

«РЕФРАКЦИЯ БАНАЛЬНОГО» В ЖИВОПИСИ ВАСИЛИЯ ЦАГОЛОВА

Цель творчества Василия Цаголова вполне созвучна времени — превратиться в Ничто, потерять самого себя во имя безусловной и абсолютной свободы художественного языка. Последний проходит все ступени «рафинирования», очищения от посторонних примесей, становится все более отточенным, лаконичным, виртуозным. Все более совершенным в своей безличности, дистанцированным от «авторской интенции». Что бы ни говорили о «барочности» украинской живописи, это мало относится к Василию Цаголову. В украинском контексте он продвигает «холодный» тренд. Самым близким мировым аналогом тут может выступать Люк Туйманс, также «похоронивший и воскресивший» живопись в мертвом виде. Также воздвигший 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...

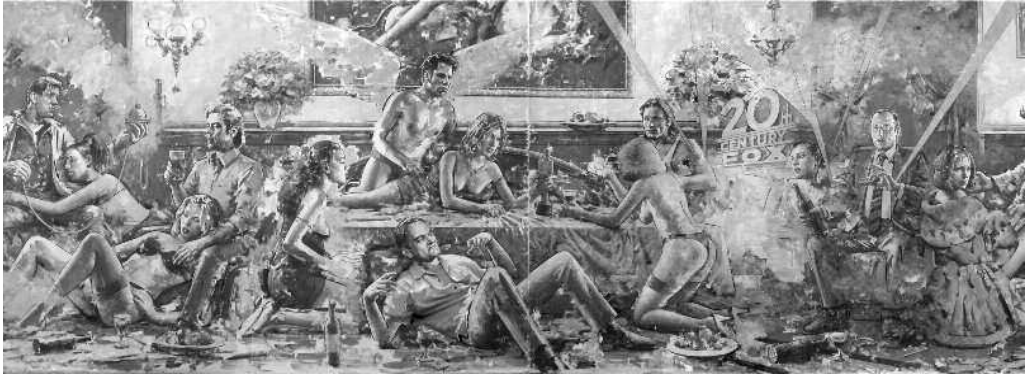
«После оргии». Сегодняшнее «раскрепощение» сознания человечества признают состоянием «после оргии», состоянием абсолютной свободы, разрушения всех границ [1]. Можно ли этой свободой наслаждаться или ее стоит рассматривать как увеличение процента энтропии в мире?.. Василий Цаголов в проекте «Новое пространство» (PinchukArtCentre, 2006) выставил живописную видеоинсталляцию с соответствующим названием — «Оргия». О чем это? О мире с приставкой «пост-» — постмедийном, постполитическом, постсексуальном. В этом же посткатастрофическом мире существует и феномен постискусства. Это рассказ об эпохе радикального fusion, смешения всего со всем — секса, политики, насилия, искусства, масс-культуры, видео, живописи. Все это прорастает 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» зомбированного и зомбирующего медийного сознания. И она выталкивает наружу причудливые 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, держат за ниточки? Медийный дискурс, если называть вещи своими именами, — это дискурс паранойяльный [2, с. 103–197]. 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...

Сегодня оппозиций Искусство vs Реальность, Реальность vs Иллюзия более не существует, точнее, выбирают между ними не приходится. Как писал Борис Гройс, фокус заволаживающего действия новизны раскрыт: ощущение бесконечности, новая перспектива рождается только в сопоставлении старого и нового, консервативного и инновационного, эстетского и китчевого, то есть на грани Реальности и Архива [2, с. 7–20]. Всегда действует принцип: новизну явления делает очевидной контрастный ретрофон. Затем новизна притупляется, что автоматически вновь рождает жажду новых впечатлений и преодолений. Хотя мало осталось того, что нуждается в преодолении. Искусство разрушило все моральные и социальные табу. Эпатаж как стратегия в некотором смысле себя исчерпал — обрел налет респектабельности и превратился в эстетическую конвенцию. Искусство распространилось повсюду, оно пронизывает жизненную среду насквозь.

Тело живописи. Наиболее выигрышна иллюзия в живописном воплощении. Поскольку живопись в своем архаичном, слишком человеческом измерении выстраивает спасительную дистанцию от режущей «четкой» медийной видимости. Стратегической задачей 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 манипуляция с «телом живописи» — преодоление мнимой исчерпанности ее ресурсов: «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...»

В 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



Василий Цаголов. «Ория», 2006, холст, масло

«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.

Эстетика насилия. Базовая для творчества Цагорова и медиаантологии аксиома: 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 в воздухе и в 1990-х. Хрестоматийный образец для подражания — остроумные и зрелищные экшен-фильмы Тарантино, популяризатора нового юмористически-пофигистического 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. Тарантино намеренно убирает обычную моральную реакцию на насилие. Эстетика насилия — эксплуатация зрелищности в чистом виде. «Эстетика насилия заводит меня», — отметил Цаголов в одном из своих интервью [3].

Даже поверхностный зритель заметит, что живописная серия Цагорова «Резина чувств» выстроена не на любовании «реками крови», но на педалировании лиричности. На стене огромного зала были последовательно вывешены семь холстов полтора на два метра — «линия повествования», столь важная для Цагорова, 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 — в 1992-м уже появились «Бешеные псы»... «Резина чувств» проясняет, каким образом соприкасается медийная, а в данном случае — киноэстетика, с эстетикой artcontemporary. 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 pulpfiction, ни с острой переживаемой моментом 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, — этот взгляд стал холодно аналитическим, любопытствующим [4]. В «Чувствах» 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...

Женщина-вамп, соблазняющая и уничтожающая, — «Зейнаб». Эта работа немного выпадает из общего лирического ряда. Согласно мифу, Зейнаб была одержима сластолюбием и жестокостью, заставлявшей ее убивать всех своих любовников. Перенесенная в обстановку первой половины XX века, полуголая брюнетка в розовом шелку выглядит слегка анекдотично на добротной бюргерской расписной кровати и с бигуди в волосах.



Василий Цаголов. Из серии «Резина чувств», 1992, холст, масло; Из серии «Мачо», 1998, холст, масло

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, идеальную 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, чтобы то ли справить малую нужду, то ли стравить прочие накопившиеся в организме жидкости и фантазии прямо на поверженные тела, завершив 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 удлиненными экранными форматами: в кадр вкомпонована тонущая в лесных папоротниках брошенная машина. Витающие рядом с местом преступления души ведут между собой диалог: «Веришь, Лириан, я часто возвращаюсь на место нашей смерти, как на место свиданий с тобой. Словно ничего и не произошло, и смерть — это только наш с тобой, Лириан, 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 эти многослойность и недосказанность станут отличительными чертами творчества, 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...

Мачоания. Адаптация «низких жанров» под нужды живописи, как уже было сказано, не обязательно сопровождалась пассажем и философским подтекстом бренности бытия — художник научился жертвовать ими в угоду иллюзорной кассовости, создавая добротно-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-го по 1998-й 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 выставки «Срочная живопись» в Париже, — диптихи «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-бурными «экранными» горизонтальными полями. Яркий солнечный день, задворки цивилизации на пригородной дороге и железнодорожном переезде, «мачо», антигерои времени, в темных очках и элегантных костюмах, красиво делают свой бизнес — убивают друг друга и в паузах сношаются со своими и чужими *sexugirls*. Просто насилие, просто секс, просто зрелище. Прозрачность зла. Чтобы дойти



Василий Цаголов. Из серии «Блуждающая пуля», 2003, холст, масло; Из серии «Служебный роман», 2005, холст, масло

до этой кондиции «чистой видимости», на протяжении предыдущих шести лет художник последовательно избавлялся от излишней «текстовости», оттачивал убедительность визуальной данности...

«Новый документализм». 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». Убедить 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 подверстают 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 имиджмейкерства: только тот документ поставляет очевидный факт, который сам является постановкой. Просматривая документальную хронику, мы видим бледную тень происходящего и поэтому не верим в то, что это на самом деле, зато зрелищные сцены из фильмов воспринимаем как настоящую жизнь [5].

В 2003-м в киевской, а затем в московской галереях Марата Гельмана Цаголов выставляет серию «Блуждающая пуля» (рис. 4). 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... Пьяная банда, размахивая стволами, несется на мотоциклах и стареньком «мерседесе» куда-то на разборки, дикими воплями нагнетая клановый кураж победы. Вот и сам художник в роли героя-победителя картинно перевязывает себе кровоточащую руку над врагом, лежащим ничком на асфальте... Дружеское совокупление «настоящих мачо» прямо за праздничным столом, где на первом плане скучает 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 life style крутых парней (2005, Галерея Марата 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 — он становится транслятором анонимной «культурной помойки». Цаголов 2000-х достигает состояния нирваны, растворения в универсуме банальности. Как художник, он существует лишь в «операционной белизне» своей живописи — слепящие пятна просветов отражают свет монитора, они начинают жить самостоятельно, растут и метастазируют. Да и от этого последнего хрупкого оплота собственной идентичности Цаголов пытается отречься...

«Рефракция банальности» — эта выведенная Бодрийяром формула современного искусства больше всего похожа на правду. Простонародные персонажи-типажи Цаголова откровенно намекают на то, что оппозиция сто-



Василий Цаголов. «Маленький бандурист», 2001, холст, масло; «Кого боится Херст?», 2009, холст, масло

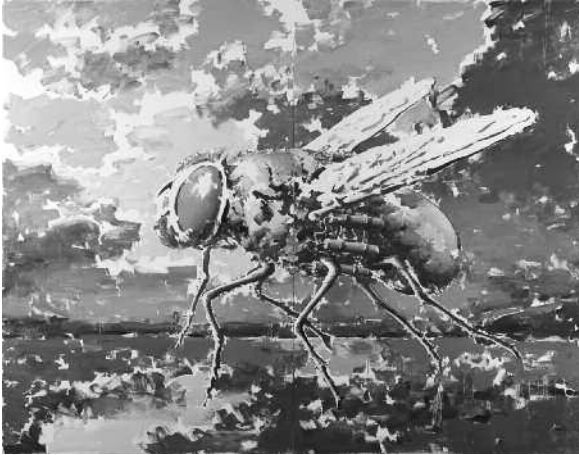
летней давности — Массовая vs Элитарная культура — тоже давно не актуальна. В социуме, люмпенизированном, с одной стороны, и обуржуазившемся, с другой, культура одна — культура массового потребления. В этом отношении можно сказать, что мы живем в эпоху не поп-, но люмпен-вкуса... [6] Художник даже не 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 «Украинские X-файлы», выставленной в 2002-м в московской Галерее Гельмана, а затем на «Мастерских Арт-Москвы» в ЦДХ, — 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 доказательства существования этого главного зла, преследующего человечество. Украинский Другой, «синий человечек», выглядит не только не страшно, но даже умилительно — беспомощный младенец, этакий «Маленький пришелец», сосудий свиню вместе с поросятами... Или синюшный «Бандурист» («Арт-Базель — Майами») — прежде чем внедриться, инопланетяне основательно изучили культурную среду и традиции... Цаголов интерпретирует тему сквозь призму толерантности украинского менталитета: это анекдотический миф, рассказанный, как заметил Александр Соловьев, с гоголевскими интонациями народного юмора. Тема оказалась настолько востребованной по причине широкой доступности языка, что Цаголов даже создал вторую серию «Украинских X-файлов». После внедрения инопланетян на поля и в хлева начинается нештучная экспансия — вот уже пришельцы 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 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. Веря, что 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 мастерства...

Понравившийся ему принцип всевозможных смещений и наслоений: наслоений временных — наслоений событий, наслоений пространственных — наслоений измерений, наслоений социальных — помоек и двorcов, — художник продолжает разрабатывать в следующей серии «Каждому — свое...» («Оттепель», Русский музей, Санкт-Петербург, 2007). Он совмещает на холсте те эпизоды реальности, которые, казалось бы, контрастны и несовместимы — одно просвечивает сквозь другое. Их искусственное наложение, например игра в волейбол и служба в церкви, дает классический эффект ирреального. Ключевой работой серии стал летящий над просторами России «Алконавт»...

Образ Врага: «Фантомы страха» (2003, «Цифровая Россия вместе с Sony», Москва), «Кого боится Херст?» (2009, галерея «Коллекция», Киев), «У страха глаза велики» (2010, PinchukArtCentre, Галерея Марата Гельмана, Москва) — 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».



Василий Цаголов. «Муха», 2012, холст, масло

Дорогостоящие фобии. В живописной инсталляции «Кого боится Хёрст?» — все те же знакомые стереотипы, всё там же... Инсталляция-перестрелка из двух огромных полотен, реинкарнация «тарантинизма» в конце 2000-х. Предположительно злодей Билл (главный герой фильма «Убить Билла»), то есть Дэвид Кэррадайн, то есть Зло, целится в саму Гламурную Смерть («Череп» — главный фетиш в искусстве Дэмьена Хёрста), которая, в свою очередь, целится в него... Интрига выглядит эклектично, но в этом наборе «ужасников» 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 «Блуждающей пуле» «лихость» письма здесь достигает своего пика.

«Слепые пятна в визуальном поле». Доказательство того, что живопись мертва, — некротические «пробелы» — начинает 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 собой. Уходит от своей медийной специфичности и преподносит на собственной медийной поверхности знаки другого медиа. Более того, эта невозможность быть собою подчеркнута максимально.

«У страха глаза велики». Цаголов берет лица людей крупным планом на фоне пикирующих колодце-режущих предметов-призраков. Формат живописного «кадра» напоминает специфический видеожанр говорящих голов. Взяты разные срезы социума, люди разных социальных слоев, возрастов, профессий: мужчины и женщины, старики и дети, чьи лица рождает отпечаток коллективной паранойи. Бдительно-настороженным выражением они напоминают персонажей старых советских картин и плакатов — это лица людей, которые привыкли никому не верить и воспитывались в параноидальном режиме поиска «врагов народа». Помимо портретов, в этой серии есть и фигуративная композиция, служащая ее смысловым ключом. Уже знакомая упитанная балерина, напоминающая фарфоровую статуэтку, склонилась в глубоком поклоне на фоне кавказских декораций: чаша гор вдалеке, человеческие кости, разбросанные по каменистой почве... И все тот же поток яркого, ослепляющего, холодного «виртуального света»...

Эту тему «чужих среди своих», уже в метафорическом ключе, предельно заостряя абсурдность подачи, продолжают «Муха» и «База насекомых» (2012, Институт проблем современного искусства, «Современная украинская фигуративная живопись», Мыстецкий Арсенал, Киев). Мерзкая зеленая муха в шахидском поясе монументально возвышается на фоне кровавого заката боев за «правое дело» — торжество ислама. База насекомых-«террористов» — 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 — «Призрак революции», показанный в рамках основного проекта «Возрождение и Апокалипсис в современном искусстве» на Первой Киевской биенале современного искусства *Arsenale 2012*. Разбушевавшаяся толпа с вилами напоминает крестьянское восстание...

Что есть то, что мы видим? Найти ответ на этот вопрос способно только искусство. Сделать шаг назад, возвращаясь от всеобщей, антропологической иллюзии, которая больше не является частью замкнутого эстетического опыта, но становится жизненным пространством, которое мы осваиваем, к иллюзии классического толка

— эстетической. И живопись Цаголова наглядно иллюстрирует этот вектор движения. Художник долго и много экспериментировал с протезизмом живописи, с ее потрясающей способностью подражать чему угодно — от кадров боевиков до страниц порносайтов. Но именно тогда, когда круг иллюзорного плотно замыкается, начинается обратный отсчет. В «морально устаревшей живописи» можно найти противоядие, средство критического дистанцирования от медийной действительности.

1. *Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. 1. После оргии / Центр гуманитарных технологий [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3413/3414>.

2. *Гройс Б.* Под подозрением. — М., 2006.

3. *Архангельская А.* Дебилы и мистики // Газета.Ру. — 2005. — 24.12 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.gif.ru/themes/culture/x-files-2/debily/>.

4. *Подорога В.* Навязчивость взгляда: М. Фуко и живопись (Предисловие) // *Фуко М.* Это не трубка. — М., 1999.

5. *Бурлака В.* Многозначная оптика искусства 2000-х // *Бурлака В.* История образа: Искусство 2000-х. — К., 2011.

6. *Гройс Б.* Комментарий к искусству. — М., 2003.

Анотація: Стаття присвячена специфічній оптиці «нового документалізму» Василя Цаголова — способу відображення медійного потоку на полотні. Цаголов завершує заявлений ще в 1990-х процес усунення всього, не стосується візуальності як такої: сенсу, авторської інтенції та й самої фігури автора, який стає транслятором анонімного «культурного смітника». Художник існує лише в «операційній білизні» свого живопису — сліпучі плями просвітів відбивають світло монітора, вони починають жити самостійно, ростуть і метастазують.

Ключові слова: Василь Цаголов, сучасне мистецтво, візуальність.

Аннотация: Статья посвящена специфической оптике «нового документализма» Василия Цаголова — способу преломлению медийного потока на холсте. Цаголов завершает заявленный еще в 1990-х процесс устранения всего, что не касается визуальности как таковой: смысла, авторской интенции да и самой фигуры автора, который становится транслятором анонимной «культурной помойки». Художник существует лишь в «операционной белизне» своей живописи — слепящие пятна просветов отражают свет монитора, они начинают жить самостоятельно, растут и метастазируют.

Ключевые слова: Василий Цаголов, современное искусство, визуальность.

Summary. An article by Victoria Burlaka «Refraction of banal in painting Vasily Tsagolov» is sanctified to his specific optics of «new documentalism» — method to the refraction of media stream on a canvas. Tsagolov completes declared as early as 1990th process of removal of all, that does not touch visualness as such: sense, authorial intension, and figure of an author who becomes the translator of anonymous «cultural rubbish heap». An artist exists only in the «operating whiteness» of painting — the blinding spots of gaps reflect light of monitor, they begin to live independently, grow and metastasize.

Keywords: Basil Tsaholov, Contemporary Art, Visual.