

Леся СМІРНА

РАДИКАЛЬНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ У СЕРЕДОВИЩІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ КІНЦЯ 1970-х — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1980-х

Постановка проблеми. Як свідчать дослідження, український нонконформізм не був однозначним явищем. Втім, попри все розмаїття творчих пошуків його представників, можна підтверджувати наявність поряд із власне усталеним, мистецьким нонконформізмом, що втілювався у конкретних творах, нонконформізму інтелектуального, що базувався на пошуках нових концептуальних орієнтацій, опосередковано пов'язаних з мистецькою практикою. Вербалізація цих орієнтацій, що мали стосунок до художнього пошуку митців-нонконформістів, у той чи інший спосіб, з одного боку, підживлювала простір існування явища за допомогою умовисновків, з іншого, — спрацьовувала на виокремлення артефактів нонконформізму в середовищі традиційного радянського мистецтва. До цього слід додати: вербалізований нонконформізм виявився у радикальних формах молодіжного мистецького тренду й був явищем виключно міським. Саме це й відрізняє природу його формування від засад, що були притаманні українському нонконформізму 1930–1960-х — від народності, етнографізму та фольклоризму. Радикальний нонконформізм був космополітичним, орієнтувався на традицію мистецтва, пов'язаного з філософсько-інтелектуальними практиками.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні в українській науці інтегративні міждисциплінарні дослідження феномену радикального нонконформізму в середовищі київських інтелектуалів означеного періоду відсутні. Незважаючи на це, науковою спільнотою було накопичено дослідницький матеріал, без урахування якого неможливо пізнати генезу цього явища. Різні фактори культурно-мистецької динаміки неофіційного радянського мистецтва знайшли своє відображення у працях О. Авраменко, Г. Вишеславського, О. Сидора-Гібелінди, О. Петрової, В. Сидоренка, О. Федорука, Г. Скляренко та ін. Дослідники робили акцент на характерному для неофіційного мистецтва засвоєнню західних інтелектуальних і мистецьких концепцій та національних культурних проявів, які склали матрицю протестного мистецтва в Україні.

Мету дослідження автор бачить у виявленні специфіки та особливостей розвитку радикальних, пов'язаних з мистецькими практиками, форм нонконформізму у київському арт-середовищі.

Виклад основного матеріалу дослідження. На думку багатьох учасників київського арт-середовища 1970-х, це десятиріччя набуло особливо гострого, майже дихотомічного, відчуття того, що життя має подвійний вимір. Звісно, ситуація культурної дихотомії та подвійних стандартів була маркером не лише сімдесятих. Але саме в ті роки з'являється майже екзистенційне відчуття ідіоматичної вичерпності інтелектуального ресурсу, що був заручником політичних ідеологем і пропаганди різного типу застійних радянських інституцій.

Генерація митців, юність яких припала на кінець 1970-х — 1980-і, попри відчуття своєї особистості серед радянських художників, прагнула репрезентувати свій художній продукт в офіційний спосіб. Звичайно, київським неформалам було ще далеко до наслідування ідей радикальних свобод, сексуальної революції та відкритого постмодернізму західного взірця, але основи становлення світогляду, який би відповідав світовим стандартам культурного процесу, закладалися саме тоді. Це були молоді митці, що потерпали від пропагандистського тиску, прагнули престижності і були принциповими у бажанні легітимізувати неформальний сектор національної культури. До таких митців слід віднести Т. Сільваші, Б. Михайлова, О. Тістола, О. Ройтбурда, О. Голосія та ін. Тепер їхній доробок складає підґрунтя сучасного українського арту. За період перебудови їх статус змінився від напівлегального до цілком легітимного, такого, що навіть визнається як класика.

Іншим світоглядним напрямом у мистецтві нонконформізму України були митці, творчість яких можна охарактеризувати як радикальний нонконформізм, або ж визнати їх провідниками нонконформізму «чистої ідеї». Наприкінці 1970-х це були люди, без звернення уваги на діяльність яких неможливо вважати історію цього напрямку вичерпаною. Це явище разом із «класичним нонконформізмом» становить немовби пару, без усвідомлення природи якої важко скласти цілісне уявлення про його онтологію.

Радикальний нонконформізм, або нонконформізм «чистої ідеї», — це світоглядний молодіжно-студентський культурний напрям представників київського міського арт-середовища кінця 1970-х — початку 1980-х, учасники якого заперечували необхідність обов'язкової репрезентації творчого доробку, базували основні засади на принципах сповідання «чистої ідеї» поза репрезентацією (а подекуди і поза реалізацією) творів, що виконані на її основі. Представники радикального нонконформізму спиралися, з одного боку, на теоретичну платформу «чинарів»-оберіутів 1920–1930-х, а з іншого, — на сучасних їм московських концептуалістів.

До пошуку форм нонконформізму «чистої ідеї» у київському осередку спонують напівміфи-напівлегенди про загадковий київський «Бермудський трикутник» і акції, що представники цього угруповання, ламаючи ідеологічні стандарти і мистецькі стереотипи, влаштовували у Києві. Результати їхньої творчості відрізнялися

від результатів творчості звичайного митця homo soveticus і досі репрезентують одну з маловідомих сторінок історії радикального нонконформізму.

Про таємничий феномен «Бермудів» було відомо переважно тим, хто навчався у 1970-і в художньому і театральному інститутах Києва. Його локація в сквері на Львівській площі, територіально зручна для студентів цих закладів, була епіцентром того, що тепер отримало назву інформаційних потоків. На той час носіями таких потоків були особистості, життя яких відрізнялося від класичних радянських штампів: на «Бермудах» не було нічого, окрім чистої ідеї.

Сквер на Львівській площі був місцем зустрічі неформалів — художників, архітекторів, мистецтвознавців, філософів, — дуже різних (в тому числі й за віком), але близьких у базових світоглядних настановах. На «Бермуди» приходили також «аспіранти», що не мали документів про початкову освіту, поети, творчий доробок яких складався з одного вірша «Народ и партия едины в опизде...ии своём». До цього осередку долучалися також викладачі Київського художнього інституту, які прагнули жити, покладаючись на власну думку, і не потребували особливих соціальних гарантій, що надавалися особам такого штибу радянськими регламентаціями.

Точний склад «Бермудів» неможливо сьогодні назвати, але до його «золото-го» списку належали Ілля Вайсбург, Валентин Раєвський, Борис Філонов (Борчик), Володимир Дишлок, Михайло Турбовський, Віктор Мінько (Міня), Віктор Костур, Владислав Шемотюк, Григорій Хорошилов, Олексій Тюха, (?) Панченко (Паня), Сергій Зорук, Леонід Ярошеня, Валерій Ярош, Володимир Харишко (Харитон). Трохи пізніше приєдналися Віктор Хоменко та Сергій Кочкін.

Потяг до публічного позиціонування власної діяльності в цьому середовищі взагалі не сприймався. Стилем їхнім було не замкнене життя, а досить осібна життєдіяльність людей, об'єднаних широким колом інтересів — літературних, художніх, наукових — та постійне спілкування на «Бермудах».

Автором назви «Бермудського трикутника» був угорський поет Янош Селлей. Родом із Закарпаття, він, вихований у традиційному патріархальному світі, був незвичним для міської молоді персонажем, яка зростала у стерилізованому радянському соціумі. Хоча Селлий помер у Будапешті, його прах привезли в Україну. Архітектор Володимир Дишлок, який займався похованням, уперше побував на малій батьківщині поета, познайомився з його матір'ю, пізнав його спосіб життя, котрий до того був незрозумілим. «Селлий сповідував католицизм, в 10 років приймав перше причастя, і це урочисте фото в мундирчику стояло у Яноша на столі ліворуч. А праворуч було фото молодого Ніцше, якого ми знали вже за зрілим образом на світлинах. Ми ніколи не говорили про ці атрибуції, але у кожного десь всередині був молодий Ніцше. Янош Селлий покінчив з життям самогубством» [1]. Він був поетом екзистенційного виміру, який ніколи не оприлюднював власних творів.

Такий підхід до результатів творчості нагадує католицьку модель ставлення до творинь Божих як до абсолютних в самих собі індивідуальностях, автором якої був Франциск Ассізький (XII–XIII ст.). Його трактат-флорілегій «Квіточки милі брата Франциска» (Fioretti di San Francesco) отримав таку назву не лише через те, що в ньому розповідається про різні дивовижні, чудесні, повчальні та добродієсні випадки з життя св. Франциска та його перших послідовників, а й через те, що цей християнський діяч і засновник ордена францисканців вирощував квіти у своєму саду для них самих і не дозволяв дивитися на ці квіти стороннім. Як відомо, він також, «проповідував птахам і закликав ластівок до тиші».

Такий підхід найвідомішого представника ордену жebraків можна визнати витоком світоглядних орієнтацій представників «ордену» київських «Бермудів» кінця 1970-х — початку 1980-х. Це був молодіжний протестний рух з його логікою тусовок і збіговиськ просто неба на Львівській площі. Молодіжна форма київського нонконформізму «Бермудський трикутник» не відзначалася логікою побудови художніх програм та колективною сингулярністю, але виробила нові критерії існування: позиція незгоди щоразу не повинна була матеріалізуватися через художній жест, оскільки сама матеріалізація ідеї вважалася аморальною і перетворювалася на проективний конформізм. Втім, матеріалізація «чистої ідеї» все-таки мала місце, митці працювали «в шухляду», але їхні твори однак не передбачали публічної репрезентації.

Такий радикальний вимір нонконформізму, що обстоював чистоту ідеї, сповідувався навіть як спосіб життя. Оприлюднений творчий жест позиціонувався як «паразитарність» та пристосуванство. Як згадують самі учасники «Бермудів», через ці «фільтри» міг пройти не кожний. «Це був цікавий феномен, з проекцією на порубіжжя XIX–XX ст., коли проривались животворними формами: ти повинен так жити, і жити як в останню мить. Якщо ти все це фіксуєш — ти “зрадник батьківщини”. Я пам'ятаю жорсткі суперечки серед митців щодо матеріалізації ідей у творчості, наприклад з митцем із Криму Харитоновим, і нашу суперечку з ним в тролейбусі між Алуштою і Ялтою. Він був за матеріалізацію цих речей, а ми з Григорієм Хорошиловим були проти. Врешті, незгода думок стала спонукою для Харитонова написати мені присвячену картину, яку він виставляв у Сімферопольському музеї, “Прощання з другом”» [1]. Якщо згадати явище модерну в європейському мистецтві на зламі XIX–XX ст., слід зазначити, що будь-що нове, особливо у мистецтві, спочатку розглядається як нонконформістський жест стосовно попередньої традиції, і така сама по собі традиція ламання стереотипів є запорукою живлення мистецького організму та запобігання його стагнації (або розкладу).

На той час уживались речі, котрі, здавалося, не могли співіснувати одна з одною: уявність високої мети і водночас неможливість її відкритого позиціонування. Учасники подій згадують, як викладачі філософських дисциплін у Київському

державному художньому інституті (КДХІ), які змушені були сповідувати практику радянської квазіфілософії, вже поза стінами Інституту ставали справжніми філософами-протестантами, і їхній світоглядний активізм набував інших вимірів пошуку нових сенсів.

До «бермудівців» належав поет і філософ, а за освітою мистецтвознавець, Григорій Хорошилов. Він за життя не опублікував жодного власного твору. Поезія жила в ньому як внутрішній священний стан, до якого він нікого не допускав. Першу книгу поета було опубліковано вже посмертно у 1993-му: помер від серцевого нападу у віці 51 року.

Серед поетичних рядків Г. Хорошилова є такий вірш:

Две реки —
Сводитор и Суматор.
В
Междуречье —
Дом где ты родился.

Каждый день
Бездонный
Выпускатор
Выпускает в междуречье
Лица.

Их рисуют
Брейгель, Босх и Гойя

И они приходят
Целоваться
Каждый вечер в дом
На междуречье —
С твоим сердцем
И с твоей
Душою

Дом стоит на множестве
Потоков.

Среди них
Есть
Множество всех множеств...

У цьому вірші та інших поетичних творах Г. Хорошилова очевидне прагнення до наслідування творчого досвіду ленинградських оберіутів 1920–1930-х (Даниїл Хармс, Олександр Введенський, Микола Заболоцький, Костянтин Вагінов, Ігор Бахтерев, Дойвбер Левін та ін.) з необхідним елементом застосування «заумі». Наприклад, як у Хармса:

– А вы знаете, что ПОД?
А вы знаете, что МО?
А вы знаете, что РЕМ?
Что под морем-океаном
Часовой стоит с ружьём?

Як вказував Валерій Шубінський, «головна межа, зруйнована ними [оберіутами], — це межа між серйозним культурним жестом і пародією. <...> Із текстів оберіутів зник “розумний автор”, який знає правила гри і свідомо їх порушує. За їхньою сюрреалістичною поетикою стояв найскладніший і найцікавіший антропологічний експеримент — ототожнитися зі свідомістю напівідіота, дитини, безграмотного обивателя, ототожнитися майже повністю, але все ж якимись віддаленими куточками розуму, зберігши здатність дивуватися дивакуватим поворотам цієї свідомості» [2, с. 198–199]. Але було б дивно ототожнювати оберіутські пошуки з пошуками «бермудівців» хоча б з точки зору загальної доктрини: перші писали, аби друкуватися, другі писали, щоб писати.

У наведеному вірші Г. Хорошилова сама суть логічних колізій брежнєвського часу — ситуації вимушеного культурного роздвоєння, яке нічого спільного не мало з аморальністю чи пристосуванством. Це — одночасне існування у паралельних світах радянської ідеології і внутрішнього індикатора світоглядної справжності. Теорія так званого «випускатора», про яку пише поет, народилася під час однієї з поїздок митців до Криму і означала властивість егеґора «виманювати» сенс з соціокультурного хаосу. Композиція цих дій вибудовувалася спонтанно, так само спонтанним і непередбачуваним було їх завершення. Активісти «Бермудів» називали це так: «випускатор почав працювати». Молодь, яка особливо гостро відчувала нестачу загальнокультурного кисню, вважала це актом несвідомого символічного сенсопородження. Можна сказати, що при всьому скептицизмові до публічної реалізації ідей радикальний нонконформізм все ж випрацював свою модель позиціонування, яка зараз, з плином часу, повною мірою може бути репрезентована як мистецько-розумова цілісність.

Почасти радикальне крило нонконформізму репрезентувало себе й через публічну демонстрацію — акціонізм або перформенс вуличного типу. Скажімо, деякі з них відбувалися просто на порозі КДХІ й були розцінені керівництвом як провокації та хуліганство. Так, Володимир Шемотюк, студент архітектурного факультету КДХІ,

1976-го цілу добу непорушно стояв біля входу в інститут, імітуючи характерну поставу Леніна — з простягнутою вперед рукою та у двох кепках: на голові та в руці. Керівництвом вузу це було кваліфіковано як хуліганство, за що В. Шемотюк був відрахований з інституту (пізніше поновлений). Імітував Леніна і В. Дишлок: на день народження «вождя світового пролетаріату» він блукав у «його» костюмі вулицями Києва, заходив у кав'ярні, розмовляв «ленінським» голосом з характерним грасуванням та крилатими фразами (наприклад: «Что такое Советская власть? В чём заключается сущность этой новой власти, которой не хотят или не могут понять ещё в большинстве стран?» тощо), збиваючи з пантелику київських обивателів та міліцію.

Щороку студенти КДХІ влаштували новорічні «фестивали». Молодь творчих вишів стікалася на них, щоб приємно провести час та подивитися на екстравагантно декоровані коридори, де розташовувалися чудернацькі вироби з пап'є-маше. Сергій Гета та Сергій Базилев робили з пап'є-маше величезні «стьобові» аморфні скульптури, скажімо, нетверезих зайців-чудовиськ або морячків з гармошками. Форми були контраверсійними, радикально гіперболізованими. У залах Київської консерваторії, куди студентів КДХІ запросили оформити зал перед святковим новорічним концертом, вони зробили гігантську паперову інсталяцію баби-гулівера. Своїм розжирілим тілом вона заповнила увесь простір концертної зали. Після категоричної відмови прибрати свої «декорації», направлені ректоратом консерваторії прибиральниці врешті звалили «ідола». Урочистий концерт з нагоди нового року пройшов без декорацій.

При розгляді діяльності «Бермудів» і його «золотого складу», найперше, що впадає в очі, це стан свободи і втечі від нормативності мислення, що зумовило акцентуований стиль поведінки й особливий спосіб проведення часу «бермудівцями». Оскільки у такій тусовці практична реалізація задумів не віталася, то коли один з членів «Бермудського трикутника» Г. Хорошилов наважився нарешті провести презентацію рукопису роману (не виданої книги!), його товариші просто під час презентації влаштували акцію протесту. Вони поводитися навмисно дистанційовано і розпиттям портвейну демонстрували незгоду з поведінкою товариша.

Ця акція за напруженням пристрастей нагадує єдиний творчий театралізований вечір оберіутів у Ленінградському будинку друку 24 січня 1928 р. під назвою «Три лєвих часа». Наслідком цієї акції було те, що Д. Хармс і його друзі відсвяткували успіх. «Їхні вправи, ще учора відомі лише вузькому колу, стали фактом історії літератури. З'явився оберіутський театр і, що важливо, з'явився оберіутський стиль, до цих пір небачена форма репрезентації, поведінки, гумору. Усе це було пред'явлено широкій публіці і щонайменше зацікавило її» [2, с. 218]. У випадку з презентацією рукопису Г. Хорошилова також можна спостерігати «небачену форму репрезентації, поведінки, гумору». Тут треба сказати, що алкоголь у середовищі творчої інтелі-

генції був (і є) особливою формою протесту. За словами Бориса Гребенщикова, лише алкоголь допомагав побачити ту білу гарячку, якою була радянська дійсність. Інших аргументів протесту, окрім як влаштувати провокацію, було не так багато. Наступним етапом протесту стало потрапляння цієї компанії до райвідділу міліції і суд над ними. Група митців, зокрема Володимир Дишлок та Віктор Костур, залізла на пам'ятник Богдану Хмельницькому і була знята співробітниками міліції, які кваліфікували це як хуліганство у стані алкогольного сп'яніння. Цю акцію було організовано за попередньою змовою, і її учасники, не відступаючи від своїх принципів, довели вірність ідеї, пройшовши шлях до кінця. Акцію було подано в суді, як дослідження технології виготовлення пам'ятника — а саме, литий він, чи зварний. Учасникам вдалося витримати тиск міліції та прокуратури і перетворити радянський суд на фарс вимогою надати суду роз'яснення, литий пам'ятник, чи зварний.

«Бермуди» були не гуртом, а способом життя. У принципі, як і будь-яке концептуально детерміноване явище в мистецтві, вони утверджували себе шляхом відмови від звичних традицій, норм і канонів. У власні рецептивні стратегії поряд з вищезгаданими моделями митці цього напрямку закладали як прийоми екстремістськи налаштованого радикалізму, так і прийоми концептуалізму з вербалізацією ідей і смислів. Якщо концептуалізм передбачав оприявлення концепції твору поряд з цим твором, то радикальний нонконформізм передбачав замовчування процесу творення як концептуалізацію. Слід зауважити, що напрям радикального нонконформізму досить голосно претендував не лише на заперечення доктринерського світогляду в мистецтві, а й заперечував сам факт публічного позиціонування будь-якого світогляду через художній (філософський, літературний) жест. «Бермудівці» проповідували руйнування факту презентації будь-якої форми творчості заради найважливішого — екзистенційного буття в мистецтві.

Паралельно існувала форма поведінкового виміру, яку можна охарактеризувати як форму вільного, не зашореного мислення, думки і фантазії, спонтанних дій учасників, що були означені як *афективний атлетизм*. Це було тренування свідомості, вибудовування принципів поведінки, своєрідна «дресура один одного», яка нічого спільного не мала з формалізацією ідей. «Це було те, що стоїть поза мистецтвом, розробка й практикування такого собі “мистецтвування”, яке зовсім не означало “мистецтво-знавство”, оскільки це вже був пост-процес, а ми творили перед-процес», — формулює В. Дишлок [1]. Таким чином, можна стверджувати, що у контексті розмислу, пов'язаного із роз'єднанням пост-процесу і перед-процесу у мистецтві, свідомість митця і мистецтвознавця немовби входить у незафіксований і спонтанний стан афекту версус-репрезентації художнього твору, що вважається завчасно дефективним. До певної міри філософія «Бермудів» творила світ «ідей», і способи їх відтворення значно відрізнялися від прийнятого і буденного предметного світу.

«Бермудівці» ніколи не прагнули «престижу», когорта людей-однодумців не трималася на рекламації власного бренду, адже публічність вважалася табу. «Бермуди» не були б самими собою, якби припинили тиху революцію, що спонукала до пошуку нових і нових сенсотворчих, не матеріалізованих через презентацію практик. Удар по усталених традиційних порядках був лише деталлю загально спрямованого удару по споживацькому способу буття та мислення в мистецтві, у якому закріпилася офіційна радянська ідеологія. Позиція митця, який потребував публічності й відповідно визнання, була тією «червоною хустиною», проти якої «бермудівці» і повстали.

Наприкінці 1970-х склався і лексикон неklasичної філософії гурту «Бермуди». Поняття, якими маркується їх акціоністська діяльність, виникали шляхом видобування сенсів з форм імпровізованої драматургії. Номінації, що використовували «бермудівці», віддзеркалювали ментальні орієнтири представників напряму. Це був лексикон не лише лінгвістичного, а й візуального тренажу. За тезаурусом цього лексикону можна було вибудувати парадигмальну лінію, методи і принципи діяльності «бермудівців».

Скажімо, термін *гіполєсис* — підхоплювання; культурно-рапсодична рецитация. Учасник діалогу підхоплює цитату і відбувається «взаємодія сенсів» [3]. Це була альтернатива радянській практиці нівелювання особистісного начала через уніфікацію й зрівнялівку. На *симпосіоні* (так називалися вечірки на «Бермудах») усі спонтанні дії обов'язково мали пройти через *спойдегілоїон* — поєднання сміхової рефлексії й ерудованості: ти маєш дотриматися форми сміхової поведінки, яка передбачала гру та пінг-понг інтелектів. Концептуальним у битві діалогів був *ріпост* — миттєва відповідь на якусь фразу, коли учасник діалогу має дати мовленеву «здачу». Сутнісним для лексикону було *мистецтвування* — підоснова мистецтва. Лексема *підоснова* дрібнилася на похідні від неї слова — «*подоснова* — *основа* — *снова* — *нова*». Новація полягала в методології *ракоходу*, або називання слів у зворотному напрямку і видобування з цього вже іншого сенсу: «*нова* — *снова* — *основа* — *подоснова*». У ході розмов і дискусій митці вибудовували *паралакс*: «мнение встречает другое мнение и получается сомнение» [1]. Сумнів був найголовнішим артикулятором філософського дискурсу «Бермудів», оскільки продукував виклик ретроградним світоглядним установкам, гаслам та ідеологемам. Важливою у спонтанній драматургії акцій «бермудівців» була *емєрдженність*, або буквально — боковий зір: процес споглядання, важливий для творчої людини. На симпосіонах «Бермудів» випацювувалася саме емердженність установки. Слід зазначити, що емердженність, котра розуміється як здатність тримати в полі зору і ціле, і деталі, більш влучно могла б іменуватися акомодатійністю: можливістю хижих птахів під час льоту зі значної висоти бачити дрібних тваринок.

Практика складання словників мовного розширення у певній субкультурі — молоді «бермудівці» утворювали своєрідну мистецьку субкультуру — у всі часи й у будь-якому найменшому людському угрупованні це було і є усталеною природною практикою. Від родинних словечок, сенс яких зрозумілий лише двом-трьом членам родини, до «Хазарського словника» Милорада Павича, котрий зробив цю особливість мовного буття спільнот літературним жанром, — специфічна, іноді вигадана лексика, включно з її складними формами (анафора, епіфора, паліндром тощо), з одного боку, формувалася практикою спілкування, з іншого, — формувала принципи такого спілкування. Амбівалентність виникнення й функціонування словника мовного розширення, а саме такий словник послідовно і створювали «бермудівці», свідчила про певну відкритість членів напряму до збагачувального спілкування одне з одним, про намагання розототожнитися зі спільнотою професійних радянських митців, про бажання відчувати себе особною часткою київських інтелектуалів.

Для порівняння наведемо декілька прикладів/визначень класиків московського концептуалізму, яких «бермудівці» вважали проєктивними конформістами. Так, у «словнику» Дмитра Прігова знаходимо такі поняття кінця 1970-х: *влипание* — занурення у певний стиль або дискурс до повної ідентифікації з ними (як раніше говорили: «автор вмирає в тексті»), на відміну від стратегії *мерехтіння* (коли текст вмирає в авторі); *милищанер* — носій ідеї небесної держави і державності, медіатор між державами земною й небесною, а оскільки ідеї небесної державності в межах земної державності не втілювані, він є героєм культурним, страждальним. У словнику Іллі Кабакова: *изумительно* — виголошується завжди захопленим вигуком при вигляді й роздивлянні творів друзів та інших митців, а також як реакція на будь-яке слово або повідомлення; жодного відношення до змісту повідомлення або твору не має; природа його — суто нервова реакція на миттєве зіткнення з чимось, що опинилося надто близько й від чого не можна швидко і безпечно втекти. *Потрясающе* — див. *изумительно*; *гениально* (див. *изумительно*). *Колбаса* — універсальне порівняння, що, як не дивно, повністю розкриває сенс того, з чим порівнюється. Приклади: «стан був жахливий, немов ковбаса», «картина була активна і насичена, немов ковбаса», «вона була весела, весь час танцювала, веселилася, немов ковбаса».

Не можна не побачити у практиці створення словників мовного розширення субкультур віддзеркалення елементів оберіутства, яке не в останню чергу не лише привертало увагу до нових смислів старих уживаних слів, а й провокувало створення нових, у які вкладалися або старі смисли, або ті, що зазнавали змін водночас зі створенням терміну, яким вони позначалися. Так, можна вигадати будь-яке слово, але не можна вигадати явище, яке цим словом позначалося: вони народжуються у стихії живого мовлення, вимови, у царині інтонацій як денотат і коннотат, і неможливі одне без одного.

Ближче до середини 1980-х діяльність напряду вичерпала себе. Його фінальним акордом була зустріч учасників «Бермудів» у середині 1980-х у сквері на Львівській площі. Відтоді філософія і принципи буття в мистецтві, сповідувани «бермудівцями», поступово стають однією зі сторінок українського нонконформізму, хоч до власне художньої практики цей напрям не мав стосунку: йшлося не про фарби і полотно, а про ідеї та розум. Саме тоді художником Валентином Раєвським було здійснено спробу зафільмувати зустріч, але з цього наміру нічого не вийшло. Найцікавіший епізод залишився поза кадром: на місце події раптом приїхала трунна машина і почала вивантажувати оббиті червоним оксамитом труни. Саме з того моменту «почав працювати випускатор», але В. Раєвський відмовився знімати цей символічний епізод, тож на відео було зафіксоване лише рядове зібрання «ветеранів». Знак у вигляді труни означав лише одне — символічну смерть гурту, завершення історії «Бермудів».

Висновки. «Бермудський трикутник», що проіснував у Києві близько шести-семи років, створив міфологему, що передавалася від одного до іншого сучасника в усній формі, і у такий спосіб створювала простір середовища існування митців, які нонконформно ставилися до форм сучасної їм культури і мистецтва. Без такого центру розсіювання розумової енергії між непересічними особистостями тепер важко уявити історію київського нонконформізму в його цілісності. Осмислення цього явища хоч і суперечить принципам, не лише задекларованим його учасниками, а й дотриманими як спосіб життя в мистецтві, було спричинено необхідністю ґрунтовного наукового аналізу і виявлення інтелігентно-міських особливостей існування творчої людини в радянському контексті нонконформізму.

1. Інтерв'ю автора з архітектором В. Дишлоком. 01.03.2016. — з архіву автора.
2. Шубинский В. Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру. Москва: АСТ: CORPUS, 2015. 576 с.
3. Зенкин С. Гуманитарная классика: между наукой и литературой. Работы о теории. Москва: НАО, 2012.

Смирна Л. В. Радикальний нонконформізм у середовищі київських митців кінця 1970-х — першої половини 1980-х.

Анотація. Розглядається одна з форм нонконформізму київської хвилі кінця 1970-х — початку 1980-х — радикальний нонконформізм, що базувався на пошуках нових концептуальних орієнтацій, опосередковано пов'язаних з мистецькою практикою. Радикальний нонконформізм виявився у радикальних формах молодіжного мистецького тренду й був явищем виключно міським, космополітичним, орієнтувався на традицію мистецтва, пов'язаного з філософсько-інтелектуальними практиками, а його представників можна визнати провідниками нонконформізму «чистої ідеї». Наприкінці 1970-х це були особистості, без звернення уваги на діяльність яких неможливо вважати історію цього напряду вичерпаною. Радикальний нонконформізм разом із «класичним нонконформізмом» становить своєрідну пару, без усвідомлення природи якої важко скласти цілісне уявлення про його онтологію.

Ключові слова: радикальний нонконформізм, «Бермудський трикутник», мистецтво України кінця 1970-х — першої половини 1980-х.

Смирная Л. В. Радикальный нонконформизм в среде киевских художников конца 1970-х — первой половины 1980-х.

Аннотация. Рассматривается одна из форм нонконформизма киевской волны конца 1970-х — начале 1980-х — радикальный нонконформизм, базировавшийся на поисках новых концептуальных ориентаций, косвенно связанных с художественной практикой. Радикальный нонконформизм проявился в радикальных формах молодежного художественного тренда и был явлением исключительно городским, космополитическим, ориентированным на традицию искусства, связанного с философско-интеллектуальными практиками, а его представителей можно признать проводниками нонконформизма «чистой идеи». В конце 1970-х это были личности, без обращения внимания на деятельность которых невозможно считать историю этого направления исчерпанной. Радикальный нонконформизм вместе с «классическим нонконформизмом» составляет будто бы пару, без осознания природы которой трудно составить целостное представление о его онтологии.

Ключевые слова: радикальный нонконформизм, «Бермудский треугольник», искусство Украины конца 1970-х — первой половины 1980-х.

Smyrna L. V. The radical nonconformity in the artistic Kyiv community of the late 1970s — early 1980s.

Summary. The article deals with a form of nonconformity Kiev wave of the late of 1970s — the beginning of 1980s — a radical nonconformity, based on the search for new conceptual orientations indirectly related to artistic practice. The radical nonconformity was in radical forms of youth art trend and was a phenomenon exclusively urban, cosmopolitan, guided by the tradition of art associated with philosophical and intellectual practices and its representatives can be considered agents of nonconformity «pure ideas». In the late of 1970s it was the individuals, without paying attention to the activities of them it is impossible to consider the history of this area exhausted. This phenomenon, along with «classic nonconformity» is supposedly a couple without understanding the nature of which is difficult to make a holistic view of its ontology.

Keywords: Radical Nonconformity, «Bermuda Triangle», Ukrainian art of the late of 1970s — the beginning of 1980s.