

И. Кройверский

МИЛЕР

Миллер появлялся, когда мы уже были готовы подвести итог последнему десятилетию. Для подводящих итоги он оказался совершенно нектати. Он был одним из немногих молодых, путавших карты. Раньше все было предельно ясно: давалась точка отсчета — выставки в д/к Газа и "Невском", а искусство, возникшее потом, окрестили "второй волной". Мы уже неоднократно устанавливали, что художникам "второй волны" было легче, что, кроме собственного "я", они имели за плечами чужой опыт, чужие ошибки, чужие выставки. Им для кого не было секретом, что мистические или давно открытые, проторенные и детально изученные путем. Можно было вообще ничего — объективно своего — не приносить. Можно было по своему усмотрению — тактично или нет —, грамотно или нет — заимствовать — все было вполне ожидаемым.

Миллер слишком молод, слишком стихичен, чтобы уже сейчас определить его место в искусстве Петербурга, но он достаточно самобытен, чтобы говорить об его независимости от творчества "ближайших предков". Он пришел из сердца Петербурга, он возник из треугольников фронтонов, из трапеций крыш, поворотов стен, граней неба, расчлененных оконными переплетами. Он усвоил эту геометрию, он понял ее язык.

Впрочем, я не склонен подсчитывать процент Петербурга в Миллере, как иные вычисляют в нем процент Филонова или процент Ротенберга. Это было бы уместно, коли речь шла об эклектическом, а не синтетическом творчестве. В данном случае и одно, и другое, и третье, и еще бог весть кто и что — не строительные материалы, а только истоки.

Едва ли я ошибусь, сказав об единственной — вполне "строительной", вполне утилитарной и земной связи миллеровой живописи — с мозаикой. Мозаики были даже биографическим периодом, и, как видно теперь, — периодом необходимыми. Год — ничтожный срок для всех, кроме художника, год работы с кусочками смальты, а потом — возвращение к холсту и оргалиту, и в итоге — мозаика, превращенная в живопись, и живопись, ставшая мозаикой; в итоге — синтез и

взаимовлияние этих обоих искусств. Мозаика получила не свойственную ей глубинность, живопись — монументальность.

Миллер знает, какого цвета ромбик, четырех- или шестигульник положить на холст, он делает это по-еврейски неторопливо, обстоятельно — при том, что педантизм ему совершенно не присущ. Но в том и весь парадокс, что, работая на первый взгляд не откровенно живописным методом, "и а — б и р а я из структурного анализа форм — композиция", как утверждает сам художник, он достигает исключительно живописных эффектов. Вместо блеска граней мозаики мы окунаемся в лабиринт вогнутых или выпуклых объемов, строящихся почти всегда — из закодированного где-то в глубине человеческого лица, которое с а м о п о с е б е — уже не более, чем пресловутый "композиционный центр"; вместо потеков смальты, разных на каждом камушке — порою очень тонко выстроенные цветовые градации...

Мозаика — при всей структурности — не терпит внутренней борьбы структур; последнее — удел живописи и только живописи. Миллер, сталкивая и круша свои пульсирующие и копошащиеся структуры, достигает совершенно м о з а и ч н о й /а в лучших работах — почти византийской/ — слаженности и "соборности".

Миллер синтетичен.

Ему икрая чужда скупость. Он скорее переборщит, чем оставит пустое пространство. Миллер боится широких рам, но боится и рам украшенных, ведая, что можно стать навозливым, хотя не замечает переизбыточность своей кисти. Ему нужно все — разом; он немножко суетлив и пишет иногда суетливые картины. Если Миллер вдруг вспоминает, что мера необходима, то его педантичности нет предела. ^Ж Он знает, что может стать живописцем сдержанным и утонченным, но ему этого не нужно, — Миллер, подобно ребенку, которому дали часы, недолго станет любоваться красивым циферблатом — по-

^Ж Я говорю о портрете Сергея Сергеева /1978/ и двух работах, условно названных "Маски" /тоже 1978 год/

том их разберет по винтику, по шестеренке, — и будет составлять из всей этой структуры, из всех компонентов — фигуры по собственному усмотрению. Вся разница лишь в том, что Миллеру под силу — шестерни эти и винтики собрать снова, увидя в том необходимость.

... В конце 1977 года он подарил мне акварель, названную слайком для Миллера литературно — "Убийца". Подписана она была обычно — "К. Миллер". Этимологическая игра, с которой художник и не подозревал, была чрезвычайно проста: "К. Миллер" — "K. Miller" — "Killer" — по-русски: "убийца". Об этой шутке я умалчал, она показалась мне не к месту, но потом где-то услышал ее — независимо придуманной, а ныне, бог весть по какой причине, — ставшей популярной, уже превращенной в термин — "киллеризм".

Киллеризм — это и миллеровский структурализм и удивительное постоянство приемов, которое Миллер обигрывает без тени конглерства /я думаю, ему и невдомек, что это такое/; это и сам Миллер, без умолку говорящий о своем искусстве; это тот у б и й е т в е н и й шквал работ и информации, который обрушивался на посетителей его недавней выставки, даже на привычных гостей его квартиры, где комнаты выстроены вдоль убийственно широкого коридора-галерей; это тот упорядоченный бедлам, который многие не понимают...

Биографически все началось с 1971 года, с небольшого кусочка картона^ж, совиستانного одноклассниками за непохожесть на висящее в Эрмитаже. Потом наступил пресловутый "реалистический период", окрашенный для Миллера глухим колером мученичества. "Еретические" композиции он прятал на оборотах "реальных" и "натуральных" холстов, где впоследствии мы и нашли "Смерть ребенка" — первую попытку структурного разложения цвета, слабо задранную в обличье — весьма среднего пошиба натурализма.

^ж "Рыбачка". Карт., масло. 1971.

том их разберет по винтику, по шестеренке, — и будет составлять из всей этой структуры, из всех компонентов — фигуры по собственному усмотрению. Вся разница лишь в том, что Миллеру под силу — шестерни эти и винтики собрать снова, увидя в том необходимость.

... В конце 1977 года он подарил мне акварель, названную эскизом для Миллера литературно — "Убийца". Подписана она была обычно — "К. Миллер". Этимологическая игра, о которой художник и не подозревал, была чрезвычайно проста: "К. Миллер" — "K. Miller" — "Killer" — по-русски: "убийца". Об этой шутке я умолчал, она показалась мне не к месту, но потом где-то услышал ее — независимо придуманной, а ныне, бог весть по какой причине, — ставшей популярной, уже превращенной в термин — "киллеризм".

Киллеризм — это и миллеровский структурализм и удивительное постоянство приемов, которое Миллер обыгрывает без тени конгломерата /я думаю, ему и невдомек, что это такое/; это и сам Миллер, без умолку говорящий о своем искусстве; это тот у б и й е т в е н и и й эквивалент работ и информации, который обрушивался на посетителей его недавней выставки, даже на привычных гостей его квартиры, где комнаты выстроены вдоль убийственно широкого коридора-галереи; это тот упорядоченный бред, который многие не понимают...

Биографически все началось с 1971 года, с небольшого кусочка картона^ж, совиетанного одноклассниками за непохожесть на висящее в Эрмитаже. Потом наступил пресловутый "реалистический период", окрашенный для Миллера глухим колером мученичества. "Еретические" композиции он прятал на оборотах "реальных" и "натуральных" холстов, где впоследствии мы и нашли "Смерть ребенка" — первую попытку структурного разложения цвета, слабо задрапированную в обличье — всякого среднего пошиба натурализма.

^ж "Рыбачка". Карт., масло. 1971.

Сознательный переход к структурализму произошел в 1973 году. Миллеру было не под силу — сразу — выйти на "чистую" структуру, то есть на структуру пространственную. Работы 1973-75 годов были, скорее, планиметрией — с большими или меньшими потугами на подлинный структурализм. Происходило то, что сейчас происходит с офортами, за которые Миллер только принялся. Естественно, при и с к л ю ч и т е л ь н о й работоспособности Миллера, а также при наличии общения с давно и прочно сформировавшимися петербургскими художниками,^ж уже в 1976 году было ясно, что всем метаниям, предваряющим последний скачок — к стилю вполне осознанному, наступает конец. И вот метания прекратились, скачок произошел, но это случилось, как всегда, намного быстрее ожидаемого, и понадобилось не менее года, чтобы больше не сомневаться в устойчивости найденного, а, стало быть, — в подлинности скачка.

Как большинство петербургских живописцев, Миллер тяготеет к графике. В том вина не Миллера, не "второй волны", не вообще нашего времени. Еще в 1904 году Бенуа зафиксировал явный перевес графики в Петербурге; эту же мысль высказал Н. Радлов в "Апокипсоне" спустя десять лет, и сейчас она неукоснительно подтверждается бесспорным влиянием графики на наших присяжных живописцев. Совершая миллеровский структурализм в живописи, мы сталкиваемся со структурализмом чисто графическим. Именно это во многом отличает структурализм Миллера от структурализма петербургской "Школы аналитической живописи", созданной Филоновым. Справедливости ради скажу, что и филоновцы не могли совершенно избежать рокового, именно петербургского графического гнета — отсюда известная "раскрашенность" их холстов, но коль скоро мы говорим о Миллере, речь идет не о влиянии, а уже о прямой его зависимости от графики. Даже там, где цвет у Миллера сирокат, — найдена четкая графическая

^ж Я уже говорил о другом катализаторе миллеровского развития — о мозаике.

структура; даже там, где он допускает известную "обойность" - даже там он старательно приколотит все свои цветные огрехи прочными структурными гвоздями, как приколотены гвоздями ветхие обои в его прихожей.

Если Миллер не всегда свободен в живописи, то в графике его независимости нет предела. Его тщательно-доподчеркивания-выявленные структуры-стремительно улетели бы с листов, если бы не несколько небольших заливок, грамотно и умышленно-сдерживающих эту стихию без стихийности. Речь идет о серии листов, выполненных тушью в начале 1977 года.

В акварелях этого же года Миллер замахнулся на живописность, он замахнулся, а бумага цепко его удержала. Живописность превратилась в раскраску, цвет позух, а изрядная фигуративность стала излишней. Работы тушью 1977 года, а равно и сделанные в этой технике в 1978 можно эффективно противопоставить акварелям. Серия 1977 года отличается от более поздней, уже отмеченной, ее электичность и неисполненная такта манерность. По эстетическим требованиям эти листы напоминают книжную графику 20-х годов.

Последняя графическая находка Миллера- гризайль - весьма удачный компромисс между исключительно графикой и цветом, при этом, используя особенности техники, Миллер выгодно избежал раскраски- ставя перед собой безусловно живописные, пространственно-структурные задачи.

Таков Миллер-график.

...Он берет карандаш, садится за стол и обо всем забывает. Я знаю- он будет работать долго и кропотливо, как часовщик, ни одного винтика не забудет, ни одной минуты не потеряет. Так- незаметно- пройдет сегодня, потом- завтра, и еще день, и еще... а через неделю, придя к нему, я увижу десяток новых работ. Потом- он откроет новую структуру, расчленив ее- от крупных кусков- на все более мелкие. Потом- еще, и еще новую структуру - ни разу не повторяясь.

...Всегда бывает приятно и немного не по себе, когда очень молодой художник знает так много- и остается абсолютно искренним. Не всегда умея профессионально подать свою работу, Миллер играючи ориентируется в довольно сложном структурном формотворчестве. Миллер только-только вышел на дорогу, но дорога ему известна, он абсолютно уверен, и потому для него возможен либо развитие, либо остановка. От всяческих поворотов Миллер застрахован- он слишком целен.
