сцена**: емоционална, логична и етична и как те влияят на психосоматично ниво на начините, по които се възприема и рационализира заобикалящия ни свят и най-вече собствените ни реакции.

Друга подглава на първата разглежда **видовете капитал и символно насилие**. Сара Торнтън взема под предвид съществуващия според Бурдийо „културен капитал“, който включва компетенции, умения, възпитание и образование, където вкусът на един човек е маркер за неговата класа, и добавя, че при клубната култура налице има „субкултурен капитал“ (Thornton 1995: 200). Бурдийо определя три вида капитал като единият е „културен“, или „субкултурен“

по Торнтън, също така „социален капитал“, който накратко се базира върху значението не толкова на това какво знаеш, а кого познаваш, и „символен капитал“, като всичко това е в добавка към „икономическия капитал“, който пряко се преобразува в пари (Bourdieu 1986). При клубовете в България, поради липсата на субкултурен капитал, единственият действащ и оказващ влияние върху сцената капитал е именно символният. Този вид капитал, съдържащ в себе си престиж, чест, внимание, и е решаващ източник на власт (Cattani et al 2014) заради „социално насадените системи на класификация“, и се възприема като своеобразен вид социален ред. Съответно най-престижните заведения имат най-висок „символен капитал“ и имат възможност да упражняват „символно насилие“. „Символният капитал“ е крайната цел на клубовете в България, тъй като той предоставя способността им да влияят на изборите на публиката, както и да налагат даден вкус, поведение, ценности. Този коз е до голяма степен приеман на два-три клуба в страната към момента, които са формирали около себе си общност на базата на символен капитал.

Следващата подглава **„Видове аудитории на алтернативната сцена“** проследява понятието „сцена“ в академичния дискурс като вид „преплитане между музиката и всекидневния живот“, където се случва раздалечаване от концептуалните рамки на „субкултура“ и „общност“ (Bennet, Rogers 2016: 1) като според Бенет и Питърсън има три вида музикални сцени: локални, транслокални и виртуални (Bennet, Peterson 2004: 3-12). Строу обяснява за сцената, че тя „работи“, за да „произведе чувство на общност“ (Straw 1991: 373), където „общностите извличат цел, в случая причина за самото практикуване, от емоционалното взаимодействие между съвременни музикални активности и контекстуализирано наследство“ (Пак там). Строу също така обяснява, че това чувство за общност е допълнителен продукт на сцената, а не обратното и това усещане не се развива органично от самата сцена и историята на едно място. Вместо това сцената се разглежда като ограничено пространство, чиито процеси вътре, популяризират самата сцена (Bennet, Rogers 2016: 16). Във времето на новата модерност не може да се говори за наличието на субкултурна общност, субкултура или специфична музика на общността, а именно една глобална сцена, където се забелязват придвижвания, кръстоски и съществуване на различия (Hesmondhalgh 2005). Това, съчетано със свободата да сглобиш себе си, измествайки се в пространството и бягайки във времето (Дичев 2009) благодарение на избора от идентичности и

липсата на приемственост между поколенията, предопределя и музикалната идентичност като фрагментарна, нестабилна и въобразена. Видовете аудитории на сцената са от една страна неоплемената на Мафесоли, а от друга общностите, чиито междинен продукт са индивидуалните идентичностни проекти, които могат да останат движещи се из различните сцени или да се установят в дадена общност.

Във **втора глава** на дисертационния труд **„Роля, функции и специфики на чуждестранното влияние“** се разглеждат функции и специфики на чуждестранния елемент. България като периферна страна има „периферен принос“ (Интервю с Явор Ганчев, ивент мениджър и собственик на музикалния магазин Дюкян Меломан, София, 08.10.2014 г., Приложение 19) на световната популярна музикална сцена и така не ни остава нищо друго освен „да се бунтуваме с вносно оръжие“ (Пак там). Това е причината чуждестранното влияние да играе ролята на катализатор за появата на нови стилове у нас. След 1989 г. липсата на „силен натиск за официална култура“ и „силен политически натиск“ вдигат стереотипа от оразличаващия се музикант, снемат неговата аутсайдерска позиция и на сцената музикантът остава да борави единствено с образа на чужденец на Шютц и по-късно с чужденец-търговец на Зимел. Още разгледани във втора глава са етапите в развитието на българската алтернативна музика на фона на чуждестранната, където се включва диахронен анализ на чуждестранното влияние, още видовете емиграция на музикалната сцена – физическа, виртуална и идентичностна, както и анализ на влиянието на музикалните медии от 1967 г. до 2017 г.

Чуждестранната музика преди 1989 г. е достъпна по различни канали първо сред неформалите и ъндърграунд движенията у нас, след което постепенно и самият ъндърграунд излиза на повърхността под стриктното наблюдение и регулация от страна на Комсомола. Самото им етиктиране на „неформали“ или „неформални движения“ показва „приписване на по-низш онтологичен статус на нещо, което не бива да се приема сериозно“ (Бъргър, Лукман 1996: 37). Нахлуването на западната музика и ценности при втората рок алтернативна вълна, за разлика от третата и четвъртата, обаче, не води до състояния на крайни имитации и липса на идентичност у групите. Въпреки черпенето на смисли отвън, тези процеси се контекстуализират и превеждат вътре от и за локалната музикална общност. Както музикантът Петър Чухов констатира „по-лесно е да свириш като еди-кой си, като

еди-коя си група. На времето това не беше така, не беше лесно да свириш като дадена група, защото нямаше лесен начин да изсвириш точно това – дори и откъм техника да го вземем. Оставаше да си звучиш по български“ (Янев, Братанов 2013: 318). Това, което именно се променя през годините, са начините на управление на тези смисли от медии и клубове, които в опита си да се разграничат от други локални смисли, създават благоприятна среда за появата на виртуална и идентичностна емиграция на музикалната сцена в България, която съществува наравно с физическата емиграция.

След направените изводи относно влиянието на чуждестранната музика в България, множеството паралелни измерения на това влияние, функции и специфики, в следващия раздел на главата **„Етапи в развитието на българската алтернативна музика на фона на чуждестранната“** се обръща внимание на конкретното развитие на музикалната алтернативна сцена в България на фона на чуждестранната. Заедно с диахронния анализ на влиянието, са разгледани практическите измерения на възпроизвеждането на чужди модели в музикалните клубове като налице има паразитна и симбиозна хибридизация в зависимост от начините, по които две или повече култури си взаимодействат и съчетават културни смисли. Хибридизацията води до разнообразие, където групата работи на сцената с „два или повече вида енергия“, но в същото време води „живот в шпагат“ (Чернокожева 2010), където групите не са приети нито на локално, нито на световно равнище и в това си небитие са изблъскани в ъгъла от множеството чуждестранни концерти на големи световни групи. Развитието на музикалната сцена в България включва още няколко емиграционни вълни, обхващащи музикалното съсловие - физическа, виртуална и идентичностна и следствията от тях. Физическата емиграция се случва с втората рок алтернативна вълна, но продължава и до днес под формата на турнета, чуждестранни проекти, чуждестранно мениджърство и продуцентство. Нейната главна цел е да се експлоатира чуждия пазар и както Дичев подчертава се случва „една планетарна приватизация на социалния свят“ (Дичев 2002: 7) и ентъртейнмънт структурите, обвързани със съответния социум. Вторият тип емиграция е виртуалната емиграция чрез силата на въображението. В тази категория пребивават групи, които въобразяват себе си в друг контекст, активно участващи в *трибют вечери*, *кавъър вечери*, *Сиатъл вечери*, където крайният продукт е груба имитация на определени идоли и където импровизацията и

креативността не са изобщо толерирани. В сблъсъка на идентичности тук е моментът да въведем наличието и сблъсъка на три вида идентичности - внушена, наследена и въображаема идентичност. Наследената идентичност е продукт на семейната среда и общността. Въображаемата идентичност е медиен продукт и е свързана със свободата да сглобиш себе си, от която именно следва виртуалната емиграция. Внушената идентичност идва от клубовете и начина, по който те продават собствения си продукт на своите посетители (Райжекова 2017 Б). Тук липсата на приемственост между поколенията, между музикантите от предишни вълни и липсата на музикално присъствие в медиите предопределя ролята на клубовете на алтернативната сцена като генератор на идентичности.

Втора глава съдържа раздел **„Влияние на медиите върху българската алтернативна музика“** и за да се проследи връзката медии – алтернативна музика, се прави обзор на музикално-медийната среда в България през периода 1967 - 2017 г. Анализът на музикалните медии е разделен в три времеви рамки, определени от докторанта, като това разделение има по-скоро логическа обосновка, а не времева логика. Първият период от 1967 г. до 1989 г. започва през 1967 г., защото през тази година в „Музикален ден на радиослушателя“ звучат в национален ефир *The Beatles*, както и други западни групи. В този период до 1989 г. се разглеждат в частност влиянието на БНР и появяването на множество музикални медии в края на 80-те години, съпроводено с вълната алтернативен рок. Във втория и най-кратък период между 1989 г. и 1994 г. се разглежда сцената и нейното отразяване в печатните медии, както и как науката отразява придобитата свобода и движение на различни групи, музиканти и мениджъри в широкото поле на пост-социалистическа България. В третия период, който обхваща повече от двадесет години от 1994 г. до 2017 г., са разгледани няколкото изгрели и залезли музикални медии и телевизии и какво е положението що се отнася до музикално-медийната среда в България към днешна дата.

Връзката популярна музика-медии през годините на социалистическа България, разглеждана в първия период (до 1989 г.) се проследява през свидетелствата на печатното издание „Радио-телевизионен преглед“ (края на 60-те години на XX век), а по-късно – с радиопредаванията и печатните издания на Емил Братанов, Румен Янев, Антон Митов (края на 80-те години на XX век).

Периодът от началото на промените до средата на 90-те се очертава чрез анализ на либерализираните медии и сцена, които водят до промени в медийната и музикална индустрия през втората половина на 90-те, утвърждаването на форматни радиа и музикални телевизии, окрупняване на музикално-издателски къщи – процеси, фигури и явления, които този текст представя, като се базира на анализите на Розмари Стателова (Стателова 1995).

Анализът на влиянието на музикалните медии от средата на 90-те включва списания, вестници, музикални предавания по радио и телевизия, както и кратък преглед на различни музикални сайтове и онлайн платформи. Ново явление за периода са музикалните телевизии, като „ММ“; специализираното за рокмузика списание „Ритъм“; а през последните години – музикални предавания в ефира на „Дарик радио“, онлайн радиото „Реакция“ и „Тангра Мега Рок“ и няколко предавания по *БНР* (най-вече „Аларма Пънк Джаз“). Докторантът представя още изводи на терен относно ролята си на музикален журналист в музикалния сайт *Djambore.com*, *КлинКлин* и други.

В трета глава **„Категоризация на алтернативната музика и алтернативните клубове в България“** се категоризират трите вълни алтернативни групи в частност група *Нова генерация* и ню-уейв вълната, *Skre4* и гръндж вълната и *Остава* и бритпоп вълната. Заедно с това са разгледани музикални конструкти на сцената като авторска песен, авторски кавър и явлението стойностен кавър на алтернативната сцена. Категоризацията на алтернативните клубове включва исторически, семантичен и пространствен анализ по Льофевр, където акцент е мислено, възприемано и преживяно пространство.

Двете включени наблюдения в групи доказват невъзможността да се преброят всички алтернативни групи в страна поради наличието на различни етапи на развитие на дадена група. Това са репетиционният период, кавър период, идейно-творческият период, медийният период и концертиращият период. Категоризацията на българските алтернативни групи ползва за отправна точка наблюденията в две книги, както и наблюденията на един респондент. През 2014 г. излиза книга с автори Румен Янев и Емил Братанов на име „Цветя от края на 80-те. ВГ рок история/поезия“ с подзаглавие уточняващо, че става въпрос за „Интервюта, репортажи и снимки от една незабравима епоха“. В книгата на Румен Янев и Емил

Братанов има разделение на пет глави със следните наименования: *Твърдо*, *Цветно*, *Тъмно*, *Еlegantно* и *Блусарско*, като в настоящото изследване се ползват наблюденията върху стиловете и групите, определени като *Цветно*, *Тъмно*, *Еlegantно*. Другата книга „Преживяно в България. Рок, поп, фолк. 1990-1994“ на Розмари Стателова в главата за стилови направления в рока Стателова въвежда категориите „хеви метъл“, „блус и постсоцпънк“, „алтернативните“, „лошите“, „мрачните“ и „нагоре по стълбата надолу“. Според респондента Николай Александров разпределението на музикалните фенове в България от преди 90-те е на три групи, които са съответно метъли, уейвъри и дискари. В центъра на настоящето изследване на първо място са почернилата се ню-уейв вълна, разпозната от Стателова („нагоре по стълбата надолу“), Янев и Братанов („тъмни“) и Александров (уейвъри), след което са карираните ризи, група *Skre4* и гръндж вълната на старите нови алтернатив групи и завършва с новите пъстри и спретнати групи от бритпоп вълната и група *Остава*.

Обособен е раздел за група *Нова Генерация* и ню-уейв движението в България, като за начало се приема създаването на групата през 1988 г. Ню-уейв движението има специфично присъствие на музикалната сцена, което съдържа отделно многопластово анализиране и интерпретиране на „езика на „митополитиката“. В символиката на група *Нова Генерация* културните други са представени като „неизбежно чужди“, което е последвано от „демонизацията на културния друг“ (Pollock 1993: 264). Това означава, че отритването от обществото, провокира появата на творчество, което митологизира това отритване, копнеейки парадоксално едновременно за приемане от същото това общество и фетишизирайки собственото си изключване и демоничен статут в смисъл на експлоатиране на мрачни сюжети, теми и носенето на черни дрехи помежду другото. За *Нова Генерация* в книгата на Румен Янев и Емил Братанов авторите говорят, че са „хедлайнерите на българския дарк уейв“, „най-европейската група, която имаме“ и част от „динозаврите“ на втората алтернативна вълна. Даркерското движение се засилва в началото на 90-те, където „голям принос имаха Васил Гюров и „Ревю“. За групата „Мъртви поети“ авторите твърдят, че са „по-скоро близки до британския индипендънт, готик музиката“ (Янев, Братанов 2014: 386).

Друг раздел в главата е посветен на група *Skre4* и гръндж вълната. По думите на Тойнби „новата музика е в борба с всичко и с всички“ (Тоунбее 2003) като за разлика от ню-уейв вълната в България, гръндж вълната и по-късно бритпоп

вълната имат различни противници. Двете вълни се появяват съответно грънджа в САЩ и бритпопа във Великобритания през 90-те години и с около десет години забавяне се контекстуализират и в България. Що се отнася до локалността Ападурай я вижда като „основно релационна и контекстуална, отколкото стъпаловидна или пространствена“. В нейната основа е „сложно феноменологично качество, което е основано на серия от връзки между чувството на социална неотложност, технологиите на взаимодействие и относителността на видовете контекст“ (Appadurai 1996: 178). По същия начин, както писмеността и пътищата по време на Римската империя довеждат до „промяната на социални групирания и формацията на нови общества“ (McLuhan 1994: 90) достъпът до MTV след 1989 г. в България ражда нови общества, където „социалните системи се изкореняват“ или „се отменят“ социални взаимоотношения от локалните контексти, за да се претвори „нов трети вид процес на изкореняване“. Или иначе казано този на повтаряемостта на транснационална глобална медийна публика (Meu-hui Yang 2002: 189). При вълните гръндж и бритпоп в България има едновременно глобална принадлежност към глобална медийна публика, но и действие, което концентрира енергия в локални събития и опити за локални преводи на вълната. Такива преводи в началото са спонтанни и хаотични като например появяването на графит в центъра на град Хасково веднага след самоубийството на вокалиста на група *Nirvana* Кърт Кобейн. По-късно тази фамилиарност се насочва към организирането на ежегоден фестивал *Seattle Night*, който представлява трибют вечер на групите от алтърнатив вълната от началото на 90-те години на XX век - *Nirvana*, *Alice in Chains*, *Soundgarden*, *Pearl Jam*, *Mother Love Bone*, *Stone Temple Pilots*. Тези събития провокират създаването на български банди, пряко вдъхновени от стила, но също и от популярността на *Seattle Night* и локалната гръндж вълна. Това са групите *Skre4*, *Jeremy?*, *Soundprophet*, *Der Hunds*, *Awake* и други. Първият *Seattle Night* се провежда през 2003 г., което е почти десет години след края на гръндж вълната в Америка. Венцислав Дреников от своя страна недоумява крайните поведения на идентичностната емиграция с думите „но защо има хора, които се смятат за Кърт Кобейн в България?“ и добавя, че „повечето от песните, които чуваме днес е една много добра имитация на *Nirvana*. Все това чуваме - едни и същи парчета, едни провлачени, тежки и на английски и не е ясно какво се пее. Няма послание, няма собствен почерк.“ (Интервю с Венцислав Дреников, група *Субдидула*, София, 14.06.2017 г.).

Следващ раздел в главата е отреден за група *Остава* и бритпоп вълната. Причината бритпоп вълната и група *Остава* да са в една категория е комбинацията, в която бритпоп движението в България и творчеството и дейността на група *Остава*, са обвързани в обща събитийност, която изгражда с времето и общо ядро от почитатели, тъй като в социален план елитите, ако може да закачим подобно определение за музикантите и начина, по които те влияят на своите фенове, „заразяват“ масите (Дичев 2002). Според респондента Николай Александров бритпоп / инди музиката с нейните особености и специфично звучене гравитира около уейв-аутсайдерството, съчетано с усещане за уникалност и ексклузивитет (Интервю с Николай Александров, меломан, София, 05.06.2010 г., Приложение 15). Достъпът до различни „етнопространства“ (Ападурай 2006) се отразява визуално, стигайки до консуматорски фантазъм, който конструира йерархии, свързани със стила на обличане, признак на повишен социален статус, като така позволява на човека да живее себе си като друг, да гравитира в две полета и на две сцени едновременно (Дичев 2002). Първите партита са определени от един респондент като „много снобарски“, за „малко по-подбрани хора“, а отварянето на общността довежда до понижаване на нивото заради неизбежното комерсиализиране на тези събития. Случай на социализация през стила музика, опит за мениджмънт и продуцентство, е създаденият през 2014 г. лейбъл *Homeovoxmusic* от Георги Георгиев (група *Остава*), в който са бандите *Jin Monic*, *Bears and Hunters*, *Raja & The Band*, *Dead Man's Hat* и други.

В трета глава се обособява **подглава за музикалните конструктори на българската алтернативна сцена**, които са определени като триада между авторска песен, авторски кавър и стойностен кавър. Разгледани са тези три музикални конструктора и въпросите как вътрешните отношения и взаимодействия между клубове, групи и публика се отразяват върху творчеството и музикалната идентичност на групите като цяло. „Обърнатата пирамида“ на Стателова този път може да съотнесем към обърнатата пирамида при боравенето с репертоар. Това е изключително важен момент на музикалната сцена, „тъй като възходящото кариерно движение е директно свързано с идеята за оригиналност“ (Kirshner 1998: 265), като в допълнение Шукър напомня, че кавърът внушава, че използваш чужд материал, защото „нямаш какво да кажеш“ (Shuker 1994: 112). През годините важен генератор на авторство са конкурсите за авторска песен, които и към момента съществуват в България. Под стойностен кавър се има предвид определен вид кавър,

който като изпълнение на сцената се доближава най-много до своя източник, било студиен запис или изпълнение на живо, където именно плоската имитация се цени на съответната сцена и придава на музикален конструкт със спорно значение стойност отвъд авторската песен и авторския кавър. Д. С. констатира: „Кофти кавърите, в които от първия до последния тон си личи единствено плоска имитация, говореща само за сервилност, раболепие и соц кариеризъм“ създават ситуация „точно толкова зле, колкото чалгата“ (Интервю с Д. С., бивш собственик на клуб *Хаос*, София, 28.05.2015 г.), тоест не може да се говори за каквото и да е ниво, нито творчество, а се избира лесния път. В България, където кавърите преобладават през последните години „отношението към кавъра е негативно“.

Третата подглава на глава трета е „**Категоризация на алтернативните клубове в България**“. За алтернативен клуб приемаме всички клубове в страната, които или се самоопределят с рок алтернативния стил музика или помещават вече изброените групи, които причисляват себе към алтернативния жанр и търсят именно клубна подкрепа при своите начинания. Алтернативният клуб се появява като грасрутс инициатива по смисъла на „нямаше къде да слушаме нашата музика и си направихме бар (Интервю с Д. С., бивш собственик на клуб *Хаос*, Приложение 8) или обратно – музикалният клуб конструира алтернативна сцена и общност, като в случая с клуб *Строежа*, който като своего рода алтернативна медия подкрепя групи, партита, начинания и дори издава албуми. В гореспоменатите два вида движение на въздействието, тоест отвън навътре (от хората и музиката към клуба) и отвътре навън (от клуба към хората и музиката), съществуват четири общо подхода при определяне характеристиките на една алтернативна медия. Според авторите на книгата „*Understanding Alternative Media*“ четирите подхода са следните:

Подход 1: Да служиш на общност, където център е самата медия или в случая център е клубът и самият клуб има налице автономна идентичност на медия на общността (есенциалистичен подход). Тук за пример може да бъде даден клуб „Строежа“ в Студенски град, София (1998 - 2014) и продължението му в центъра на град София (2015 - досега).

Подход 2: Алтернатива на мейнстрийма, при която отново център е самата медия, но където този път имаме релационалистичен подход в ситуирането на идентичността на общностната медия в отношения с други идентичности. Във втория тип влизат по-малки клубове и като обсег и като публика. Такива са пънк

клубовете през годините, а последните няколко години места като клуб *Neu!Berlin*, насочен към даркуейв общността в София.

Подход 3: Алтернативната медия като част от гражданското общество с център самото общество и неговите потребности. Тези медии могат да се нарекат „трети глас“ (Servaes 1999: 260), тъй като стоят между държавните медии и частните комерсиални медии. Отдадеността към сцената и групите, които резидират на клуб *Сцена 51*, в гр. Пловдив отразява гореспоменатата гражданска позиция с подкрепа на млади групи и изпълнители, помагайки им със съвети за авторска музика, имидж, сценично поведение.

Подход 4: Алтернативната медия като ризоматична е едновременно фокусирана върху обществото и поради ризоматичния си характер е релационалистична. (Bailey et al 2007: 7). Този четвърти тип алтернативна медия, както Даунинг (Downing et al 2001: IX) обяснява, е в оксиморонна позиция от гледна точка на факта, че „всичко в някакъв момент е алтернативно на нещо друго“. Ризомата от своя страна е противоположна, алтернативна на арболиката, която е „структура (...) праволинейна, йерархична и неподвижна“ (Bailey et al 2007: 26). „За разлика от дърветата или техните корени, ризомата свързва всяка точка с всяка една друга точка“ (Deleuze and Guattari 1987: 19) и „може би най-важната характеристика на ризомата е, че тя винаги има множество входи“ (Deleuze and Guattari 1987: 12). Именно възползването от тези множество входи, както и състоянието на всепроменящо се съществуване, представлява масовият избор на клубовете в България, които избират да съществуват в тази четвърта форма на алтернативна медия. Оказва се, че четвъртият подход, който привидно изглежда най-лесен за изпълнение, е капанът, в който скачат много клубове в България. Паниката ражда нови начини за спасяване и нови опити за управляване и навигиране на постоянно-движещите се неоплемена. Бъдещият неуспех на това начинание най-вероятно ще доведе до специализиране на същите тези заведения тоест нуждата ризоматичните клубове да се превърнат в арболични е една от препоръките на настоящия дисертационен труд. Както Николай Костиков заключава „повечето хора си мислят, че клуб е място, където се продава алкохол. Това въобще не отговаря на идеята и между кафе-бар и клуб има огромна разлика. (...) Клубовете не са клубове, клубовете са безлични кафета. Не създават интерес, те затова и хората не ходят.

Хората ходят основно по градинки, защото нямат интерес да отидат на някакво място, защото това място нищо няма да им даде.“

Като се ползва структурата на посочените подходи, в този раздел се прави **исторически преглед на клубовете в България**. Обособените места за срещи на музиканти, журналисти, меломани и фенове, размяне на касетки, информация и прочие преди появата на първите клубове такива, каквито ги познаваме днес, са Кравай, кафене в близост до НДК на ул. „Фритьоф Нансен“¹ и Синьото (кафе) близо до БНР до днешната спирка на метрото. Може да се каже, че Кравай и Синьото са първите прото-клубове, своеобразни „професионални сборища“ (Интервю с Емил Братанов, музикален журналист и радиоводещ, София, 23.03.2015 г., Приложение 11). След 1989 г. се появяват първите български клубове, които търсят своята идентичност. Историята продължава с появата на клуб *113+*, който функционира от 1991 до 1993 г. Легендарният клуб *Chaos*, още познат като *Пънка*, *Тръбите*, или *Калното* се появява в много разкази като първият клуб в България с голямо значение за българския ъндърграунд. Други клубове по това време са също *Daily Noise Club*, *Лимона* и *Mr. Punch*, *Старият рокер*, *Swinging Hall*, *Три уши* и *Строежа* в Студентски град, още *Петното* и *Найлона* в гр. Пловдив. Клуб *О!Шунка* постепенно става синоним на българска авторска музика и нови групи като третата алтернативна вълна се помещава там и е подкрепяна именно от този клуб. Музикалният журналист Емил Братанов по повод гост-музикантите в радиопредаването си „Музикална кутия“ потвърждава значението на клуба с думите „Нямаше група в България, която да не пропусне да каже, че *О!Шунка* е била период в живота им.“ Други клубове, които функционират в София към 2017 г. са още *Live&Loud*, *Fans*, *Bar Dak*, бар *Петък*, *Swinging Hall*, *Neu!Berlin*, *Stroeja*, *Terminal 1*, *Rockenrolla*, *MAZE*, *Thin Red Line*, *Хамбара*, *Rock It*, *Sofia Live Club*, *Mixtape 5*, *Studio 5*, *Jazzmatazz* и други, като в Пловдив това са клубовете *Найлона*, *Полинеро*, *Конюшните на Царя*, *Петното*, *Stage 51*, *No Sense*, *SOUND.TRAP*, *VOID* и други. В научния труд са изброени още петдесет и девет имена на клубове в цялата страна като общо изброените клубове са деветдесет и три на брой.

След диахронния, е направен **семантичен анализ на клубовете в България**. Под семантичен анализ се разбира символиката на имената на клубовете в страната и в частност тяхното значение и семантични полета, в които тези имена пребивават. По този признак клубовете са разделени в три категории -

„Филми и игра на думи“, „Маргинализирани пространства“ и „Музикални теми“. В първата категория попадат клубовете *Тънка Червена Линия*, *Lebowski* (от филма „Големият Лебовски“), *Adams*, *Rockenrolla*, *Маската*, *MAZE* (в случая игра на думи между българската дума „мазе“ и английската „maze“, което се превежда като лабиринт), *NoSense* („Без смисъл“), *Wrong Bar* („Грешният бар“), *Bar Zar*, *Bar Dak* (игра на думи с думата „бардак“), *Bar Fly* (може да бъде преведено като бар „Муха“ или бар „Летя“), и клуб *VOID* („Бездна“, гр. Пловдив), *Бар без име* (Бургас и Пазарджик), клуб *The Maze* (Добрич), бар *Спиди Гонзалес* (Стара Загора). Втората категория включват клубове, чиито имена заемат маргинализирани пространства, понякога с негативни конотации, предполагайки някакъв вид опасност, например клубовете: *Chaos* (*Хаос*), *Строежа*, *Terminal 1*, *MAZE*, *Маймунарника*, *Библиотеката*, *Хамбара*, *Neu!Berlin*, *Петното*, *Конюшните на Царя*, *Три уши*, *Найлона*, *Ъндърграунд* (Благоевград), клуб *Калифорния* (Варна), клуб *Там* (Велико Търново), клуб *Под Театъра* (Габрово), клуб *Hooligans HARD ROCK BEER* (клуб „Хулигани“, Русе), клуб *Disorder* (в превод „Смущение/нередност“, Свищов) и други. Третата категория е логически свързана със семантичното поле на музиката, където намираме мнозинството клубове в страната: *Fans* („Фенове“), *Swinging Hall* (свободен превод „Зала за суинг музика и танци“), *Stage 51* („Сцена 51“), *Mixtape 5* („Миксирана касетка 5“), клуб *Live&Loud* („На живо и шумно“), клуб *SOUND.TRAP* (в превод „звук на капан“), клуб *All Stars* (в превод „Всички звезди“, Благоевград), клуб *Spirit of Rock* (игра на думи с фестивала *Spirit of Burgas* или духа на рока Варна), клуб *Red Rock* (в превод „Червеният рок/ Червената скала“, Варна), *Soprano Live Club* (Габрово), *Piano Bar Melody* (в превод „Мелодия“, Добрич), Караоке Стар (в превод „Караоке Звезда“, Русе), клуб *Слаш* (пунктуационен символ в музиката и не само, също Слаш е емблематична фигура от групата *Guns 'n' Roses*, Свищов), клуб *The Drums* (в превод „Барабаните“, Стара Загора), клуб *Jam* (в превод „Импровизирам“, също може да е игра на думи с мармалад, Стара Загора) и други.

Следва **пространствен анализ на клубовете в България** по троичната система на видовете социални пространства, описани в книгата „The Production of Space“ (1974) на Льофевр. Триадата на социалното пространство се състои от възприемано (perceived), мислено (conceived) и живяно (lived) пространство. Клубовете са разгледани като **мислено** или концептуализирано пространство – произведено от архитекти, дизайнери, учени, урбанисти и социални инженери,

които търсят да съчетаят естетическото наравно с практическото. **Възприеманото** пространство е това, което се просмуква във всекидневието и по думите на Ерик Хобсбаум (Hobsbawm 1983) този процес на ритуализация едновременно поддържа връзка с миналото чрез повторемостта на практиките и на свой ред изобретява традиция. **Обитаваното** пространство е директното преживяване на клуба от неговите посетители. Обитаваното или живяно пространство е живо, защото то е свързваща точка на страст, емоция, действия и преживени ситуации, тоест то в своята същност е флуидно, качествено и динамично (Льофевр 1974) и съответно сътворено от самите посетители и техните лични истории. В дисертацията се разглеждат конкретните случаи с клубовете *Хаос*, *О'Шипка* и *Строежа*, където проличава как трите вида пространство – мислено, възприемано и обитавано, са вплетени едно в друго и създават клубна атмосфера и среда, където самите посетители постепенно предприемат даруване към клуба. Правилната идея привлича и правилната публика и се оказва, че името само по себе си оказва влияние върху съдбата на даден клуб.

Четвърта глава **„Изследване на съвременната алтернативна сцена на базата на изградената класификация“** включва главни обобщения на базата на изготвената и представена по-рано класификация.

Наблюденията върху **българската алтернативна сцена в София и Пловдив** (обособени в подглава) сочат, че само два клуба в страната имат мениджър, който да изгради концепция на заведението. Разгледани са четири алтернативни групи със собствен почерк, авторска продукция и съвременно звучене и в частност група *Voyvoda*, чиито стил Филип Филипов, създател и вокалист на групата, фиксира като „студен пост пънк с дъх на шопомакедонски бесилки“. В друг раздел **„Българска алтернативна сцена в страната“** е разгледана децентрализираната и хаотична ситуация, в която надмощие взимат определени фактори и фигури на музикалната сцена. На фокус са градовете Сандански, Хасково и Габрово, като изборът на тези три града е свързан с отделни антропологични терени, проведени през годините, които засягат триъгълника публика - организатори – групи. В по-малките градове като град Сандански различните младежи (публиката) стават жертва на стереотипи, чуждостта се съпровожда от неразбиране, проявено в опит за контрол върху другостта, на което оразличаващите

се младежи отговарят с вътрешно-стилова толерантност, където групата минимализира собствените си вътрешни правила, а и поради малкия брой различни младежи в града. За респондентите всяка музика е добра, стига да не е чалга, докато за общността същото важи за метъл музиката. При антропологичния терен в град Хасково на фокус е музикалната политика на града (организатори), свързан с така наречените „Дни на Хасково“, които се провеждат всяка година. Резюмирана и анализирана е програмата на тържествата за последните девет години, където причините за този избор дава главен експерт „Култура“ към община Хасково. Третият антропологичен терен е в град Габрово по време на турне с група *D*VINE* (групи). Оказва се, че повечето клубове в страната разчитат на групи на живо, за да оцеляват, което води до парадокса като млада група да се опитваш „да изместиш *Светльо, Стефан Вълдобрев, Белослава*“, а от друга клубовете помежду да си „се сблъскват на едни и същи теми, вниманието им попада на едни и същи имена, защото в крайна сметка никой не иска да работи на празен клуб, колкото и да искаш да бъдеш откривател.“ (Интервю с Мартин Михайлов, управител на клуб *Строежа, Терминал 1* и клуб *Jazzmatazz*, София, 09.04.2014 г., Приложение 14).

Главата включва раздел **„Особености на съвременните български алтернативни музикални клубове“**, който анализира отказа на клубове да се специализират и от това следствие да се лутат между микромузики, сцени и неоплемена се стига до парадокса външен мениджър да определя и нарежда програмата на съответния клуб за месеца. Разгледан е подробно случая с клуб *Сцена 51*, който клуб създава инфраструктура, която не противоречи на ценностите си и използва „рока като социализиращ усилвател (booster)“ (Martins 2015: 201). Близкият контакт с авторитета на Тони Арнаудов-Сатаната като стожер на Пловдивската младежка сцена носи положителни последици и произвежда качествени млади банди, чиито ментор е именно той. Все още, обаче, *Сцена 51* е една птичка на музикалната сцена, което към момента има импакт фактор на локално равнище, както и по различни младежки фестивали и конкурси. Тепърва, обаче, възпитаниците на Тони Арнаудов-Сатаната и *Сцена 51* ще се сблъскат с бизнес модела на мнозинството клубове в страната, напускайки град Пловдив след завършване на гимназия.

„Особености на съвременните български алтернативни музикални медии“ се нарича следващият раздел в Четвърта глава. Изводите от

направените прегледи на музикалните медии в България от 1967 г. до 2017 г. показват на първо място изчезването на множество музикални седмични и месечни издания, което след средата на 90-те се случва в геометрична прогресия. На музикалния пазар остават държавните медии като *БНР*, както и множество частни радиа и няколко музикални телевизии. Със „силата на установеното“ (Tatit 2004: 232-233) те проблематизират допълнително наличието на канон, в случая естрадната музика, и отблъскват алтернативните изпълнители заради създадения парадокс „независимост или смърт“ (Пак там). Васил Гюров, музикант от група *Ревю*, споделя, че „повечето медии българска музика не се пуска и почти няма, а някои медии даже имат забрана да пускат повече от едно парче на един час българска музика“ тъй като случайно или не „повечето радиостанции са чужда собственост и гонейки си интересите задушават българската музика“ (Интервю с Васил Гюров, музикант от група *Ревю*, София, 03.04.2014 г.). Николай Костиков добавя: „Аз не намирам, че това са нормални радиа (...) ти можеш да си пуснеш радио след две години и да чуеш същите парчета и то по едно и също време! Второ пресата, списания – нямаме, и не може да се превъзмогне тази огромна дупка, която остана от стената“ (Интервю с Николай Костиков, ивент мениджър и собственик на бившия клуб *Lebowski*, Пловдив, 28.06.2015 г., Приложение 16).

Описано е включеното наблюдение в *Радио Реакция* и авторско предаване на докторанта *Rockumentary. Музикална автобиография*, интервюта с групите *Soundprophet*, *Voynoda* и *LaТекст* към *БНР*. Разгледани са още казуси с *Музикаутор*, *БГ Радио*, „Българска музикална асоциация“, както и инициативата за създаване сдружение СНАМП „Сдружение на независимите автори, музиканти и продуценти“ от група *Хоризонт*, което сдружение цели въвеждането на закон „регламентиращ задължителна квота за излъчване на българска музика“. Ролята на индивида като медия се засилва на алтернативната сцена, където доверието към медиите и предлагания от тях вкус е дискредитиран. В многоизмерната свобода човек да се реконструира настъпва и същата свобода за една група или изпълнител да намери ниша за своя продукт на свободния пазар. Елена Пенева, музикален журналист и PR, напомня за добри примери и различни видове стратегии за популяризиране на популярната музикална сцена. Това са „вярната фен база в цяла България и впечатляващ crowd funding (онлайн събиране на дарения) на *Odd Crew*, пълните концерти без капка PR на *Миленима*, еуфорията от появата на *Doesn't Frogs*, пробивът в денс и хип-хоп телевизиите на *Jeremy?*, *Bears and Hunters*, *LaText*,

Мерудия, ревитализирането на фолклора за новото поколение и концертите на няколко континента на *Оратница*, постоянните европейски турнета на *smallman*, *Vendetta*, *Voyvoda*, *Them Frequencies*, *Expectations*, *Last Hope*, световните успехи, издания и преиздавания на *Balkansky* и *Kottarashky & The Rain Dogs*, признанията в пресата и фестивалната сцена на *Белонога*.“ Дадените примери от световната сцена потвърждават думите на Пенева, че този безплатен PR „е някакъв креативен процес толкова важен, колкото ти да си напишеш китарната партия“, след което именно „медииите ще обърнат внимание, ако някой интересен се появи и те 100% ще го видят и това не веднъж се е случвало и група *Jeremy?* е точно това.“ В полето на морална паника алтернативността се сблъсква с реалността и нуждата групата да се продаде било чрез концерти, турнета и публични изяви, за да продължи да съществува.

Главата завършва с изводи за **„Характерологичните особености на съвременната алтернативна сцена в България“**. Музикалната сцена имитира урбанистичния елемент на обществото и сама по себе си е „покана към разчертаването на градска територия, към нови форми и нови употреби, към нови семиотики и нови връзки и взаимоотношения“ (Straw 2005: 412). Именно това са различните смисли и посоки на развитие, в които откриваме алтернативната сцена в България. Заедно с наличието на сцена „културната консумация е фундаменталното поле за произвеждане на идентичност“ (Garson 2015: 187) и като такова поле увелича с възможността за идентичностни проекти и дори изграждането на общност, в която индивидът да бъде приет и да намери социум на базата на музикални предпочитания, където музиката прави приятелствата по-силни и води до неформални събирания впоследствие, социален ритъм и социална стабилизация. За да започне произвеждането на собствен код в една общност, е нужна обща промяна в социалната среда, което да доведе до нуждата от гласност и появата на творчество, което да бъде изкомуникирано от музиканти, публика и организатори на събития или управители на клубове. Именно социалните промени ангажират общностите, защото им даруват смисли и интерпретации благодарение на непознатата социална ситуация, което от своя страна музиканти и публика посрещат с контрадар в лицето на новопоявилото се изкуство или стил. Такива промени улавят през годините вълните алтернативни музиканти, които превеждат социални сътресения в музика и текст и съответно отразяват теми като имиграция, безработица, свобода, безпътица.

В триадата на Тирасти и методологията на Барбоса и Вон Их става ясно, че адекватното развитие на една музикалната сцена се базира на едно почти непрекъснато развитие, което започва с изучаване на наличните стилове на сцената, преминава през практикуване на критика и създаване на авторски продукт с еднакво добра стойност. Отказът на публика и музиканти да преминат отвъд някоя от стъпките затруднява тази музикална еволюция, оставяйки след себе си няколко последици на алтернативната сцена като култ към стойностния кавър, изгубване комуникацията между вълните алтернативни музиканти и в крайна сметка стесняване на сцената вместо нейното съзряване.

Заклучение

Заклучението обобщава направените изводи по следния начин. Настоящият научен труд със заглавие „Развитие на съвременната алтернативна сцена в България (музикални клубове и медии)“ обръна внимание на множество проблеми на съвременната алтернативна сцена в България, които проблеми имат своите корени във времеви, пространствен, исторически, семантичен, теоретичен и практически план. Поради сложните взаимодействия между различни феномени и състояния на алтернативната сцена като например „клубна сугестия“, „внушена идентичност“, „биографично-музикална автосугестия“, „музикално-пространствена транспозиция“, „стойностен кавър“ и други, изследването на музикалната сцена по няколко паралелни синтагматични и парадигматични пътища в кръстосването на важни изводи, свързани с минало, настояще и бъдещо развитие на алтернативната сцена в България. В центъра на това своеобразно разпъване на кръст бе поставен парадоксът относно наличието на активна алтернативна музикална сцена в България, множество действащи групи и клубове и богата концертна програма и от друга страна необяснимата липса на публика на концерти на български изпълнители, струпването на кавъри и трибюти, ретромания, култа към англо-американската култура и липсата на идентичност у групите. Множеството фактори, влияещи на алтернативната музикална сцена в България, водят до нейния постепенен и все по-осезаем упадък, които фактори са разгледани обстойно в настоящия научен труд.

Целите на дисертацията са свързани именно с анализирането и систематизирането на различните действащи процеси на алтернативната сцена,

които се случват на съзнателно и несъзнателно ниво и които са причина за настоящата клубна стагнация, клубен монопол, обезличаване на алтернативните групи, тяхното залитане в емиграционни и имитационни вълни, както и липсата на авторство, което срива доверието между публика и групи, публика и клубове и оставя изпразнено от смисъл и аудитория клубното пространство в страната. В дисертацията преминава като сянка през отделните глави бремето на отговорността, което нито един представител на музикалната сцена не иска да поеме, и която музикално-възпитателната отговорност се negliжира постоянно. Като пинг-понг тя се подхвърля през годините между главните действащи лица на алтернативната сцена като в момента е в ръцете на клубната сцена, поради което клубовете са обект на изследване в дисертационния труд.

В научния труд на първо място се дефинират понятията за култура и музикална култура, за да се положи базата, където различните стилове намират своя корен. Алтернативният жанр на музикалната популярна сцена с дългата си история, множество превъплъщения, значения и експлоатации е обезличен като понятие, което както изследователят на популярната музика Рой Шукър констатира (алтернативен) „не означава вече нищо“ (Shuker 2006: 7). В граничната работа и властови борби (Winter 2015) на това понятие в българския контекст, обаче, то се преформатира в актуален, устойчив и богат на конотации жанр на българската популярна музикална сцена. Стилът алтернативен от своя страна се разклонява в три различни употреби, които българските групи припознават като свой етикет, кауза и начин да поставят себе си в пространствено-времевия континиум чрез музикално-пространствена диспозиция независимо от избраната посока към миналото и влизане в рамката на англо-американската музикална култура. Оттук произлиза двойната задача на изследователя на алтернативната сцена в България, определяйки алтернативността на групите в страната и на сцената – от една страна да посочи корелации между българската и англо-американската алтернативна сцена и нейните минали и настоящи превъплъщения и метаморфози, а от друга да открие защо, въпреки че на локалната сцена подобна революция никога не се е случвала, този жанр се е наложил като актуален, предпочитан и адекватен на локално равнище и как през годините врагът сменя лицето си, но музиката остава алтернативна в смисъла на алтернативна на статуквото.

В тази връзка важен принос на научния труд е изследването на сугестологичните аспекти на алтернативната музикална сцена в България и

конкретните сугестивни фактори и закони на науката сугестопедия и как тяхното комплексно въздействие, съчетано със специалните събития, провеждани в клубовете, задействат клубна сугестия, която създава култ към чуждестранни жанрове, събития и личности, генерирайки множество фантазмени светове. Поради липсата на музикални медии и музикални журналисти с висок престиж на сцената, които да отсяват качеството от количеството, клубовете в България увеличават своя символен капитал, който им помага в налагането на символно насилие върху групи и изпълнители, които поради липсата на други медии за промотиране на своята музика, избират да се подчиняват на бизнес стратегията на клуба. Това насилие клубовете използват поради липсата на ноу-хау, неумение и нежелание от тяхна страна да изградят общност, която да обитава съответните пространства на ежедневна база и която клубът да възпитава постепенно, и вместо това се фокусират върху бърза печалба от ризоматичното движение между стилове, микромузики, неоплемена и разбира се, изпълнение на кавъри и организиране на трибют вечери. Според Шукър кавърът внушава, че използваш чужд материал, защото „нямаш какво да кажеш“ (Shuker 1994: 112), което на българската сцена се намира в опасна комбинация с наблюдаваните физическа, виртуална и идентичностна емиграция на българските музиканти. Така на алтернативната сцена се появява феноменът стойностен кавър, който преобръща йерархията между музикалните конструкти авторска песен – авторски кавър – стойностен кавър. Благодарение на настояването на клубовете да се свирят кавъри без авторски елементи в тях, престижа на чуждестранната сцена, непрофесионализма на групите и липсата на мениджъри, които да защитават интересите на групата, стойностният кавър парадоксално застава като най-предпочитан конструкт на сцената.

Първоначално чуждестранната музика в България и имитиращият я музикант са възприемани като болест в системата на Бекер, аутсайдер с негативно влияние на музикалната сцена. След 1989 г. този стереотип се преобръща и музикантът е приветстван в ролята на чужденец на Шютц като носител на нови смисли и новото време. Поради отказа и физическата емиграция на много музиканти от втората рок алтернативна вълна да използват тази нова си роля и да въведат, изпеят и организират тези смисли в нова система на алтернативната музикална сцена, чуждестранното влияние приема ролята на чужденец-търговец на Зимел, който едновременно е безпристрастен към локалната алтернативна общност, но едновременно с това лансира чуждестранна идентичност, послание и музикален

продукт като връзка от уникално естество, където „подобна любов никога не е съществувала преди“ и тя включва „много възможности за сходства“ (Simmel 1971: 148). Тази филия на свой ред е съчетана с нежеланието и непрофесионалното отношение на групите да преминават през необходимите стъпки във връзка с произвеждането на изкуство, които Барбоса (Barbosa 1991) и Вон Их (Oech 1987) определят като базисни. Така българските групи стопират процеса на творчество, спирайки осъзнато на първата крачка - учене и изследване.

Изключително важен момент на музикалната сцена е, че „възходящото кариерно движение е директно свързано с идеята за оригиналност“ (Kirshner 1998: 265), или казано по-просто има авторство и авторска песен, има и музикална кариера. Историческото развитие на алтернативната сцена в България и нейния анализ започват от контекстуалното ѝ начало, в което пребивава първата вълна рок музиканти и от която се отблъсква втората вълна алтернативни рок музиканти няколко години преди 1989 г., като в нея се включват групите *Ревю*, *Нова Генерация*, *Виолетов Генерал* и други. В дисертацията начело на вълните са именно групи, чиито фокус върху авторската песен и оригинално звучене, до голяма степен прозвеждат творчество и оглавяват няколкото вълни на алтернативната сцена. Първата от тях е ню-уейв вълната с най-ярък представител група *Нова Генерация*, която вълна бива последвана от гръндж вълната с български представители групите *Skre4*, *Der Hunds*, *Soundprophet* и други. Бритпоп вълната и група *Остава* е последната вълна, която изследването намира в своя апогей, но и на ръба на насищане на сцената. Историческият, семантичен и пространствен анализ на клубовете в България доказват избраната от тях позиция да се маргинализират в общественото пространство и да създават, както Ападурай твърди, въображаеми светове, изпълнени с естетични, химерични и дори фантастични обекти (Ападурай 2006), които се появяват поради голямото разстояние от директния опит на чудестранните сцени. По тази наклонена права се движат и много групи, които в неразбиране процесите между локална и световна сцена, избират съзнателно или не имитацията като стъпка към приближаване към въпросните идоли на световната музикална сцена, която имитация на практика се изразява в наличието на имена на групи на английски език, пеене на английски език и цялостно отлепяне от българските идиоми. Няколко групи, преодоляли тази автосугестия, са групи като *Voyvoda*, *smallman*, *LaText*, *Oratniza*, чиито пример засега е по-скоро изключение на

сцената. Същите тези групи отхвърлят символното насилие от страна на клубовете, и демонстрират множеството възможности за изява в света на пазарната икономика чрез избора на изход и турнета в чужбина, наемане на чуждестранен мениджър или различни опити за самореклама чрез акцент върху скандала, заемане на оразличаващата се позиция спрямо всички останали групи на алтернативната сцена и други.

В ситуациите на застой през различните периоди и вълни на алтернативната сцена в България отпадат различни звена, свързани с произвеждането на качествен продукт като мениджъри, PR-и, продуценти, текстописци, композитори и други, което води до повърхностно отношение от страна на музиканти и управители на клубове към изкуството, което отношение води до нейното стесняване, а не до съзряване (Stiegler 2011: 37). Двама мениджъри – Тони Арнаудов-Сатаната, музикант и ивент мениджър на клуб *Stage 51*, гр. Пловдив, и Мартин Михайлов, управител на клуб *Строежа, Терминал 1* и клуб *Jazzmatazz*, гр. София, са двамата най-активните фигури на алтернативната сцена, които понастоящем чрез менажирането на множество групи в страната, както и организирането на фестивали, клубни концерти и събития, са поели каузата за връщане на професионализма и качеството на сцената. В първия случай Тони Арнаудов-Сатаната интенционално възпитава подрастващи младежи в стойността на собственото им творчество и послание, професионализъм и екипна работа. Във втория случай Мартин Михайлов преобръща стереотипа на незаинтересования клубен управител като демонстрира постоянство, целенасоченост, професионализъм при организираните от него събития и концерти, както и на практика показва как даден клуб може да премине от ризоматичното движение между неоплемена към възпитаване, обгрижване и ангажиране на клубна общност.

Що се отнася до официалните и алтернативни музикални медии и съответните музикални рубрики в България се оказва, че до края на 90-те години в страната съществуват множество такива медии, които отразяват случващото се на българската сцена. Постепенно заедно с обезличаването на алтернативната сцена и на няколко етапа музикалните медии се преформатират в онлайн платформи, чиито слаб глас и появяване и изчезване през годините е равносилно на слабия глас на сцената понастоящем. Поради чуждестранната собственост на ефирните радиа в България тяхната политика на музикално оформление по никакъв начин не толерира

българска авторска музика, а по-скоро я дискриминира, което обяснява нейното отсъствие по медийните канали и търсенето на групите на алтернативни начини за реклама и самореклама. Точно в това поле на липса на адекватна музикална журналистика отговорността се прехвърля към клубовете като единствена връзка между публика и българска алтернативна музика, където клубовете се превръщат в алтернативни медии сами по себе си.

Направеното включено наблюдение и дълбочинни интервюта що се отнася до състоянието на алтернативната сцена в страната и в частност градовете Сандански, Хасково и Габрово потвърждават описаните по-рано изводи. Различните младежи в гр. Сандански не припознават алтернативния клуб като свое средище и се оказват маргинализирани и заклеймени от обществото заради отказа си да участват в общностните ритуали. Това довежда до преосмисляне на различността и нейното извеждане под формата на кауза за запазване на собствената индивидуалност и идиосинкретичност на самоусещането (Райжекова 2011). Обвинението на мениджъри на групи, че общинските безплатни концерти продължават да натрапват естрадни изпълнители и не дават шанс на млади български групи, също се потвърждава от интервюто с главен експерт „Култура“ към Община Хасково. В последния ъгъл на триадата е посещението на клубно турне в град Габрово, което посещение потвърждава хипотезата, че повечето управители на клубове в страната не разбират значението на думата клуб и взимат назаем тази титла, за да бъдат в крак с тенденциите на музикалната сцена, но отхвърлят музикално-възпитателната отговорност и нуждата от формиране на общност, което е първата стъпка към обръщане развитието на алтернативната музикална сцена в България към възходяща посока.

Настоящото изследване описва и анализира развитието на алтернативната музикална сцена, музикални клубове и медии у нас като изпълни поставените цели и задачи, свързани с анализиране и систематизиране на нагласите у публика, артисти и организатори на събития, които нагласи и съответни действия са довели до настоящето ѝ състояние на упадък и имитация. Заедно с така изведената диагноза са описани някои добри практики на сцената, както и са изведени препоръки за конкретни стъпки, свързани с изправяне на алтернативната сцена на крака и връщане автентичния български глас на алтернативната музика в България.

Приносни моменти в дисертацията:

1. Комплексно и за първи път се изследва музикално, сценично и медийно явление в България, което се случва в момента, чиито първи прояви са в близкото минало и което все още няма цялостна дескрипция и научна интерпретация. Събрани и описани са различни прояви на алтернативната музика и сцена в България, които са типологизирани исторически, съдържателно и антропологически.

2. На методическо равнище в резултат на прилагане на интердисциплинарен подход е създадена и успешно приложена методика, в която са съчетани утвърдени в хуманитаристиката методи за дискурсивен анализ и антропологически подходи, със сугестологична и сугестопедична теоретична и практическа рамка, което създава методологическа основа за изучаване на други музикални сцени и за установяване на феномени, явления, процеси и тенденции в алтернативната сцена и музика в България. Изследването се базира на дългосрочна работа на терен с прилагане на антропологически методи: наблюдение, включено наблюдение, свободни интервюта, биографични разкази. Интерпретациите се базират на разговори със седемдесет респондента – участници на алтернативна сцена с различни роли в процесите (музиканти, DJ-и, управители и собственици на клубове, мениджъри, PR-и, музикални журналисти, аудитория).

3. Очертани са границите за изследвания в научните полета на изследванията на популярна култура и музика и медийни изследвания, за да се реализира изследване на алтернативната сцена в България като културно, музикално и медийно явления в хронологичен, тематичен, теоретичен и практико-приложен план.

4. На научно-теоретично и терминологично равнище е обновено и актуализирано съществуващо знание, основано на проучвания в световната и българската научна литература, като са въведени и обосновани понятията и термините „клубна сугестия“, „алтернативна обществена сугестивна норма“, „внушена идентичност“, „биографично-музикална автосугестия“, „музикално-пространствена транспозиция“, „стойностен кавър“, „симбиозна и паразитна хибридизация на музикалната сцена“.

5. На практическо равнище методиката има приложна стойност и може да бъде използвана също за проучвания на алтернативната сцена и музика в България и в бъдеще, както и за сравнителни изследвания с подобен род музика и в

други държави и региони.

Съдържание на дисертационния труд

Увод /6

Първа глава. Особенности на алтернативната музика и въздействието на музикалните клубове /13

1.1. Теоретичен обзор /13

1.1.1. Теоретичен обзор за култура и музикална култура /13

1.1.2. Теоретичен обзор на понятието „алтернативна музика“ /20

1.1.3. Възникване и развитие на алтернативната сцена /31

1.2. Сугестологични аспекти, свързани с клубната сцена/ 35

1.2.1. Сугестивни особености на алтернативната музикална сцена /40

1.2.2. Антисугестивни бариери на алтернативната сцена /50

1.2.3. Видове капитал и символно насилие /59

1.3. Видове аудитории на алтернативната сцена /61

1.3.1. Неоплемена /63

1.3.2. Идентичностни проекти /64

1.3.3. Общности /66

Втора глава. Роля, функции и специфики на чуждестранното влияние /69

2.1. Влияние на чуждестранната музика в България – функции и специфики/ 69

2.1.1. Чужденецът според Бекер /73

2.1.2. Чужденецът според Шютц /78

2.1.3. Методология на Барбоса и Вон Их /81

2.2. Етапи в развитието на българската алтернативна музика на фона на чуждестранната /86

2.2.1. Диахронен анализ на влиянието на чуждестранната музика в България /86

2.2.2. Възпроизвеждане на чужди модели в българските музикални клубове /94

2.2.3. Видове емиграция на българските алтернативни групи /98

2.2.3.1. Физическа емиграция /98

2.2.3.2. Виртуална емиграция /104

2.2.3.3. Идентичностна емиграция /110

2.3. Влияние на медиите върху българската алтернативна музика /114

2.3.1. Анализ на влиянието на музикалните медии до 1989 г. /116

2.3.2. Анализ на влиянието на музикалните медии до 1994 г. /125

2.3.3. Анализ на влиянието на музикалните медии след 1994 г. /133

Трета глава. Категоризация на алтернативната музика и алтернативните клубове в България /147

3.1. Категоризация на българските алтернативни групи /147

3.1.1. Група Нова Генерация и ню-уейв вълната /153

3.1.2. Група Skre4 и гръндж вълната /155

3.1.3. Група Остава и бритпоп вълната /159

3.2. Музикални конструкти на българската алтернативна сцена /162

3.2.1. Авторска песен /162

3.2.2. Авторски кавър /167

3.2.3. Стойностен кавър /169

3.3. Категоризация на алтернативните клубове в България /173

3.3.1. Исторически преглед на клубовете в България /182

3.3.2. Семантичен анализ на клубовете в България /189

3.3.3. Пространствен анализ по Льофевр на клубовете в България /193

3.3.3.1. Мислено пространство /195

3.3.3.2. Възприемано пространство /203

3.3.3.3. Обитавано пространство /209

Четвърта глава. Изследване на съвременната алтернативна сцена на базата на изградената класификация /217

4.1. Основни обобщения, свързани с възникването и развитието на алтернативната сцена в България /217

4.1.1. Българската алтернативна сцена в София и Пловдив /217

4.1.2. Българската алтернативна сцена в страната /224

4.2. Особености на съвременните български алтернативни музикални клубове /237

4.3. Особености на съвременните български алтернативни музикални медии /244

4.4. Характерологични особености на съвременната алтернативна сцена в България /253

Заклучение /260

Библиография /267

Списък на респондентите, с които са проведени интервюта /284

Приложения

Научни публикации по темата на дисертацията:

1. Rayzhekova, G. (2015) Linguistic and Semiotic Features of Music Clubs and Band Names in Bulgaria After 1989. *Davidpublisher.org*. <http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/5656b1e48ff40.pdf>, *US-China Foreign Language*, последно посетен на 09.05.2017.

2. Райжекова, Г. (2015 А) Между възхода и падението на алтернативната музикална сцена в България. От Строежа към Терминал 1, от Терминал 1 към Строежа. *Семинар_BG* http://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy12/item/447-alternativna_muzikalna_scena.html, последно посетен на 09.05.2017.

3. Райжекова, Г. (2015 Г) Клубовете като съвременни алтернативни медии в България. *Реторика и комуникации*. Бр. 18. <http://rhetoric.bg/%D0%B3%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%B6%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BA%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B5-%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%BE-%D1%81%D1%8A%D0%B2>, последно посетен на 09.05.2017.

4. Райжекова, Г. (2015 Д) Алтернативната музикална сцена в България? Между забвението и революцията зад граница (група Voynoda). *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*, Факултет по Журналистика и Масова Комуникация. Том 22. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. София, 2016, 155-176.

5. Райжекова, Г. (2017 Б) Алтернативни сблъсъци на клубната сцена в България – айсберги, капитани и Леонардо ди Каприо. *Medialog-bg.com*. http://www.medialog-bg.com/?page_id=287, последно посетен на 20.05.2017.

6. Rayzhekova, G. (2016) Finding the core of alternative sound in Bulgarian folklore music. *ICTM – International Council for Traditional Music and Dance Journal* (под печат)

Други публикации (популярни, научно-популярни):

1. Райжекова, Г. (2011) Outside главната - за контракултурната младеж. *Семинар_BG* <http://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy5/item/310-outside-glavnata-za-kontrakulturnata-mladezh.html>, последно посетен на 09.05.2017.

2. Райжекова, Г. (2015 Ж) Тихият свят на МРЗ-ката и шумът в нашия живот. *Българска наука*. бр. 88, 160-166. <http://image.nauka.bg/magazine/bg-science88.pdf>, последно посетен на 09.05.2017.

3. Райжекова, Г. (2016) Безкрайният музикален „преход“. Защо слушаме едни и същи песни вече 20 години. *Klinklin.bg*. <https://www.klinklin.bg/bezkraen-muzikalen-prehod/>, последно посетен на 09.05.2017.

4. Райжекова, Г. (2017 А) Музикални пости: Слушах само БГ музика в продължение на 10 дни. Ето какво се получи. За или против квота за повече българска музика в национален ефир. *Klinklin.bg*. <https://www.klinklin.bg/%D0%B7%D0%B0-%D0%B8%D0%BB%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2-%D0%BA%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%B0-%D0%B7%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%87%D0%B5-%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA/>, последно посетен на 09.05.2017.

5. Райжекова, Г. (2015 Е) Кома или запетайка. Какво остана от алтернативната сцена в България? *Klinklin.bg*. <https://www.klinklin.bg/%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B0-%D0%B8%D0%BB%D0%B8-%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%B>

[0-%D0%BA%D0%B0%D0%BA%D0%B2%D0%BE-%D1%81%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D1%83%D1%87%D0%B2%D0%B0-%D1%81-%D0%B0%D0%BB/](http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100339324), последно посетен на 09.05.2017.

6. Райжекова, Г. (2014 Б) Горд да съм Войвода. *Bnr.bg*. <http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100339324>, последно посетен на 09.05.2017.

7. Райжекова, Г. (2014 В) Група „Soundprophet“: Някои неща струват повече от изречените думи“ *Bnr.bg*. <http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100310153>, последно посетен на 28.05.2017.

8. Райжекова, Г. (2014 Г) Свободни ли сте тази вечер? – пита група *LaText*. *Bnr.bg*. <http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100383082/svobodni-li-ste-tazi-vecher-pita-grupa-latext>, последно посетен на 28.05.2017.

9. Райжекова, Г. (2014 Д) Мъдро утро. Смели млади хора. Беглика отвътре и отгоре. *Timeart.me*. http://timeart.me/bg/tuktam/subitiq/Mydro-utro.-Smeli-mladi-hora_13552, последно посетен на 28.05.2017.

10. Райжекова, Г. (2015 Ж) То не е Rocket Psyence, че да не може да го разбереш... <http://djambore.com/rocket-psyence-night-mixtape5/>, последно посетен на 28.05.2017.

11. Райжекова, Г. (2014 Е) Greeks Do It Better. Mary's Flower Superhead на гости. <http://djambore.com/greeks-do-it-better-flower-superhead/>, последно посетен на 28.05.2017.

12. Райжекова, Г. (2014 Ж) Денят, в който Музиката Умря (в Студентски град). Интервю с Мартин Михайлов – Управител на Клуб Строежа. <http://djambore.com/martin-mihaylov-stroeja-interview/>, последно посетен на 28.05.2017.

13. Райжекова, Г. (2014 З) Кръв, Пот и Dubioza. <http://djambore.com/dubioza-kolektiv-sofia-2014/>, последно посетен на 28.05.2017.

14. Райжекова, Г. (2014 И) Коала, Кенгуру, Karnivool. Австралийска Епопея в Терминал 1. <http://djambore.com/karnivool-terminal/>, последно посетен на 28.05.2017.

15. Райжекова, Г. (2014 Й) Това е статия за най-добрия концерт. Това не е статия за QOTSA. Черпя Ви с Jin Monic. <http://djambore.com/qotsa-jin-monic/>, последно посетен на 28.05.2017.

16. Райжекова, Г. (2014 К) Britpop is dead. Long Live Britspotting. <http://djambore.com/long-live-britspotting/>, последно посетен на 28.05.2017.

17. Райжекова, Г. (2014 Л) Къде си, Атина? Група Лайбах и грешките... <http://djambore.com/%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%B0-%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%B1%D0%B0%D1%85-%D0%B8-%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%88%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5/>, последно посетен на 28.05.2017.

18. Райжекова, Г. (2014 М) „Ти си мома, стой си дома“ – казаха Оратница, ама не. <http://djambore.com/%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0-oratnitza-mixtape-5/>, последно посетен на 28.05.2017.

19. Райжекова, Г. (2014 Н) На репетиция с група Латекст – за красотата и дъжда.. <http://djambore.com/latext-%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82/>, последно посетен на 28.05.2017.

20. Райжекова, Г. (2014 О) Дай Телефона си, Ралица! РЕВЮ-lations... <http://djambore.com/%D1%80%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B0-%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8E-lations/>, последно посетен на 28.05.2017.

21. Райжекова, Г. (2014 П) In Soundprophet We Trust. <http://djambore.com/soundprophet-trust/>, последно посетен на 28.05.2017.

22. Райжекова, Г. (2014 А) Only Anarchists are pretty. *Djambore.com*. <http://www.djambore.com/anarchists-pretty-voyvoda/>, последно посетен на 09.05.2017.

23. Райжекова, Г. (2014 Р) Момиче, излез от Строежа! <http://djambore.com/izlez-ot-stroeja/>, последно посетен на 28.05.2017.

Медийни активности (интервюта и участия в радиопредавания):

1. Райжекова, Г. (2015 Б) Крум Ценов за култовия клуб „Калното“, <https://www.youtube.com/watch?v=D0F-Ff6C9e8>, последно посетен на 01.05.2017.

2. Райжекова, Г. (2015 В) Емил Братанов: Какви медии, какъв рок?, <https://www.youtube.com/watch?v=R7Ty-GPIJpU&t=63s>, последно посетен на 01.05.2017.

3. Райжекова, Г. (2015 З) Васил Гюров за „Синьото“ и „Кравай“, <https://www.youtube.com/watch?v=Ws7KEbKX3rU>, последно посетен на 01.07.2017.

4. Djambore. com (2015 И) Rockumentary – От(ветната) реакция.
<http://djambore.com/rockumentary-radio-reakcia-interview/>, последно посетен на 29.05.2017.

5. Радио Реакция (2017) Дискусия – 50% квота за български изпълнители в родните медии.
https://www.mixcloud.com/nedelen_rock_block/%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D0%B8%D1%8F-50-%D0%BA%D0%B2%D0%BE%D1%82%D0%B0-%D0%B7%D0%B0-%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%B8%D0%B7%D0%BF%D1%8A%D0%BB%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B8-%D0%B2-%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B8/, последно посетен на 29.05.2017.

6. Радио Реакция (2014 С) GERGANSKI.COM на гости на DJAMBORE.COM ON AIR. <https://www.mixcloud.com/DJamborecom/djamborecom-on-airradio-reakcia020022014geri/>, последно посетен на 29.05.2017.

7. Радио Реакция (2015 Й) Rockumentary. Музикална автобиография.
<https://www.mixcloud.com/Rockumentary/>, последно посетен на 29.05.2017.

Приложения

Списък на респондентите, с които са проведени интервюта*:

Интервю с Александър Василков, музикант с псевдоним Alexander Kyd, София, 17.05.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Александър Обретенов, басист на група Д2, София, 31.10.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Алан Абдала, музикант група Macrophone, София, 06.04.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Разговор с Б., бивш ивент мениджър, гр. София, 10.04.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Бисер Георгиев, управител на клуб *BrumBar*, София, 10.04.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Бичето, изпълнител, София, 19.03.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Богдан Русев, писател, София, 28.03.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с В., непрактикуващ музикант, София, 09.11.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Валентин Добрев, управител на клуб *Stage 51*, Пловдив, 28.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 6);

Интервю с Васил Гюров, музикант от група *Ревю*, София, 03.04.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Венета Въжарска, главен експерт „Култура“ към Община Хасково, Хасково, 03.07.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 7);

Интервю с Венцислав Дреников, група *Субдидула*, София, 14.06.2017 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Медийно интервю с Владимир Царчински, управител на клуб *NeuBerlin!*, София, предаване *Rockumentary. Музикална автобиография*, Радио *Реакция*, 22.04.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Георги Георгиев, музикант в група *Остава*, София, 15.02.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Георги Димитров, меломан и фен на група *Ревю* и *Нова Генерация*, София, 23.11.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Г. Д., музикант, София, 11.06.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Д., фен на група *Остава* и бритпоп музика, София, 18.06.2009 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Д. С., бивш собственик на клуб *Хаос*, София, 28.05.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 8);

Интервю с Дани, управител на клуб *Mixtape 5*, София, 03.12.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Деян Каменов, вокалист на *Д2*, София, 08.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Деян Драгиев, барабанист в група *Ревю* и група *Panickan Whyasker*, София, 14.09.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с диджеите от *The Smugglers Collective*, София, 22.11.2009 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Драго Балджиев, музикант и управител на клуб *Адамс*, София, 16.10.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 9);

Разговор с Е.С., музикален редактор в *БНР*, гр. София, 05.07.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Елена Пенева, PR, мениджър и вокалист на група *LaText*, София, 07.08.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 10);

Интервю с Емил Братанов, музикален журналист и радиоводещ, София, 23.03.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 11);

Интервю с Живко, суинг почитател, София, 13.04.2011 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с И. П., музикант, София, 02.10.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Ивайло Петров – Пифа, барабанист група *Der Hunds*, София, 05.09.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Иван Вълков, създател и дългогодишен организатор на фестивала *Spirit of Burgas*, София, 26.07.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Иван Неделев, управител на клуб *Петното*, Пловдив, 29.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 12);

Интервю с Камен, собственик на клуб *МАЗЕ*, София, 13.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 13);

Интервю с Камен, отсервиращ в клуб Строежа, Студентски град, София, 24.02.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Разговор с Кейд Кричко, американец от щата Сиатъл, София, 13.06.2017 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Константин Гюров, музикант в група *Абсолютно начинаещи*, София, 01.07.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Л., музикален журналист, София, 22.01.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Лора, бритпоп почитател, София, 10.05.2009 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Лъчезар Босаков, вокалист на група *Q-check*, София, 28.09.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с М.А., радиоводещ и музикален селектор, София, 18.10.2016 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с М., собственик на клуб в гр. Габрово; Габрово, 01.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Мартин Михайлов, управител на клуб *Строежа, Терминал 1* и клуб *Jazzmatazz*, София, 09.04.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 14);

Интервю с Николай Александров, меломан, София, 05.06.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 15);

Интервю с Николай Ваяров, диджей *Vajaov*, София, 02.05.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Н., скейтър от гр. Плевен, Плевен, 28.04.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Николай Костиков, ивент мениджър и собственик на бившия клуб *Lebowski*, Пловдив, 28.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 16);

Интервю с Нуфри, вокалист в група *Panickan Whyasker*, София, 11.05.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Петър Чухов, музикант в група *LaText*, София, 28.03.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с П., метъл от гр. Сандански, Сандански, 20.10.2009 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с П., меломан, София, 31.01.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Разговор с П. М., журналист, гр. София, 15.06.2015 г. и 05.06.2017 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Петър, собственик на клуб *Строежа*, София, 11.03.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 17);

Интервю с Петър Коев, управител на *Sofia Live Club*, София, 05.05.2015 г.,
Интервю с Бичето, изпълнител, София, 19.03.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с П. П., управител на клуб в гр. Пловдив, Пловдив, 27.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с П. М., управител на клуб *Маймунарника*, София, 12.05.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Р., музикант, София, 17.03.2013 г., интервюиращ Г. Райжекова;
Интервю със С., рокер от гр. Сандански, Сандански, 21.10.2009 г.,
интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю със Стоян Тодоров, метъл, София, 20.10.2014 г., интервюиращ Г.
Райжекова;

Интервю с Ф.К., един от членовете на пънк групата *Кокоша глава*, София,
06.05.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Христофор Галилеев – Гальо, собственик на клуб *Swinging
Hall*, София, 17.03.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Бичето, изпълнител, София, 19.03.2015 г., интервюиращ Г.
Райжекова;

Интервю с Цветан Цветанов, радиоводещ в БНР и организатор на
фестивал *Аларма Пънк Джаз*, София, 27.05.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Т., управител на клуб *RockIt*, София, 10.10.2016 г.,
интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Тина Коилова, мениджър и басист в група *D*VINE*, Габрово,
02.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Тодор Първанов, диджей и музикант в няколко български
метълкор групи, София, 20.02.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Тони Арnaudов - Сатаната, музикант и ивент мениджър на клуб
Stage 51, Пловдив, 30.06.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова (Приложение 18);

Медийно интервю с Филип Филипов, група *Voynoda*, предаването
„Rockumentary. Музикална автобиография“, радио *Реакция*, София, 15.02.2015 г.,
интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Филип Филипов, мениджър и вокалист в група *Voynoda*, София,
13.02.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Иван Милев - *Шейкърмейкър*, бритпоп диджей, София,
19.05.2010 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Юлиан Ружин, водещ в радио Бинар и организатор на събития,
София, 28.10.2015 г., интервюиращ Г. Райжекова;

Интервю с Явор Ганчев, ивент мениджър и собственик на музикалния
магазин *Дюкян Меломан*, София, 08.10.2014 г., интервюиращ Г. Райжекова
(Приложение 19).

**Записи от интервютата, както и истинските имена на анонимизираните респонденти, се пазят в архива на автора.*