

# Василий Цаголов: Отрицание отрицания

ВИКТОРИЯ БУРЛАКА

Есть имена первого порядка, и их совсем немного, которые олицетворяют украинское актуальное искусство 1990–2000-х. Это не просто высший эшелон, «голубые фишки» рынка, но художники, ставшие синонимом наиболее знакомых тенденций. Имена, выдержавшие сложный «забег на длинную дистанцию» саморазвития, последовательно воплотившие свою линию видения. Видения реальности и ее «отражения» в искусстве. Видения задач искусства вменяющемся миру. Алгоритмом попадания в ногу со временем сейчас становится клиповая эстетика, стремительная «смена картинка». Миссия актуального художника драматична и противоречива: ему приходится вписываться в ритм быстрых внешних изменений, чтобы быть не похожим на себя вчерашнего. Это чрезвычайно сложно, глубоко копая собственную «идеологическую жилу». Творчество Василия Цаголова, а здесь поставлена задача проследить его в развитии, внешне стремительно меняется, при этом, шаг за шагом приближаясь к некоему «пункту назначения». Его цель благородна и вполне созвучна времени — превратится в Ничто, потерять самого себя во имя безусловной и абсолютной свободы художественного языка. Язык проходит все ступени «рафинирования», очищения от посторонних примесей, и становится все более отточенным, лаконичным, вир-

туозным. Все более совершенным в своей безличности, дистанцированным от «авторской интенции». Что бы ни говорили о «барочности» украинской живописи, это имеет мало отношения к Василию Цаголову. В украинском контексте он продвигает «холодный» тренд. Самым близким мировым аналогом тут может послужить Люк Тьюманс, также «похоронивший и воскресивший» живопись в мертвом виде. Также воздвигнувший свою философию ее эскалации ради потери себя самого — та же «антигуманность» и «антиутопичность», то же ослепление «виртуальным светом». Это прекрасная мистическая метафора самоустранения — исчезновение в потоке света, все мы движемся к полному растворению в нем...

## РАСКРЕПОЩЕНИЕ = ОБНУЛЕНИЕ

Сегодняшнее «раскрепощение» сознание человечества называют состоянием «после оргии», состоянием абсолютной свободы, разрушения всех границ. Можно ли этой свободой наслаждаться, или стоит ее рассматривать, как увеличение процента энтропии в мире?... Василий Цаголов в проекте «Новое пространство» (PinchukArtCentre, 2006) выставил живописную видеоинсталляцию с созвучным названием — «Оргия». О чем это? О состоянии мира с приставкой «пост» — постмедийного, пост-

политического, постсексуального. В этом же посткатастрофическом мире существует и феномен «постискусства». Это рассказ об эпохе радикального «фьюжн», смешения всего со всем — секса, политики, насилия, искусства, масс-культуры, видео, живописи. Все это прорастает одно в другое, одно в другом, и уже не подлежит дистилляции: невозможно отделить кофе от сливок, тем более, если он уже выпит. Вот и Василий Цаголов, доводит до состояния кипения эту «мыслящую плазму», зазомбированного и зомбирующего медийного сознания. И она выталкивает наружу причудливые фантазмы, фантазмы о Другом, о Чужом: из темных глубин закадрового пространства всплывает образ загадочного антигероя. «Плохой парень», Мачо, Маньяк, Пришелец — без него мы не можем ни плакать, ни смеяться, ни страдать, ни наслаждаться...

Главный вопрос, преследующий современное искусство, с тех пор, как оно стало частью всемогущей системы медиа: «Кто или что кроется за медийной плоскостью?» Кто всем управляет, дергает за ниточки? Медийный дискурс, если называть вещи своими именами, это дискурс паранойяльный. И спектр его воздействия чрезвычайно широк — от тонкого культивирования экзистенциального страха, до нагнетания массовой паники. Система медиа, манипулятор и объект манипуляции одновременно, использует секс, политику, насилие в качестве «хлеба», так сказать, пищи интеллектуальной и духовной, а искусство — в качестве зрелища, способа подачи этой пищи. Диагноз времени абсолютно точен: границы политического и социального, масс-культуры и элитарного искусства, сексуального и девиантного разрушены целиком и полностью. Такова оргия свободы — все есть политика, все есть секс, все есть насилие, все есть искусство...

### ОТРИЦАНИЕ ОТРИЦАНИЯ

В состоянии вседозволенности сложно увидеть символ *sexual revolution*, скорее, проекцию

вселенского бардака. Раскрепощение сознания, на самом деле, есть его неуклонное разрушение. Раскрепощение желания — его обнуление. Рано или поздно, круг освобождения замыкается на своей противоположности, ибо все в этом мире циклично, все движется по спирали. Бесконечное желание свободы, которая была абсолютной ценностью западной мысли, приводит к рабству — физическому и ментальному. Политическая структура — однозначно репрессивна, иной она быть не может. Существование «человека маленького», «винтика системы», регулируемо, регламентируемо, программируемо вплоть до биологического уровня... Точно так же, прогрессистская иллюзия свободы была абсолютной ценностью, фетишем современного искусства со времен его осознания себя как такового. Выход за рамки эстетического, по мнению Сьюзен Зонтаг, магистральный вектор движения искусства, который не меняется уже лет двести. Парадокс заключается в том, что смелые экспериментаторы, последовательно «выходя за рамки эстетического», так же последовательно возвращаются назад, к некой гипер-эстетике, вещам чрезвычайно рафинированным и утрировано эстетским. Срабатывает эффект бумеранга. С точки зрения политизированного современного искусства — это абсолютно «бесполезная» трата времени, но ведь не в пользу дело. А в получении того «наслаждения от искусства», которое, чисто теоретически, сейчас получить якобы невозможно. Такой, собственно, и видится траектория творчества Василия Цагорова — безусловного классика актуального искусства и «реликтового» живописца — отрицание отрицания. По законам актуального жанра, он упорно отрицал существование того, чем занимался — но, в результате, всегда получался диалектический синтез, то бишь, новое утверждение. Живопись не может быть симуляцией, она всегда подлинна и симулирует матрицы морально устаревшего видения, обманывая себя и нас заодно — этот обман достаточно поверхностен.

Выход за рамки «косного и консервативного» художественного языка в состояние его новой, опьяняющей свободы — никто из поколения украинских художников 1990-х, в том числе и Цаголов, не избежал этого соблазна. Медийное искусство дарит яркую иллюзию свободы — эту эйфорию ощутили все. То был необходимый и закономерный опыт, дающий новый уровень сознания и новый багаж. То же самое касается и яростного желания не просто «похоронить» живопись, но вырваться из «удушающего» поля эстетического. Искусство 1990-х хотело быть реальной самой реальностью. Отсюда, его особая резкость, «контрастность». Это касается и творчества Цагорова, который не копирует, но созидает: идея по пути генерирования «реальных историй» и «нового документализма» (в своем особом, специфическом понимании).

Сегодня оппозиций «Искусство VS Реальность», «Реальность VS Иллюзия» более не существует, точнее, выбирать между ними не приходится. Как писал Борис Гройс, фокус завораживающего действия новизны раскрыт: ощущение бесконечности, новая перспектива рождается только в сопоставлении старого и нового, консервативного и инновационного, эстетского и китчевого, то бишь, на грани Реальности и Архива. Всегда действует принцип проявляющего новизну явления контрастного ретро-фона. Новизна притупляется, автоматически вновь рождая жажду новых впечатлений и преодолений. Хотя, мало осталось того, что нуждается в преодолении. Искусство разрушило все моральные и социальные табу. Стратегия эпатажа, в некотором смысле, себя исчерпала — он обрел налет респектабельности и превратился эстетическую конвенцию. Искусство распространилось повсюду, оно принижает жизненную среду насквозь. А также частично перебрало на себя политические функции рупора за права «униженных и оскорбленных». То есть, мы пришли к концу очередной утопии — утопии противостояния искусства и реально-

сти, они сегодня совпали в некой точке неразличения. И еще: мы живем то ли в «Иллюзорной Реальности», то ли в «Реальной Иллюзии», как писал Жижек. По сути, это одно и то же — иллюзия становится модусом существования явлений в мире.

### ТВЕРДОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Реальность иллюзорного Василий Цаголов артикулировал для себя в начале-середине 1990-х в концепции «Твердого телевидения». Он будто бы выстраивает ее на основе постулата Бодрийара о гиперреальности, состоящей из симулякров различных порядков. Гиперреальность, фальшьреальность — концепт, который предшествует тотальной, «антропологической иллюзии», пришедшей в 2000-х всерьез и надолго, данной, так сказать, нам в ощущениях. Именно в 2000-х у Цагорова возникает концепция «нового документализма» — качество документального материала обретает мастерски сфабрикованная иллюзия. Экран, медийная плоскость есть настоящая сцена бытия. Основной постулат медиа-онтологии гласит: того, что не «засветилось» на экране, попросту не существует... Начало циклу симулированных информационных поводов положил перформанс «Карла Маркса — Пер Лашез» (1993) — иллюзия на расстрел парижских коммунаров под соусом «бандитской разборки». На улице Карла Маркса (Парижской коммуны), где находились мастерские художников, был инсценирован их расстрел среди бела дня. Выглядело это довольно убедительно — со стороны и не поймешь, что происходило на самом деле. Симулировать можно все, даже собственное рождение и смерть, или же, в обратном порядке. В акции «The end» (1995) художнику вводят амнезическую инъекцию, тем самым, погружая его в небытие. Он пребывал некоторое время на грани жизни и смерти, произнес лишь одно слово «мама» по-осетински — симуляция не всегда есть неправда. Еще одна работа из той же серии — видео-инсталляция «TV news» с вы-

ставки «Интермедия» в Центре современного искусства при НаУКМА (1998). Представители художественного сообщества разыграли некий «срез реальности» — от реконструкции Крещатика, до новостей спорта и сельского хозяйства. В этом «попури» реальные события переплетались с вымышленными, так, что отличить одно от другого было невозможно... Что в очередной раз резюмировало очевидную истину: наше обиденное существование фантомно, оно утекает, как вода в песок, до тех пор, пока не станет «информационным поводом» — это и есть лазейка для того, чтобы войти в историю. Не имеет значения, что 90% информационных поводов фальсифицировано. Ведь экран, который дарует жизнь вечную, есть «странный аттрактор», притягивающий к себе взгляды именно по причине невнятности, непонятности, «легендарности» происходящего...

### ТЕЛО ЖИВОПИСИ

Наиболее выигрышна иллюзия в живописном воплощении. Так как, живопись в своем архаичном, слишком человеческом, измерении выстраивает спасительную дистанцию от режущей «четкой» медийной видимости. Стратегическая задача Василия Цаголова, с точки зрения уже вполне сформировавшегося исторического контента его творчества, не есть артикуляция идей и концепций, они достаточно «трендовые» и являются рабочим материалом. Это манипуляции с «телом живописи» — преодоление мнимой исчерпанности ее ресурсов. В творчестве художника был период осознанного отказа от нее, с 1993-го по 1998-й, — время акций, видео и фотопроектов, инсталляций. Но убить живописца в себе Цаголову так и не удалось, он таковым является по определению — живописцем-скептиком, живописцем-циником. Более уравновешенного отношения к предмету его «любви-ненависти» ждать не приходилось: «Для меня живопись умерла в начале 1990-х. Я не хотел ничего оживлять. Мне не оставалось ничего другого, как работать с мертвым телом, телом зомби...»

### ПЕРИОД «ТРАНСАВАНГАРДА»

После окончания художественного училища во Владикавказе, в 1980-м, художник поступает в Киевский художественный институт. Там он сразу становится лидером, благодаря уходу от традиционного академизма в сторону условности и экспрессии. В визитной карточкой художника всегда была легкость письма — на холсте не должно оставаться никаких следов видимых усилий. Подчеркивая свободу дыхания живописной фактуры, Цаголов нередко оставлял работы на стадии мнимой эскизности, принципиальной незавершенности. Этот «нонфинитизм», пересмотр концепции законченности, тоже одна из его «фишек» — работа, по сути, завершена на любой стадии. Это создает эффект немногословности, дисциплинирующего аскетизма высказывания...

Ломка языка живописи началась с места в карьер, на стадии учебы в институте — его черновато-коричневый колорит сразу «выпал» из рамок локальной школы. Дипломная работа художника «Дмитрий Шостакович», где изображалась репетиция оркестра, была решена в драматично-черноватых тонах, что выглядело отходом от академических правил. Поисками нового живописного начала, «живописи после смерти живописи», отмечены и первые творческие работы Цаголова, поначалу демонстрирующие определенную «растерянность»... Огромный холст «Левиафан» — чудовищное кипение живописной субстанции, ставшее последствием «большого взрыва», катастрофы традиционного языка живописи, написан на грани абстракции и фигуратива. Интенсивное движение, «завихрения» цветовых фракций в пространстве, а в правом нижнем углу, будто бы уже вытесненный из поля зрительной и смысловой значимости — фрагмент «Танца» Матисса... Девальвация традиционных ценностей усиливает хаотичность живописной среды, и, в то же время, в этом определено есть своя эстетика. «Левиафан» был выставлен на Молодежной выставке в Москве

в 1989-м, в зале трансавангарда, где были представлены также работы О. Голосия, А. Гнилицкого, О. Тистола... Именно тогда был возложен «Венок на могилу украинского постмодернизма» (манифест К. Акинши), которым завершилась краткосрочная, но чрезвычайно наполненная эпоха «героического украинского трансавангарда»... Отдавая дань времени и ища себя, художник еще поработал немного в цитатной постмодернистской стилистике. Пафосом кардинальной деконструкции живописи проникнуты «Милле не при чем», «Гэги Караваджо», «Меры предосторожности» — черно-белые «прорезные» картины, в которых агрессия против живописи выплескивается в «фонтановском» жесте уничтожении холста. Это, практически, рисунок на холсте, где классические сюжеты переделаны в анекдотические... Впрочем, «прорехи» — это важный симптом разомкнутости живописной структуры, сквозь которую просвечивает сама Реальность, предвестие тех символических «белых пятен», «пауз» в высказывании, которые для Цаголова станут важнее самой ткани живописи...

#### **«ПИСЬМЕНА СМЕРТИ В ПОВСЕДНЕВНОМ, ЯСНОСТЬ, ПРИВНОСИМАЯ ИМИ...»**

Но только в следующей живописной серии, показанной в 1992-м в Выставочном зале Союза художников на Горького — «Резина чувств» — Цаголову удастся добиться желаемого, избавиться от багажа традиционного живописного наследия. Выйти из потока культурного в поток информационный, дабы раз и навсегда заразиться вирусом «интермедийности». Интермедийность есть тот общий знаменатель, который объединил массовую культуру и элитарную, открыл возможность «вавилонского смешения» всего со всем. Мы можем пытаться сопротивляться дьявольскому обаянию масс-культуры, при этом полностью отдавая себе отчет, что сопротивление бесполезно. Это будет выглядеть как Кьеркегоровский жест Отчаяния, демонстративный протест против самого себя. На

становление интровертивного мировоззрения Цаголова сильно повлияла философия Кьеркегора, как будто «разбирающего по косточкам» страдания и метания нарциссического субъекта дня сегодняшнего — есть версия, что именно нарциссизм стал главной бедой современного общества, причиной всех остальных. В мировоззрении художника возникают, как минимум, две точки явного резонанса. Во-первых, это отношение к смерти, которая есть мера жизни, мера правильности жизненного выбора — Цаголова завораживают «письмена смерти в повседневном, ясность, привносимая ими...» Второе — это категория тотального Отчаяния. Кьеркегоровская «эстетическая стадия» есть наиболее распространенная форма существования, существования ради получения удовольствия от жизни. Она порождает дикий страх, поскольку мы боимся это удовольствие потерять, и отчаяние — из-за недостижимости той настоящей жизни, к которой мы действительно внутренне стремимся. В редких случаях, современный субъект дорастает до «стадии этической», на которой ощущает ответственность за других. Еще реже — решается осуществить «прыжок веры», перейти к духовному бытию, где нет ни страха, ни отчаяния. Отчаяние — то скрытое, томящееся внутри, то явное — выплескивается с холстов «Резины чувств» и буквально захлестывает нас в диптихе «Мачо» (1998), несмотря на кажущуюся «замороженность», атрофию всех чувств и даже эмоций в этих сценах насилия. Отчаяние есть постоянная форма существования эгоцентричной массовой культуры, по образу и подобию которой Цаголов конструирует свои «повествования».

#### **ЭСТЕТИКА НАСИЛИЯ**

Здесь всплывает еще одна базовая для творчества Цаголова аксиома медиа-онтологии — объект всегда «под подозрением», экран рассматривается как плоскость проекции страхов — как субъекта, так и социума. Культивирование фобий есть основной инструмент

манипулирования сознанием. Разбор ролей не предполагает излишней вариативности: палач или жертва, «или ты, или тебя» — таково наследие 1990-х, которое вновь актуализируется сейчас, история сделала еще один показательный виток. Это очевидно по тому, как возросла сегодня популярность криминальных сериалов — с витиеватыми интригами, любованием девиантным поведением преступника, «пикантными деталями» безумия. Нечто подобное витало и в воздухе и в 1990-х. Хрестоматийный образец для подражания — остроумные и зрелищные экшн-фильмы Тарантино, популяризатора нового юмористически-«пофигистского» отношения к факту уничтожения людьми себе подобных. Отсутствие какой бы то ни было реакции на насилие, этакое «веселое бесчувствие» — его непревзойденное эстетическое ноу-хау, которому пытались подражать все. Забавно смотреть, как «полудурки», строящие из себя пророков и интеллектуалов, деловито «мочат» друг друга. Смакуя гамбургеры и между делом философствуя на отвлеченные темы. Тарантино намеренно убирает обычную моральную реакцию на насилие. Эстетика насилия — эксплуатация зрелищности в чистом виде. Насилие становится фактом обыденного поведения — просто бизнес, ничего личного. «Эстетика насилия заводит меня», — отметил Цаголов в одном из своих интервью. Заводит, как и все, что гиперреально. По степени симуляционности сценам насилия нет равных — они оторваны от реальности, целиком и полностью разыгрываются в бутафорски-театральной плоскости...

Даже поверхностный зритель заметит, что живописная серия Цаголова «Резина чувств» (1992) выстроена не на любовании «реками крови», но на педалировании лиричности. В одну линию на стене огромного зала были вывешены семь холстов полтора на два метра — «линия повествования», столь важная для Цаголова, начинается здесь. Художник ссылается на «киношный» принцип линейного развития

сюжета во времени — живопись, хоть и принадлежит к пространственным видам искусства, все же стремится влиться в поток времени. Параллели с фильмами Тарантино очевидны — уже в 1992-м появились «Бешеные псы»... «Резина чувств» проясняет, каким образом соприкасается медийная, а в данном случае — киноэстетика, с эстетикой art contemporary. Художник с ловкостью эквилибриста вынужден балансировать на тонкой грани между профанным и драматичным, не отождествляясь полностью ни с тем, ни с другим, ни с легковесностью и черным юмором pulp fiction, ни с остротой переживания memento mori в традиции искусства. Искусство, в отличие от «широкого экрана», дает совершенно иной фокус, иную точку зрения — замороженность не зрелищем смерти, но ходом судьбы. Как писал Валерий Подорога, взгляд человека Нового времени, когда все анатомические тайны тела и его «механического» функционирования, тайны жизни и смерти были якобы раскрыты, взгляд стал холодно-аналитическим, любопытствующим. В «Резине» и в помине нет холодной отстраненности, взгляд обретает щемяще меланхолическую интонацию. Это чистой воды поэзия, тягучая резина человеческих чувств, титры эмоций, которые дополняют эффектную картинку побоищ и обычно сбрасываются со счетов сценаристами блокбастеров. Болезненный эмоциональный след происходящего на холсте очевиден, как и партия злого рока. Современный человек в своем безоглядном стремлении к удовольствию «исключает зло», прибегает к стратегии страуса — пытаюсь не замечать, что мир жесток и, чаще всего, настроен против него. Выход на сцену «линии судьбы» выводит масс-продукт в плоскость эстетического. Картины Цаголова дополнены текстами: таким образом он пытался связывать их с концептуалистской традицией, опять же, абстрагируясь от «чистой» живописи...

Женщина-вамп, соблазняющая и уничтожающая — «Великолепная Зейнаб» — эта ра-



бота немного выпадает из общего лирического ряда. Согласно мифологии, персидская царица была одержима сластолюбием и жестокостью, заставлявшей ее убивать всех своих любовников. Перенесенная в обстановку первой половины XX в., судя по реквизиту, полуголая брюнетка в розовом шелку выглядит слегка анекдотично на добротной бургерской расписной кровати и с бигуди в волосах, но, тем не менее, учитывая мифологический бэкграунд, есть в ней что-то мафиозно-зловещее... Живопись впечатляет холодностью, и в то же время, виртуозностью — принцип «ничего личного» работает на всех уровнях. Художник выбирает манеру этакого «псевдоакадемизма» — она идеальна в своей интенции быть просто медиумом...

Сцена после побоища на загородной дороге: горят столкнувшиеся автомобили, на первом плане — тела расстрелянных в упор мужчин и женщин. Гнусного вида киллер в инвалидной коляске отложил в сторону автомат, то ли чтобы справить малую нужду, то ли — освободиться от прочих накопившихся в организме жидкостей и фантазий прямо на поверженные тела, завершив свой ритуал осквернения жертв. Видимо, именно от его лица льется восторженно-фрейдистский бред: «Смерть нисколько не тронула твою красоту, Гражина, Ханна... Кровь и темные ссадины на твоём восхитительном теле это самое дорогое ожерелье — подарок фантастического мужчины. Ни у кого нет такой эрекции, Лу...»

Кинематографичность живописи подчеркнута удлинёнными экранными форматами: в кадр вкомпонована брошенная в лесу, тонущая в папоротниках, машина. Витающие рядом с местом преступления души ведут между собой диалог: «Верить, Лилиан, я часто возвращаюсь на место нашей смерти, как на место свиданий с тобой. Слово ничего и не произошло, и смерть — это только наш с тобой, Лилиан, общий вымысел или сон. Иначе мы не могли оказаться здесь, в этой глухой и сырой чаще леса...»

Картина с совмещением разных временных измерений по мотивам рассказа Борхеса наиболее характерна в плане стилистических находок. Дышащая фактура переходит в оборванные, недописанные куски — потом эта «многослойность» и «недосказанность» станут визитной карточкой художника, когда просветы, пробелы будут «взрывать» всю поверхность холста. «Мы распрощались на перекрестке у площади Онсе. Я следил за тобой через улицу. Ты обернулась и махнула на прощанье. Между нами неслась река людей и машин. Наступало пять часов обычного вечера. Точно по твоему рассказу из Борхеса. Та же интонация и, увы, тот же печальный сюжет. Больше мы не виделись. Через день на том же месте тебя застрелили в такси у меня на глазах...» Так, чередуя роли, художник выстраивает драматургию сюжетов. Базовый страх, из которого проистекают все остальные — это страх смерти. Он преследует человека повседневно — страх стать случайной жертвой. Или же, наоборот — страх потерять разум и перейти черту социально адекватного поведения...

### МАЧОМАНИЯ

Адаптация «низких жанров» под нужды живописи, как уже было сказано, не обязательно сопровождалась пассивизмом и философским подтекстом брэнности бытия — художник научился жертвовать ими в угоду иллюзорной «кассовости», создавая добротные-пустотные симулякры масс-продукта. Играя по всем правилам жанра боевика. Его «алиби» в данном случае становилась живопись — подстраиваясь под потребу дня, она без эстетских искажений может отражать ту «медийную реальность», которую видит. С 1992 по 1998 Цаголов не пишет, мотивируя это тем, что язык живописи слишком консервативен для его теперешних задач, и работает с «более гибкими» новыми медиа. К счастью, иллюзия новизны и гибкости всегда временна... В 1998-м появились картины, отобранные Хансом-Ульрихом Обристом для выстав-

ки «Срочная живопись» в Париже — диптих «Мачо I» и «Мачо II» — написанные лихо, но уже без всяких тонкостей, вполне в духе «тарантинизма». Здесь нет лирических реминисценций «Резины чувств» — лирика естественным образом редуцировалась. В этой простоте, собственно, и заключался следующий шаг. Все те же бандитские разборки панорамным планом — они вкомпонованы в кадр с мутно-бурыми «экранными» горизонтальными полями. Яркий солнечный день, задворки цивилизации на пригородной дороге и железнодорожном переезде — «мачо», антигерой времени, в темных очках и элегантных костюмах красиво делают свой бизнес — убивают друг друга и в паузах сношаются со своими и чужими «секси-герлз». Просто насилие, просто секс, просто зрелище. Прозрачность зла. Чтобы дойти до этой кондиции «чистой видимости» на протяжении предыдущих шести лет художник последовательно избавлялся от излишней «текстовости», отказывался от убедительности визуальной данности...

### ОТКРЕСТИТЬСЯ ОТ ТЕКСТА

«Большинство причастных к культуре рассматривают мир как объект, в котором следует отыскать какую-то закономерность, сопоставить его со здравым или не очень здравым смыслом, пронизать идеей. Я не ищу идею, на которой строится мироздание, не думаю, что имею право на интенцию этой идеи, которая структурно (хотя бы только для меня) оформит мир как объект. Мир — это просто поток чего-то, что происходит. Поток событий, о котором достаточно рассказать как о чем-то линейном, появляющемся одно за другим. Мои произведения — это не опыт о мире или его уменьшенная копия. Я своими фотографиями пытаюсь расширить сферу того, что происходит потому, что хочу восполнить дефицит событий. Искусство по своей природе миметично. И поэтому мои произведения — это не декларация убеждений, а просто жест. Возможно, это жест в пределах искусства, а возможно

и вне его пределов — что уже не важно... Это не попытка невербальных озарений. Это просто рассказ. В. Цаголов, 1993».

Авторский текст к выставке «Мир без идей», состоявшейся в галерее «УКВ» в 1993-м, станет манифестом на довольно долгий период творчества Цаголова. Основа проекта — инсталляция из «сконструированных» фотографий, которые были сняты в мини-павильоне простого аквариума. Принцип режиссуры видимости становится абсолютно очевидным: художник играет в это бесстрастное повествование с огромным удовольствием. Расставляя плоские силуэты людей и игрушечные машинки, громоздя куски мяса на крышу каких-то «секретных объектов», он смешивает детектив-триллер-боевик, то есть, все жанры и все эффектные кино-штампы. Чтобы создать «не усугубленный излишними смыслами объектный визуальный ряд, фиксацию горизонтального, безыдейного, плоского мира...» (А. Соловьёв)

Постановочная фотография — особая глава истории украинского актуального искусства середины 1990-х, со своей жесткой, brutalной и, порой, даже «трешевой» эстетикой. В это время появляется «Case history» Бориса Михайлова, «Донбасс-Шоколад» Арсена Савадова, «Спящие принцы Украины» Ильи Чичкана, «Страшилки» Бориса Михайлова. Парадокс заключается в том, что, несмотря на свою явную и форсированную «постановочность», эстетизм, проекты, вписавшиеся в это направление, стремительно выходят за рамки морально устаревшего отношения искусства к реальности. «Съемочным павильоном» становится вся социальная среда как таковая — с ее разгулом криминала, голодными шахтерами и армией бездомных. «Время проливать реальную кровь», — агитировал Михайлов, вплотную рассматривавший язвы общества на теле «позирующих» бомжей. Искусство рассматривается не просто как экстремальное путешествие в запретные зоны, очередное апробирование возможностей стратегии эпатажа, но иници-



ация, проверка на прочность и жизнеспособность. Происходит не просто «выход за рамки», но инверсия восприятия, когда искусство становится квинтэссенция самой реальности, реальность мимикрирует под декорации, а не наоборот, как мы привыкли. Реальные люди, персонажи, становятся позирующими статистами. И вся эта «интермедийная», в одном случае — «пиктореалистичная», в другом — «киномиметичная» фотография объективно описывает срез распадающегося социума и симптомы его распада. Распад социального измерения — это тоже следствие «оргии вседозволенности», которая в постсоветском пространстве вовсе не была просто метафорой.

### **ФОТОФИЛЬМ**

#### **«КРИМИНАЛЬНАЯ НЕДЕЛЯ»**

Цаголова был показан в 1994-м в рамках «Свободной зоны» в Одессе и затем в рамках «Киевских художественных встреч» в Украинском Доме. В манере film still художник инсценирует серые будни криминала — стычки, разборки, трупы, «фрики». Все, как положено — зрелище крайне экзотичного способа существования под соусом обыденности, будничности, монотонности, в обычном режиме «линейной повествовательности», без всплесков и нагнетания интенсивности. В этом и заключается тактика «фотошока» по Барту — в отсутствии интенциональности изумить зрителя. Шок возникает, когда нет явного намерения кого-то шокировать. «Напористая экспрессия придает восприятию знака характер волнующего вызова и повергает воспринимающего в состояние скорее визуального, нежели, интеллектуального изумления, подключают его к внешней стороне зрелища, к его оптической неподатливости».

#### **«НОВЫЙ ДОКУМЕНТАЛИЗМ»**

В постановочном фото художник вплотную подошел в формулировке понятия «нового документализма». Эффектно выстроенные сцены

бандитских стычек наводят на мысль, что художник уже не стремится как режиссеры мыльных опер или редакторы выпусков новостей к созданию «эффекта реального». Убеждать кого-то в реальности вымысла — это было бы слишком просто. Эффект реального, который является прерогативой масс-медиа, дискредитировавших само понятие реальности, превращается в «эффект ирреального», эффект визуализации фантазматического. Впрочем, визуализацию ирреального Цаголов называет, видимо, не без издевки над глобальным трендом, новым документализмом. Под эту рубрику обычно подверстывают документальную фотографию, репортажную видеосъемку, трансляцию изображения в режиме on line, где медиа полностью отстраняют человека от производства изображения.

В понимании Цаголова документальность не имеет ни малейшего отношения к пассивной фиксации сырой действительности. Его искусство базируется на основном постулате имиджейкерства — только тот документ поставляет очевидный факт, который сам является постановкой. Смотря документальную хронику, мы видим бледную тень происходящего и поэтому не верим в то, что это происходит на самом деле, зато фантазматически инвестированные, зрелищные сцены из фильмов воспринимаем как настоящую жизнь.

Художник не просто «имитирует» кадры из кино, но, в качестве эксперимента, снимает его сам. В 1994-м появилась криминальная эпопея в жанре триллера, фильм «Молочные сосиски» — это история о маньяке, возмнившем себя «повелителем судеб». Невозмутимость по отношению к абсурдности представленного зрелища — этот режиссерский ход Цаголов эксплуатирует и в серия «Soft horrors» (1998) — «Мягкие ужасы», которые были показаны на выставке «Интермедия» в Центре современного искусства при НАУКМА и на выставке «Акомодация» в Познани. Окровавленный труп без головы, разгуливающий по улице среди бела

дня, нимало не смущающий прохожих, или вампир, втихую сосущий в кустах кровь женщины — если задуматься, анекдотичное зрелище выглядит вполне реальным, и разгул садистской фантазии художника прочно связан с вдохновляющей его социальной действительностью, по сравнению с «беспределом» которой все эти сцены просто тускнеют...

#### «РЕФРАКЦИЯ БАНАЛЬНОСТИ»

Удачные кадры «Криминальной недели» позже станут роялем в кустах, основой для будоражающей воображение живописи. Как и следовало ожидать, она способствует возгонке эффекта «визуального изумления». В 2003-м в киевской Галерее Гельмана на выставке «Будни» Цаголов выставляет серию «Бпндитская пуля». И, хотя это наверняка не входило в первоначальные намерения автора, живопись, в отличие от фотографии, оказывается не настолько «безыдейной», нейтральной по отношению к смыслу. Ощущение анекдотичности героизации «будней криминала» возникает само по себе, вне зависимости от намерений автора, за счет нагнетания «попсовой» зрелищности, ее брутальной энергетике. Абсурдное зрелище «разбухает» как гигантский, переливающийся всеми красками радуги, мыльный пузырь. Оставляя зрителю ощущение, что что-то здесь не так — это уже за гранью дозволенного градуса «попсовости», на уровне рассказа, разумеется... Над картинной плоскости будто бы витает «мессадж»: «Оцените, как же это «прикольно». «Криминальные элементы» живут на полную катушку — с энтузиазмом и драйвом. «Отмороженная» пьяная банда, размахивая «стволами», несется на мотоциклах и стареньком мерседесе куда-то на разборки, дикими воплями нагнетая клановый дух победы. Вот и сам художник, позирующий в роли героя-победителя, картинно перевязывает себе руку, останавливая кровь, над лежащим лицом вниз на асфальте врагом... Дружеское совокупление «настоящих мачо» прямо за праздничным столом, где на первом плане

скачает свидетель, которого уже ничем не удивишь, задумчиво пожевывающая клубничку девушка... «Секс, деньги, смерть» — культурный продукт, состоящий из этих компонентов, и люмпен, и буржуа, живущие на уровне первичных инстинктов, поглощают наиболее охотно. Еще Энди Уорхол «вычислил» эти три универсальных раздражителя масс-культуры. В том же духе — не экономить на спецэффектах и правильно забрасывать наживки — выстроена серия «Служебный роман»: сцены секса в офисе с соответствующе подготовленными секретаршами есть стандартной составляющей lifestyle крутых парней (2005, Галерея Гельмана, Москва). Так завершается заявленный еще в 1990-х процесс устранения всего, что не касается визуальности как таковой — смысла, авторской интенции, да и самой фигуры автора как таковой — он становится транслятором анонимной «культурной помойки». Цаголов 2000-х достигает состояния нирваны, растворения в универсуме банальности. Как художник он продолжает существовать лишь в «операционной белизне» своей живописи — белые слепящие пятна «просветов» отражают свет монитора, они начинают жить самостоятельно, растут и «метастазируются». Да и от этого последнего хрупкого оплота собственной идентичности он пытается отречься...

Современного художника питает энергия самоотречения. С того исторического момента, когда медиа были провозглашены «единородными» продолжениями нервной системы человека, художники пытаются уподобиться машине, воплотив в жизнь идеал андроида. «Меня здесь нет», — так комментирует Василий Цаголов собственную манеру живописи. Пишущий все легче и раскованней, он считает важным научиться контролировать эту легкость, удерживать себя в рамках медиальной поэтики деперсонализации. «Андроидность» взгляда и жеста, с одной стороны, выглядит естественной и обусловленной тем, что медиа и так потихоньку присваивали наше восприятие действительности. изобре-

тение фотоаппарата стало точкой отсчета эпохи видения без взгляда, эпохи «зрительных протезов». Ощущая свое человеческое несовершенство перед лицом высоких технологий как когда-то, во времена сакрального искусства, — малость перед лицом всевышнего, художник вновь становится медиумом, ретранслятором, но теперь уже не божественных откровений, а глобального информационного потока...

«Рефракция банальности» — эта формула современного искусства больше всего похожа на правду. Простонародные персонажи-типажи Цаголова откровенно намекают на то, что оппозиция столетней давности «массовая VS. элитарная» культура тоже давно не актуальна. В социуме, люмпенизовавшемся с одной стороны, и обуржуазившемся, с другой, культура одна — культура массового потребления. В этом отношении, можно сказать, что мы живем в эпоху даже не поп-, но люмпен-вкуса... Художник даже не может позволить себе ироническую дистанцию по отношению к этой «культурной помойке» — выхода нет, банально все.

### ФИНАЛ ЖИВОПИСНОЙ УТОПИИ

Программно к изысканиям банального Цаголов подошел в начале 2000-х в серии «Украинских X-файлов», выставленной в 2001-м в московской Галерее Марата Гельмана — она названа по аналогии с культовым американским сериалом. Сознание главного героя «X-файлов», Фокса Малдера, как и положено по американскому сценарию «первичных детских психотравм», исковеркано соприкосновением с Другим: его сестру похитили инопланетяне, и с тех пор агент ФБР истово ищет доказательств существования этого главного зла, преследующего человечество. Украинский Другой, «синий человек», выглядит не только не страшно, но даже умилительно — беспомощный младенец, этакий «Маленький пришелец», сосущий свинью вместе с поросятами... Или синюшный «Бандурист» — прежде чем внедриться, инопланетяне основательно изу-

чили культурную среду и традиции... Цаголов интерпретирует тему сквозь призму толерантности украинского менталитета: это анекдотический миф, рассказанный, как заметил А. Соловьёв, с гоголевскими интонацияминародного юмора. Тема оказалась настолько востребованной по причине широкой доступности языка, что Цаголов даже создал вторую серию «Украинских X-файлов». После внедрение инопланетян на поля и в хлева, начинается нешуточная экспансия — вот уже инопланетяне стройными рядами идут парадом по Крещатику. Воздушное пространство атакуют массивные тарелки, зависающие над дощатым дачным сортиром, в котором заседает толстый дядька. Они везде — на лавочке у подъезда, где читают свои газеты с пенсионеры, в детском саду на горшках...

И опять же, на внешнем уровне отдавая дань всемогущему люмпен-вкусу, Цаголов верен себе в своем отношении к живописи. Как заметил, кажется, Л. Туйманс в одном из интервью, задача живописи сегодня — это бесконечно тематизировать невозможность писать картины и верить в гуманность человеческих взаимоотношений, тематизировать финал утопии — и живописной, и социальной. Но даже в фантомном, постутопическом виде живопись продолжает достигать вершин маэстрии...

### ОПТИКА ОРАНЖЕВОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В середине 2000-х Цаголов экспериментирует с телом живописи особенно активно. И даже пытается протестовать против неизбежного: заменить авторитарную медийную оптику многомерной человеческой. Объективное видение машины — аффективным человеческим. Проект «Оптика Оранжевой революции», выставленный в 2005-м в Галерее Гельмана в Москве, был выполнен в необычной манере для Цаголова «дивизионизма». Художник прибегает к ней, чтобы заставить зрителя не пассивно созерцать, но работать над собственным видением. Синтезировать коллективное зрение «многоликого» тела толпы, собравшейся в 2004-м на Май-



Первый раз в первый класс, из серии X-Files, холст, масло, 180 x 280 см, 2009

дане Незалежности. Разномасштабные эпизоды митинга скомпонованы как клейма иконы — по принципу одновременности происходящих событий и в оптической системе обратной перспективы, не уводящий взгляд далеко вглубь, но останавливающий его на поверхности картины. Использование обратного канона не может не быть знаковым — это канон стабильности присутствия, которого нас лишают медиа, сжимающие время и уничтожающие пространство. Квинтэссенцию визуальной информации, образ максимальной визуальной полноты дает «стробоскопический», мерцающий ритм компоновки: мы не воспринимаем изображение вне фокуса (диссоциация, расфокусированность зрения как следствие шока возникает у человека в экстремальных ситуациях) сразу, но «вспышками» считываем его по частям. Современные аналоги иконы — это рекламные ролики, клипы. Цаголов вычлняет макси-

мально выразительные эпизоды: так, в кинотеатре наиболее интенсивное удовольствие зрителю доставляют предваряющие показ рекламные ролики фильмов. Главное в фильме спрессовано в двух минутах ключевых эпизодов, добавление же связующих звеньев впоследствии делает его нудным и монотонным. Всем этим Цаголов стремится достичь некой новой «прозрачности», но не той прозрачности, которая профанируется политиками, а прозрачности как призрачности, фантомности... Понравившийся ему принцип всевозможных смещений и наслоений, наслоений временных — наслоений событий, наслоений пространственных — наслоений измерений, наслоений социальных — помоек и дворцов, художник продолжает разрабатывать в следующей серии «Каждому — свое...» (2006, Галерея Гельмана, Москва). Художник совмещает на холсте те эпизоды реальности, которые, казалось бы, контрастны и не совместимы, — одно просве-



чиваєт сквозь друге. Их искусствєнное наложе-  
нє, например, игра в волейбол и служба в церк-  
ви даєт классический «эфект ирреального». Ключевой работой серии стал летящий над про-  
сторами России с реактивным двигателем в ...  
«Алконафт»...

### **ОБРАЗ ВРАГА**

«Фантомы страха» (2003, «Цифровая Россия вместе с Sony», Москва), «Чего боится Хёрст?» (2009, галерея «Коллекция», Киев), «У страха глаза велики» (2010, PinchukArtCentre) даже по созвучию названий понятно, что эти проекты тематически выстраиваются в одну линию. Как впрочем, и «Лебединое озеро» (2007, PinchukArtCentre, «Reflection») и те же «Украинские X-файлы»... Все они завязаны на Образе Врага, который Цаголов препарирует мастерски и смешно. С точки зрения психоанализа, враг — фигура бессознательного, которой, на самом деле, может и не существовать. Но всегда имеет место быть некий пугающий негативный гештальт, противоположный нам, «хорошим». Враг (Чужой, Другой) — проекция собственного негатива, перенесенная на окружающих. Невозможно адекватно понять и принять зло в себе, исходя из этой предпосылки, человек изобретает своего теневого двойника. История поисков этого двойника, этакая «охота на ведьм» началась не сегодня. Враг необходим и для устойчивости идентификации личности, и для устойчивости идентификации политического режима, поэтому, даже если его нет, его изобретают и делают максимально отталкивающим (чем хуже враг, тем лучше я, то бишь, позитивный герой)...

### **«ФАНТОМЫ СТРАХА»**

Метро — это то «проклятое» место в мегаполисах, где, по статистике, чаще всего возникают приступы паники. Замкнутое пространство под землей плюс толпы народа делают свое дело: у некоторых возникают забавные галлюцинации, вроде вылетающей из тоннеля в ступе

Бабы Яги и выходящего из вагона Кошца Бес-  
смертного. Продолжая ту же «добрую» фоль-  
клорную линию, что и картины с инопланетя-  
нами, художник перемещает сказочных геро-  
ев в подземный ад городского общественного  
транспорта. Внешне это выглядит подчеркну-  
то нелепо — игра на постоянное понижение ре-  
гистра повествования. Кажется, для художника  
уже не имеет значения, что рассказывать — он  
просто ищет повод для живописи (что явно для  
«посвященных»), или же — насмешить народ  
(понятно всем остальным). Рассказывая байки,  
Цаголов убеждает зрителя в том, что он — все-  
го лишь посланник, которого не стоит казнить  
за отсутствие вкуса — это не его вина. Он меди-  
атор, не ручающийся за достоверность инфор-  
мации, посредник между отстраненной картин-  
кой с телемонитора и холстом...

### **«ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ» СОВРЕМЕННОСТИ**

Если и существует некая иерархия страхов  
современного человека, то наиболее реальная  
угроза для западной цивилизации — исламский  
терроризм. Террористы становятся поп-идола-  
ми, иконами общественного сознания. Говоря  
о значительно подтаившем влиянии искус-  
ства в обществе, Б. Гройс однажды заметил: по  
степени медийной «популярности», а, следова-  
тельно, и «звездному» статусу художники, ко-  
торые буквально вчера, еще в эпоху высокого  
модернизма, считались пророками, транслято-  
рами нового сознания, сдают позиции полити-  
кам и игрокам шоу-бизнеса. Зато террористы,  
этой точки зрения, становятся абсолютными  
«лидерами мнений», особенно после 11 сентя-  
бря 2001-го: так как они олицетворяют собой  
абсолютную угрозу, которая терзает, к примеру,  
соседнее государство. Притягательность этих  
«поп-звезд» кроется еще и в том, что ислам-  
ский экстремизм — это противоположность  
прагматичному буржуазному сознанию, по-  
скольку демонстрирует постоянную экстази-  
ческую готовность погибнуть за идею. Вряд ли,



Цветы зла, холст, масло, 200 x 300 см, 2010

шахиды по-прежнему верят в то, что мученическая смерть в войне за веру откроет им ворота рая, разве что рай находится в местах прямой телетрансляции, где уходя из небытия физического мира, они наконец-то обретают вечную жизнь в эфире. Ради своих пятнадцати минут посмертной славы, антигерои нашего времени пойдут на любые жертвы...

«Лебединое озеро» (2007) существует и в виде инсталляции из раскрашенного гипса на фоне видео-декораций. На сцену в танце маленьких лебедей выплывает шеренга танцовщиц в пачках и шахидских поясах. Зрелище напрямую ассоциируется с реальной театральной постановкой 2002-го года — мюзиклом «Норд-Ост», во время которого в Москве был совершен масштабный террористический акт. Идеологи терроризма рассматривают его как «зрелищный спектакль на онтологической сцене современности». Хорошо разработанным сце-

нарием, совершенной режиссурой, выбором актеров, эффектными декорациями терроризм должен отвечать всем критериям качественной театральной постановки. Обращаясь к западному миру, исламисты вынуждены говорить его языком, языком общества спектакля...

#### PULP SCULPTURE

Сами скульптуры, мягко говоря, вызывает массу вопросов — они больше напоминают топорные манекены. До «Лебединого озера» возникло еще несколько сделанных со слепков скульптур, связанных с той же темой насилия, как части удручающе-обыденной реальности. К примеру, «Фонтан» (2004) — бандиты мочатся на свою скрюченную избитую жертву, напоминающий о боевиках, с невероятными сценами насилия и унижения. По логике художника, сцена издевательства должна выглядеть не менее реально, чем нашествие инопланетян. Замечено, что чем бес-



цветней действительность, тем большую потребность человек ощущает в шокирующих, адреналиновых сюжетах с телеэкрана. Цаголов не считает предосудительным потакать желаниям зрителя — тот жаждет зрелищности, и получает ее. Получает те красочные подробности, которыми невозможно приукрасить действительность из этических соображений — выставить «драматическое» освещение, припудрить труп и т. д.

Художник, профилем которого есть живопись, которая не дает ему возможности скрыть собственный артистизм, прибегает к скульптуре в особенных случаях. Скульптура — один з реликтовых, наиболее симулятивных жанров современного искусства. С формальной точки зрения, фигуры из латекса отвратительны — сразу видно, что это откровенная подделка, стопроцентная фальшивка, профанация мастерства. Цаголов придает своим скульптурным объектам намеренно брутальный вид, здесь также можно вспомнить «Заложников» лицами на полу Центра современного искусства при НаУКМА (2001), а также скульптурную инсталляцию в городской среде «Бандитская стычка» (2000). Фигуры похожи на неуклюже застывшие манекены, с помощью которых криминалисты воссоздают события с места преступления. Тем не менее, этот активно мутирующий сегодня вид искусства наилучшим образом подходит для доведения до совершенного уровня банализации некоторых и так неприглядных явлений действительности. Картинное пространство всегда сохраняет дистанцию между нами и тем, что мы видим, оно всегда остается иным измерением. Скульптура же, наоборот, — это своеобразный имплант в тело самой реальности. Цаголов не делает подиумов для фигур. Зритель будто бы становится случайным свидетелем гадкой сцены из жизни спальных микрорайонов или ограбления банка...

### ДОРОГОСТОЯЩИЕ ФОБИИ

В живописной инсталляции «Кого боится Хёрст?» — все те же знакомые стереотипы, все там же... Инсталляция-перестрелка из двух

огромных полотен, реинкарнация «тарантинизма» в конце 2000-х. Предположительно, злодей Билл (главный герой фильма «Убить Билла»), то бишь, Дэвид Кэррадайн, то бишь Зло, целится в самую Гламурную Смерть («Череп» — главный фетиш в искусстве Дэмиэна Хёрста), которая, в свою очередь, целится в него... Интрига выглядит эклектично, но в этом наборе «ужастиков» есть все, что нравится публике — искусство, деньги, смерть. Мораль сей басни такова: и самые богатые в мире художники страдают от своих фобий, главное, направить страдания в нужное русло, чтобы зарабатывать на них миллионы. Но, как всегда, мораль не важна, важны структурные изменения языка, а именно — эксплуатация «пробела», как декоративного приема. Зародившаяся в «Бандитской пуле» «лихость» письма здесь достигает своего пика.

### «СЛЕПЫЕ ПЯТНА В ВИЗУАЛЬНОМ ПОЛЕ»

Доказательство того, что живопись мертва — некротические «пробелы» — начинают играть главную роль. Они превращаются в «слепые пятна» в визуальном поле. Картины напоминают местами засвеченные фотоснимки, и эти пятна «засветки» расползаются, увеличиваются. Свет монитора становится слепящим. Так выглядит «постмедийность» живописи во всей своей прозрачности, зараженная вирусными внедрениями, она откровенно не хочет быть сама собою. Уходит от свой медийной специфичности, и преподносит на собственной медийной поверхности знаки другого медиа. Более того, эта невозможность быть собою подчеркнута максимально. Ткань письма расползается, но выглядит это очень эстетично. Этот маневр медийной мимикрии, растворения в белом искусственном свете, напоминает логическую головоломку Магритта, проинтерпретированную Фуко — рисунок, где над изображением трубки парит надпись-опровержение: «Это не трубка». Точно так же, где-то за



Призрак революции, холст, масло, 265 x 535 см, 2012

условной медийной поверхностью цаголовских холстов крупными буквами написано: «Это не живопись...» Точнее, это не то, что мы привыкли считать живописью.

#### «У СТРАХА ГЛАЗА ВЕЛИКИ»

Цаголов берет лица людей крупным планом на фоне пикирующих колюще-режущих предметов-призраков. Формат живописного «кадра» напоминает специфический видеожанр говорящих голов, где у каждого «своя правда». Взятые разные срезы социума, люди разных социальных слоев, возрастов, профессий: мужчины и женщины, старики и дети, лица которых объединены отпечатком коллективной паранойи. Бдительно-настороженным выражением они напоминают лица персонажей старых советских картин и плакатов — это лица людей, которые привыкли никому не верить и воспитывались в параноидальном режиме поисков «врагов народа». Помимо портретов в этой серии есть ифигуративная композиция, служащая ее смысловым ключом. Уже знакомая питанная балерина, напоминающая фарфоровую статуэтку, склонилась глубоким поклоне на фоне кав-

казских декораций: чаша гор вдалеке, человеческие кости, разбросанные по каменистой почве... И все тот же поток яркого, ослепляющего, холодного «виртуального света»...

Дальше эту тему «чужих среди своих», уже в метафорическом ключе, предельно заостря абсурдность подачи продолжают «Муха» и «База насекомых» (2012, «Современные украинские художники», «Ермилов-Центр», Харьков и Институт проблем современного искусства, Киев). Мерзкая зеленая муха в шахидском поясе, монументально возвышается на фоне горизонта и кровавого заката боев за «правое дело» торжества ислама. И база насекомых-«террористов» как некое тошнотворное месиво в сближенных тонах из жуков разного калибра. Хотя, мы и не подозреваем об этом, они всегда где-то рядом, копошатся, готовятся к атаке...

И последний аккорд фобической живописи на данный момент — «Призрак революции», показанный в рамках основного проекта «Апокалипсис и возрождение в современном искусстве» на Первой киевской бьеннале современного искусства *Arsenale '2012*. Разбушевавшаяся толпа с вилами напоминает крестьянское

восстание. Возможно, это начало новой серии, пронизанной новой социальной солидарностью. «Призрак революции» — исковерканная цитата. «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма» — первая фраза из «Манифеста Коммунистической партии», написанного в 1848-м К. Марксом и Ф. Энгельсом. На волне экономического кризиса разрушающий устаревшие социальные структуры призрак проснулся, призрак давно «усыпленной» социальными льготами классовой ненависти. Некоторые социологи утверждают, что в сытом обществе потребления пролетариат исчез как класс, более того, исчезло само понятие «классового общества», классовых антагонизмов. Но то, что это не соответствует новой действительности, подтверждают недавние погромы: по Европе прокатилась волна выяснения классовых отношений — громят богатых, уничтожают роскошные авто... Возможно, таким есть один из аспектов нашего ближайшего будущего, и это еще не «конец утопии». Цаголов довольно удачно пытается улавливать социально зло, или же, наоборот, разрушительный потенциал, потенциал свободы, накаляющий атмосферу...

Что есть то, что мы видим? Найти ответ на этот вопрос способно только искусство. Сделать шаг назад, возвращаясь от всеобщей, ан-

тропологической иллюзии, которая больше не есть частью замкнутого эстетического опыта, но становится жизненным пространством, которое мы обживаем, к иллюзии классического толка — эстетической. И живопись Цаголова наглядно иллюстрирует этот вектор движения. Он долго и много экспериментировал с протезизмом живописи, с ее потрясающей способностью подражать чему угодно, от кадров боевиков, до страниц порно-сайтов. Но именно тогда, когда круг иллюзорного плотно замыкается, начинается обратный отсчет. В «морально устаревшей живописи» можно найти противоядие, средство критического дистанцирования от медийной действительности. Скользя по живописной поверхности, художник еще в состоянии контролировать процесс погружения в виртуальное. Спасение находится тем, где его, казалось бы, быть не могло. Пробелы, «слепые пятна» в живописной ткани подчеркивают материальность произведения как некоего объекта. Они препятствуют свободному проникновению взгляда за плоскость изображения. Взгляд не тонет в закадровом пространстве, но движется по поверхности пунктиром — из точки «А» в точку «Б». Нонфинитизм живописного языка становится надеждой на спасение в «море виртуального»...