

ПОСТМЕДИАЛЬНОСТЬ ГРАФИЧЕСКИХ СЕРИЙ НИКИТЫ АЛЕКСЕЕВА 2015–2021 ГОДОВ

Анна А. Герасимова

Российская академия художеств, Москва, Россия,

annnager@gmail.com

Аннотация:

Статья посвящена феномену трансформации вещи в постмедиаальном художественном пространстве современного искусства на материале графических серий Никиты Алексева 2015–2021 годов под условным названием «Предсмертные рисунки». Дается краткий обзор перехода вещи в искусстве XX века из объекта в перформативные практики с применением постмедиаальной теории Розалинд Краусс. Серийность, фикция и документация становятся главными факторами существования объектов искусства в постмедиаальную эпоху. Рассматривается, каким образом графические произведения обладают одновременно вещественными и временными свойствами.

Ключевые слова:

Никита Алексева, современное искусство России, графические серии, перформативность в искусстве, постмедиаальное искусство

Для цитирования:

Герасимова А.А. Постмедиаальность графических серий Никиты Алексева 2015–2021 годов // Academia. 2022. № 3. С. 297–307. DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-297-307

POST-MEDIUM CONDITION IN GRAPHIC SERIES OF 2015–2021 BY NIKITA ALEKSEEV

Anna A. Gerasimova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,

annnager@gmail.com

Abstract:

The article is dedicated to such phenomenon as transformation of the “thing” in post-medium condition of contemporary art space based on the graphic series of 2015–2021 by Nikita Alekseev that can be called “Dying drawings”. A brief overview of the “thing” transition from an object to performativity in the art of the XXth century through Rosalind Krauss theory is given. Seriality, fiction and documentation became the main existential factors for the art objects in post-medium era. The way graphic drawings possess simultaneously material and temporary properties is shown.

Keywords:

Nikita Alekseev, Russian contemporary art, graphic series, performativity in art, post-medium condition.

For citation:

Gerasimova, A.A. (2022), “Post-Medium Condition in graphic series of 2015–2021 by Nikita Alekseev”, Academia, 2022, no 3, pp. 297–307. DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-297-307

Краткая история вещи как процесса

Появление вещи в искусстве неизменно связывается с именем Марселя Дюшана, явившего публике промышленный объект в качестве произведения искусства. Хотя «Велосипедное колесо» (1913) и «Сушилка для бутылок» (1914) были изготовлены раньше «Фонтана» (1917), именно последний вызвал широкий резонанс и оказал влияние на дальнейшее развитие искусства. Дюшан, попытавшись выставить купленный в магазине писсуар и опубликовав статью «Случай Ричарда Матта»¹, детально разъясняющую позицию автора работы, поднял сразу несколько вопросов, определивших векторы развития искусства XX века. Автор «Фонтана» своим художественным жестом заложил основы институциональной критики, изменил отношение к вопросам плагиата и повторения в искусстве, по-новому проявил границы между искусством и дизайном, а также, что важно для нас здесь, впервые ввел в искусство реди-мейд, открыл возможность постоянно пересматривать границы понятия художественного материала и заявил о прочном месте повседневности в искусстве². Так в нем появился феномен «вещи».

«Чувство современности, в том числе современное искусство, начинается с нового отношения к вещам», — начинает свою статью «Вещь в искусстве XX века или „искусство объекта“» Екатерина Андреева [Андреева 2019, с. 193]. Делая обзор различных точек зрения на вещь в искусстве начиная с Марселя Дюшана, она приводит классификацию, которую дали кураторы Мюнхенской выставки 2000 года «Вещь в искусстве XX века» в Доме искусств, нашедшую отражение в разделах экспозиции: вещи как индексы, как метафоры тела, как пространственные формы, как имитации, фетиши, гибриды; отношение к вещам как к товару, поэтизация вещей, иллюзионизм [Андреева 2019, с. 202].

Как следствие, сегодня, спустя столетие, мы наблюдаем в художественном пространстве ситуацию, которую Наталья Серкова описывает следующим образом: «Любой может зайти в это [художественное] поле в качестве производителя и потенциально отстоять свое право на производство того или иного объекта — при условии, что он понимает: кто угодно еще наравне с ним обладает тем же правом. Объект искусства демократизируется благодаря *неслучайной случайности собственной сборки* (курсив мой — прим. авт.) и по той же самой причине продолжает ускользать от своего перевода в завершённый набор тех или иных „смыслов“» [Серкова 2020].

Вещь в искусстве предстает максимально редуцированным художественным материалом, способным репрезентировать собою как часть мира мир в целом. Одновременно вещь оборачивается множеством смысловых полей возможной интерпретации, что наглядно демонстрирует Джозеф Кошут своими произведениями из серии «Один и три стула» и программной статьей «Искусство после философии». Подобно тому, как Гринберг «сжимает» живопись до плоскости и ее границ, обнаруживая за ними целую перспективу метафизического измерения — за вещью, казалось бы, не претендующей ни на что, кроме как репрезентировать саму себя, обнаруживается целое поле возможных коннотаций, включающих не только социальные отсылки к способу своего производства и потребления, но также социальные, личностные и философские идеи. В вещи «сущее вступает в нескрытость своего бытия», как обозначил это Хайдеггер в «Истоке художественного творения» на примере одного из натюрмортов Ван Гога с парой потертых башмаков [Хайдеггер 2008, с. 88–131]. Отметим, что он сделал это на примере живописного полотна, а не реди-мейд³, что важно для следующих частей настоящей статьи. Все интерпретации вещи как объекта искусства оказываются наложенными друг на друга и возможными, включая все противоречия в единый дискурсивный

¹ Объект Марселя Дюшана «Фонтан» не экспонировался в Салоне независимых, куда отправил его автор, будучи отклонен выставочным комитетом. Произведение широко известно по фотографии Альфреда Стиглица 1917 года, сделанной в галерее «291». Статья «Случай Ричарда Матта» была опубликована Дюшаном без подписи в журнале «Слепец» сразу после этого [Андреева 2019, с. 197–199].

² Например, Виктор Бычков предлагает классифицировать повседневность как паракатегорию неклассической эстетики [Бычков 2016, с. 694–697].

³ Это важно отметить для понимания различия между вещью в искусстве и объектом искусства, которого нет среди задач данной статьи. Объект здесь понимается, как в объектно-ориентированной антологии Грэма Хармана. Вещь же — как предмет повседневности, будь он явлен как реди-мейд или изображение.



Ил. 1. Вид экспозиции «Ближе к смыслу» 2021 в Мультимедиа Арт музее. Из серии «Вещи на небесах». 2019. Фото автора.

комплекс. Так Деррида разрешает известный «спор» Хайдеггера и Шапиро о «Башмаках» Ван Гога, переводя их в плоскость проблемного поля для интерпретаций.

Случайность выбора имела место уже в реди-мейд Дюшана, несмотря на его утверждение о том, что художник «выбрал эту вещь». Дюшан писал: «Я останавливал свой выбор на каком-то объекте не потому, что он был красивым, или выглядел как произведение искусства, или отвечал моим вкусам. И в этом главная сложность выбора, ведь как только вы что-то выбираете, вы, как правило, тем самым выделяете его художественные аспекты или его эстетическую суть. Однако смысл реди-мейда совсем не в этом — и потому выбор чрезвычайно усложняется, ведь вы невольно выбираете вещи, которые вам нравятся. Но это лишь очередное правило, которых — как песка на морском берегу, не стоит брать в голову, поверьте. Преимущество продуктов промышленного производства в том, что они воспроизводимы до бесконечности, каждый из них отштампован машиной, — и это усиливает безликость реди-мейда» [Томкинс 2014, с. 82].

Велосипедное колесо, как и другие предметы, оказываются выбраны методом фактически интуитивным. Не отрицается не только простота замены одного предмета аналогичным, как это делает Дюшан с колесами и писсуарами в 1950-е — 1960-е годы для ретроспективных экспозиций, нисколько не переживая об утрате аутентичных оригиналов. Создавая серии «Один и три стула», «Один и три растения» и т. д., Джозеф Кошут показывает возможность выражения идеи разными объектами, чем объявляет форму вторичной по отношению к содержанию.

Серийность заложена уже в самых первых реди-мейд, хотя Дюшан не стремился множить свои произведения, несмотря на простоту этого акта. Русские производственники мыслили объектами художественной сферы серийные вещи, создаваемые для всеобщего пользования, то есть пребывающие на стыке дизайна и искусства. Но настоящим поворотом к серийности вещи как объекта искусства стал поп-арт, в котором эта идея рифмовалась с единообразными товарами массового производства и потребления. Шедевры Уорхола и его единомышленников тиражируются, множатся лица селебрити — с той же легкостью, с какой для потребителей штампуются банки с супом. Приведем известное высказывание Уорхола: «Если бы я только мог изобрести что-нибудь похожее на джинсы. Что-нибудь, за что меня бы помнили. Что-нибудь массовое» [Уорхол 2016, с. 9]. Поп-арт продолжает тотальное овеществление мира, превращая в объекты не только визуализированные желания и идеалы, но и самое смерть, как это происходит в шелкографиях Уорхола «Самоубийство (Безжизненное тело)» 1960-х годов.



Ил. 2. Никита Алексеев. Акция «Семь ударов по воде». 1976. Фото Георгия Кизевальтера.

В арт-практике группы «Флюксус» вещь приобретает другое понимание, теряя свою вещественность. Мультипли, объявляемые художниками как доступное каждому (в смысле потребления и обладания) искусство, становятся переходом вещи от объекта к перформативным практикам. Мыслившие свою деятельность как стирание границы между искусством/обыденностью, элитарностью/массовостью, субъектностью/объектностью — художники этого движения создали одно из самых сложных явлений в искусстве XX века. Вместе с подрывной деятельностью по устранению дихотомий произошло стирание различий объекта и перформативности. Бенджамин Бухло описывает стратегию «Флюксуса» как снижение статуса произведения искусства, приводящее к повышению статуса повседневности: «Отталкиваясь от Дюшана, „Флюксус“ стремился устранить последние границы между реди-мейдом (выделенным утилитарным объектом или товаром) и самими средствами выделения (механизмами обрамления и презентации); одним из способов для этого было стирание различий между лингвистическими и дискурсивными структурами самого „произведения“, с одной стороны, и структурами его вместилища — с другой: то есть различий между культурными дискурсами, утверждающими, что „это искусство“, а „это обрамление“... Произведение и его обрамление, объект и его вместилище уравнивались, и в то же время устранялась „магия“ „художественного“ объекта, создаваемая *посредством* его презентационных обрамлений ... Их место занимала эстетика архивного накопления — эстетика, в которой текстовая, визуальная или звуковая запись процесса создания произведения и ее последующая демонстрация были столь же существенной частью готового „произведения искусства“, как и сам объект или событие» [Бухло 2019, с. 528–529]. Как результат — процессуальность и вещественность «слипаются», а документация проекта становится едва ли не важнее его самого, переплетая в единую субстанцию художественного пространства объект и акцию, овеществляя структуры и связи и включая вещи в процессуальные структуры. «Можно утверждать, что „Флюксус“ был первым культурным проектом послевоенного периода, осознавшим, что коллективные конструкции идентичности и социальные связи теперь преимущественно и повсеместно опосредуются овеществленными объектами потребления и что это систематическое уничтожение традиционных форм субъективности требует столь же овеществленного и интернационально рассредоточенного эстетического выражения» [Бухло 2019, с. 529].

Таким образом, мы подошли к тому, что Розалинд Краусс объявляет эпохой постмедиаальности — неразличения объекта/процесса, и можем приступить к рассмотрению творчества Никиты Алексева, на примере графических серий которого предлагается разобрать, как происходит процесс развеществления картины мира через серийность, и наоборот — овеществление временного континуума.



Ил. 3. Никита Алексеев. Из серии «Розыгрыши (№ 7 и 15)». 2020. Бумага, акварель, чернила, фломастер.



Ил. 4. Никита Алексеев. Из серии «Розыгрыши (№ 7 и 15)». 2020. Бумага, акварель, чернила, фломастер.

Никита Алексеев и его десять тысяч шагов

Никита Феликсович Алексеев (1953–2021) — советский и российский художник, чьи творческие поиски велись в разных медиумах. В советское время его творчество связано с кругом московских концептуалистов. С 1975 по 1980 годы художник входит в группу «Коллективные действия», основанную Андреем Монастырским. Ее основными чертами были перформативность и коллективное авторство. Группа уезжала для проведения акций за город, что обусловило формирование особой зрительской аудитории из друзей и коллег и, как следствие, элитарность группы и зрителей ее акций. Связь с концептуализмом всегда значила главенство идеи над формой выражения.

Интересно отметить своеобразное восполнение: чем более невещественным и бессобытийным было творчество группы, тем тщательнее его документировали. В сети архивов RAAN можно увидеть машинописные документы, подтверждающие множество проведенных «Коллективными действиями» акций, от некоторых остались фотографии. Содержание акций носит абсурдистский характер, в то время как документация подчеркнута серьезная и пародирует протоколы институциональных мероприятий с перечнем присутствующих, целями, задачами и теоретической частью.

В рамках деятельности арт-группы Никита Алексеев подготовил акции, среди которых выставки живописи на клеенках, акция «Палатка» (1976) — двенадцать сшитых холстов с живописью Алексеева, а также ставшая хрестоматийной акция «Семь ударов по воде» (1976).

Алексееву не нравилось коллективное творчество, в котором, как он считал, лидером и едва ли не единственным создателем является Андрей Монастырский, а остальные художники нужны лишь для массы, что привело к его уходу из арт-группы [Алексеев 2008, с. 512].

После этого он создает собственную галерею — АРТАРТ или АРТАРТ, где проводились однодневные выставки художников. Это была галерея в жилой квартире, призванная восполнить нехватку (если не полное отсутствие) выставочного пространства в андеграундной среде советской Москвы. Будучи импровизированной, галерея представляет собой и кураторскую, и экспозиционную работу Никиты Алексеева и является его собственным многолетним художественным проектом.

Для установления связи между листами графики последних десятилетий и искусством раннего Никиты Алексеева важно подробнее вспомнить его проект «10000 шагов» 1980 года. В нем он преодолел путь по снегу, отсчитывая каждый шаг и останавливаясь через каждую тысячу, чтобы выпить вина, оставить заготовленные тексты, написать новые и сделать фотографии на четыре стороны света. «Имеющиеся в результате тексты и фотографии не являются „стихами“, „размышлениями“ и „пейзажами“ как таковыми; это достаточно эфемерная „разметка“ пути»⁴. Еще в советский период творчества худож-

⁴ Из машинописного авторского описания акции «10000 шагов» в Сети архивов российского искусства музея «Гараж» // URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D12467> (дата обращения: 04.03.2022).



Ил. 5. Никита Алексеев. Розовый шлепанец на небесах. Из серии «Вещи на небесах». 2019. Бумага, акварель, чернила, фломастер.

ника проект фиксирует его желание измерить, сосчитать и зафиксировать проживаемое время, что стало его главной темой в дальнейшем. Здесь он средствами документации переводит в материальную форму временной отрезок.

В 1987 году Никита Алексеев уезжает во Францию, где практически прекращает свою деятельность как художника, зарабатывая публицистикой. По его воспоминаниям, это было связано с отсутствием русскоязычной художественной среды в Париже [Алексеев 2010, с. 179–181]. Возможно, именно выпадение из выставочной деятельности приводит его к окончательному переходу от работы в разных медиумах, всегда носившей эпатажный характер и адресованной узкому кругу понимающих зрителей, к созданию исключительно живописи и станковой графики, чем он продолжил заниматься и по возвращении в Россию.

В 2000-х годах художник задумал графическую серию «Предсмертные рисунки (Всякое дыхание да славит Господа)», которая хоть формально и была завершена, в действительности определила все последующее творчество Никиты Алексеева. Предлагается также причислить к этому проекту графику последних лет, на которой сосредоточено данное исследование. «Рисование как привычка — проект „Предсмертные рисунки“. Алексеев рисовал по одному рисунку каждый день, воспринимая его как последний. Через три года выставил более тысячи листов; продал треть. Искусство побеждает смерть», — емко написал о проекте Антон Горленко для каталога галереи Art4. ru⁵. Показательно, что рисунки продавались на аукционе, то есть рубли становились способом оценки прожитых художником дней, что коррелирует с марксистской методологией при рассмотрении природы постмедиального искусства Розалинд Краусс.

Графика как постмедиум

В концепции Розалинд Краусс переход от медиум-специфичности показательнее всего произошел у Марселя Бротарса. В 1990-х она заявляет о необходимости осмыслить сдвиг и пересмотреть понятие медиума, отказавшись от «гринберовского» понимания как редукции к физическим свойствам произведения. Свое эссе [Краусс 2017] она озаглавила так же, как Марсель Бротарс назвал свою видеоработу 1973 года — «Путешествие по Северному морю», в которой он вскрывает отношение живописи, холста, видео и пленки, разоблачая практику сведения произведения к его формальным характеристикам.

⁵ арт4. Музей актуального искусства. М.: Музей актуального искусства Art4. ru. — С. 33.



Ил. 6. Вид экспозиции «Ближе к смыслу» 2021 в Мультимедиа Арт музее. Из серии «Что осталось?». 2021. Фото автора.

Серийность, по Розалинд Краусс, становится средством преодоления специфичности медиума и если не тупиковой попытки, то уже пройденного этапа автономности абстрактного искусства, органично пришедшего к взаимозаменяемости отдельных работ серии. «Специфические медиумы — живопись, скульптура, рисунок — облекали свои притязания на чистоту в форму стремления к автономии, тем самым подразумевая, что своим решением иметь дело только с собственной сущностью и больше ни с чем они с необходимостью обособляются от всего им внеположного. Парадокс состоял в том, что эта автономия оказалась призрачной, и сам способ производства абстрактного искусства — например, создаваемые сериями картины — нес на себе печать промышленного товарного производства, включая в смысловое поле произведения его взаимозаменяемость и, следовательно, принадлежность к разряду чистой меновой стоимости» [Краусс 2017, с. 18–19].

Вышесказанное не связано с потерей отдельным произведением самостоятельной ценности: вспомним, что рисунки из «Предсмертной» серии Алексеева продавались в 2003 году на аукционе поштучно⁶, проявляя свою способность к самодостаточности и, похожие друг на друга, одновременно отрицали ее, проявляя себя как часть целого. Это не серия в том смысле, когда общая идея раскрывается лишь полным комплектом произведений, а принцип, при котором графические листы фактически дублируют друг друга — каждый становится необязательной, вариативной меткой непрерывного потока — и в своей массе формируют временной отрезок.

Розалинд Краусс, говоря о художественной стратегии Ричарда Серра, описала феномен перехода вещи к событию через серийность: «Он вывел требуемые конвенции из логики события создания произведения, определив это событие как серию — не в смысле штамповки идентичных отливок на манер промышленного производства, а в смысле дифференциальной структуры периодического или волнообразного потока, в котором отдельные ряды серийных повторений *стремятся к некоей общей точке* (курсив мой — прим. авт.)» [Краусс 2017, с. 43].

⁶ Алексеев Никита. Предсмертные рисунки (Всякое дыхание да славит Господа). Каталог аукциона. М.: Галерея Lisa P, ОГИ, 2003 // URL: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/L10574> (дата обращения: 27.02.2022).



Ил. 7. Вид экспозиции «Ближе к смыслу» 2021 в Мультимедиа Арт музее. Из серии «Предсмертные рисунки» (Тетрадь №10). 2019. Фото автора.

Обратимся к высказыванию Никиты Алексеева в Facebook по поводу готовящейся выставки в музее ММAM⁷: «Мне бы очень хотелось, чтобы на выставке было очень много картинок, как можно больше. Так много, чтобы зритель почувствовал себя погруженным в этакую ванну, чтобы он себя спросил с недоумением: „А зачем так много?“ А затем, что время такая штука, что его ни много, ни мало быть не может, так что пускай уж будет побольше».

Здесь важно заметить, что художник считает связь множества произведений своих графических серий с идеей времени самоочевидной. Переход от вещественности к временным измерениям в его творчестве осуществляется за счет множества почти идентичных произведений, серийных повторений. «У меня была мечта до конца жизни рисовать носки. Но сегодня понял, что вряд ли на это имеет смысл тратить остатки песка, перетекающего из одной колбочки в другую», — еще одна запись в Facebook, которая перекликается с акварельной серией носков *Days of life* 2019 года.

«Nulla dies sine linea» Юрий Олеша переводит как «ни дня без строчки», а Никита Алексеев — «ни дня без линии». И часто датирует рисунки не только годом или месяцем, а точной датой — ведь у документов в архиве всегда есть дата. Особенно любопытна его спекуляция с мидиями. Серия «Что осталось?» — вариации компоновки скорлупок мидий с палочками, яблоками и камушками, представленная десятками работ с посвящением Марселю Бротарсу⁸. Карандашом с краю листов художник присваивает даты с разбросом в несколько десятков лет. Фикция, не обман — очевидно, что созданы все листы с небольшим временным промежутком: они похожи манерой, композицией, техникой и явно составляют единую серию, которая самим художником датируется 2021 годом. Играя в фальсификацию, Никита Алексеев будто говорит, что этих мидий он может и есть всю жизнь, и всю жизнь рисовать то, что от них остается. Принцип каждой отдельной серии — включать в себя работы разные, но похожие. Эта формула переносится на все творчество, когда графика становится нескончаемым и непрерывным потоком сознания.

Таким образом, мы видим, что серия становится основным фактором разрушения рамок специфичности медиума, что приводит к новому явлению — фикции как медиума.

⁷ Выставка планировалась в Мультимедиа Арт Музее на 2023 год, но смерть Никиты Алексеева стала причиной ее проведения (посмертно) осенью 2022 года. Цитаты художника были выбраны из его страницы в Facebook и стали приложением к выставочному проекту. Все тексты художника цитируются здесь по текстам с выставки.

⁸ Эстетизируя скорлупки мидий, Никита Алексеев будто соглашается со строчкой из стихов Бротарса: «Ловкачка-мидия прелестна».

«Фикция — это невозможная попытка превратить последовательность в постоянство, цепь отдельных частей — в единое целое» [Краусс 2017, с. 80]. Марсель Бротарс пользуется фикцией как средством «выразительности», формируя свой «Музей орлов» (1972) из разнородных фигур, объединенных лишь иконографией орла, одинаковыми этикетками «Фиг.» с номером и помещением их в единый ряд в качестве однородных. Последний фактор напоминает о внеэстетическом принципе случайности, которым руководствовался Марсель Дюшан, создавая реди-мейд, и об упомянутой нами в первой части настоящей статьи «неслучайной случайности собственной сборки» произведений, которую отмечает Наталья Серкова, когда пишет о сегодняшних художественных процессах. Выбираемые Никитой Алексеевым для изображения объекты становятся документацией временного отрезка жизни, артефактами, доказывающими ее факт.

«Неслучайную случайность» можно увидеть в графике Никиты Алексеева, когда он *отбирает случайные* вещи для изображения на листах серии. Большая серия акварельных листов «Вещи на небесах» — изображенные в акварельной технике предметы: эмалированная кружка, пустые бутылки, перо, мягкая бумага — все снабжены золотыми квадратными нимбами. И нож, и ключ, и кошелек, и ржавая металлическая штука, у которой даже нет названия, потому что непонятно, зачем она нужна — все это искусство, потому что художник изъясил их из повседневности и запечатлел. Никита Алексеев, делая выбор по внеэстетическим критериям, близким к интуитивности и случайности, или даже по принципу внутренней необходимости, вводит вещи в эстетическое поле, устраняя границы между искусством и бытом. Запись на странице художника в социальной сети от 09.04.20: «Зашел сегодня в „Пятерочку“ рядом с мастерской за морковью... А морковь мне понадобилась не для того, чтобы ее есть (хотя морковь — отличный, радостный овощ), но для того, чтобы нарисовать триптих „Semiprecious“: „Big Turquoise Carrot“, „Big Jade Carrot“ и „Big Tourmaline Carrot“. Купил три очень красивые морковки. „Большую бирюзовую морковь“ уже нарисовал, но раскрасить еще не успел. <...> бирюзовая, нефритовая и турмалиновая морковь — это очень красиво и почти драгоценно. Не менее, чем просто морковка».

Серия как коллекция

Жан Бодрийяр в «Системе вещей» (1968) выводит фигуру коллекционера, чья коллекция принципиально имеет логику и порядок, а также стремление к завершенности. Похожа ли коллекция вещей Никиты Алексеева — его непрерывный поток лингвистических и визуальных, цветовых и фонетических знаков — на то, что стремится к *некоей общей точке*, как увидела серии Ричарда Серра Розалинд Краусс в ранее процитированном фрагменте?

Бутылки-ботинки-лопатки-гвозди Никиты Алексеева предстают чередой вещей из повседневности без начала и конца; мир вещей — как бесконечный нарратив, поток сознания в графике. Он рисует решительно все и решительно бесцельно, как может показаться сперва. В этом смысле даже рисунки для детской азбуки «Your First Book, from Apricot to Zucchini and Back Again»⁹ оказываются не завершенным циклом, а всеохватным — от А до Z и обратно. Возможность обратного хода художник подчеркивает, изображая на каждом листе для каждой буквы два предмета, чтобы путь читателя был не в один конец, а шел от начала в конец и от конца в начало.

Коллекция предметов и рисунков обрывается со смертью художника, и однажды один из листов грандиозного проекта становится последним, каким потенциально мог быть любой из листов графики. Каждый рисунок серий несет в себе эту потенцию: фиктивно каждый лист условной серии является завершающим, а значит, листы взаимозаменяемы, одновременно сохраняя самодостаточность. Бодрийяр писал: «Человек, собирающий коллекцию, умер, но он в буквальном смысле переживает себя в своей коллекции, еще при жизни бесконечно повторяясь в ней по ту сторону смерти, вводя даже самое смерть в рамки серии и цикла» [Бодрийяр 1999, с. 109]. Никита Алексеев, вероятно, знакомый с текстом философа (хоть никогда и не выделял его как свой ориентир), сближается с идеей о стремлении «бесконечной» коллекции к завершенности

⁹ «Твоя первая книга: От абрикоса до цуккини и обратно» (2021), задуманная как книга с ограниченным тиражом.

в непрерывном рисовании серий предметов, переживших его и оставшихся вещами, зафиксировавшими прожитую художником жизнь.

В заключение можно сказать, что графические серии работ Никиты Алексева последних лет создаются в постмедиаальном пространстве, не использующем акварель как специфический медиум. «Устаревшим» художественным материалом художник работает, смещая акцент с графической плоскости материального носителя и объектности изображения к континуальному явлению. Постоянное рисование как непрерывное фиксирование жизни во всех ее мелочах и навязчивая жажда созидания, отношения руки с художественным материалом переходят в серийность и документальность, вводя жизнь и творчество в концептуальный проект «Предсмертные рисунки».

Литература:

1. Алексеев 2010—Алексеев Н. Ф. Никита Алексеев // Русское арт-зарубежье. Вторая половина XX—начало XXI века / сост. Зинаида Стародубцева. — М.: ГЦСИ, 2010. С. 179–181.
2. Андреева 2019—Андреева Е. Ю. Всё и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019.
3. Бодрийяр 1999—Бодрийяр Жан. Система вещей. М.: Рудомино, 1999.
4. Бухло 2019—Бухло Б. 1962b. Джордж Мачюнас организует в Висбадене (ФРГ) первое из серии международных «событий», обозначившее начало движения «Флюксус» // Искусство с 1900 года / Хэл Фостер и др. — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. С. 526–533.
5. Бычков 2016—Бычков В. В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
6. Краусс 2017—Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиаальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
7. Серкова 2020—Серкова Н. Напряженный объект: о слепом пятне и свободе метода в искусстве // Художественный журнал, 2020. №112. [Электронный ресурс] // URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2199> (дата обращения 03.04.2022).
8. Томкинс 2014—Томкинс К. Марсель Дюшан. Послеполуденные беседы. М.: «Издательство Грюндриссе», 2014.
9. Уорхол 2016—Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот). М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
10. Хайдеггер 2008—Хайдеггер М. Вещь и творение // Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 88–131.

References:

1. Alekseev, N. F. (2010), *Russkoe art-zarubezh'e. Vtoraya polovina XX—nachalo XXI veka* [Russian art abroad. The second half of the XXth—the early XXIst century]. GCSI, Moscow, Russia, pp. 179–181.
2. Andreeva, E. U. (2019), *Vsyo i nichto: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka* [All and nothing. Symbolic figures in the second half of the XXth century art]. Izdatel'stvo Ivana Limbaha, S. Petersburg, Russia, 2019.
3. Bodriyyar, Zh. (1999), *Sistema veshchej* [The System of objects]. Rudomino, Moscow, Russia, 1999.
4. Buhlo, B. (2019), 1962b. Dzhordzh Machyunas organizuet v Visbadene (FRG) pervoe iz serii mezhdunarodnyh "sobytij", oboznachivshee nachalo dvizheniya "Flyuksus" [1962b. In Wesbaden (West Germany) George Machiunas organizes the first of a series of international events that mark the formation of the Fluxus movement] // *Iskusstvo s 1900 goda* [Art since 1900]. Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia, pp. 526–533.
5. Bychkov, V. V. (2016), *Esteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya estetika kak nauka i filosofiya iskusstva* [Aesthetic aura of being. Modern aesthetic as a science and philosophy of art]. Centr gumanitarnyh iniciativ, Moscow, Russia, 2016.
6. Krauss, R. (2017), "Puteshestvie po Severnomu moryu": iskusstvo v epohu postmedial'nosti ["A voyage by the North Sea": Art in the age of post-medium condition]. Ad Marginem Press, Moscow, Russia, 2017.
7. Serkova, N. (2020), *Napryazhennyj ob'ekt: o slepom pyatne i svobode metoda v iskusstve* [Tense object: on blind spot and freedom of method in art]. Hudozhestvennyj zhurnal, no 112, available at <http://moscowartmagazine.com/issue/99/article/2199> (retrieved 03.04.2022).
8. Tomkins, K. (2014), *Marsel' Dyushan. Poslepoludennye besedy* [Marcel Duchamp. The afternoon interviews]. Izdatel'stvo Gryundrisse, Moscow, Russia, 2014.
9. Uorhol, E. (2016), *Filosofiya Endi Uorhola (ot A k B i naoborot)* [The philosophy of Andy Warhol. From A to B & back again]. Ad Marginem Press, Moscow, Russia, 2016.
10. Hejdegger, M. (2008), *Veshch' i tvorenie* [Object and Creation] // *Istok hudozhestvennogo tvoreniya* [The source of artistic creation]. Akademicheskij proekt, Moscow, Russia, pp. 88–131.

Информация об авторе

Анна А. Герасимова, Российская академия художеств, Москва, Россия, 119034, Москва,
ул. Пречистенка, д. 21; *annnager@gmail.com*

Author Info

Anna A. Gerasimova, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow,
Russia; *annnager@gmail.com*