

Таир Салахов

БЕЛЫЙ ГОРОД

Таир Салахов

БЕЛЫЙ ГОРОД



Таир Салахов

БЕЛЫЙ  ГОРОД

МОСКВА, 2003

Автор текста
Лилия Байрамова

Издательство «Белый город»

Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова

Редактор Е. Галкина
Корректор А. Новгородова
Верстка: Е. Лаврова
Подготовка иллюстраций: И. Вавилочева,
О. Калинина

ISBN 5-7793-0643-5
УДК 087.5:75
ББК 85.14
С 16

Отпечатано в Италии
Тираж 3000

Лицензия ИД № 04067 от 23 февраля 2001 года
Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (095) 176-9109

По вопросам приобретения книг
по издательским ценам обращайтесь по адресу:
111399, Москва, ул. Металлургов, д. 56/2
Тел. (095) 176-9109

© Белый город



Таир Салахов



БЕЛЫЙ  ГОРОД

Таир Салахов

*Река времен в своем
стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.*
Г. Державин

Глядя на картины Салахова, почему-то все время хочется повторять эти торжественные и звучные державинские строки, а вслед за ними и строки других великих поэтов давно ушедших, классических эпох — распевные гекзаметры Гомера или оды Горация. Что-то в самом строе этих стихов, быть может, полнота и величие звуков, величаяя поступь или предельная сжатость, вторит картинам и образам современного, ныне живущего живописца. И тот, и другие словно ворочают массивные, исполинские камни: поэты — из слов, а Салахов — творя живописные формы. И тот, и другие возводят свои строения — сразу и на века.

Удивительное дело, Салахов обладает одновременно двумя взаимно исключаящими качествами — острым чувством современности и классическим ощущением вечности. Его люди, мир, предметы, дома принадлежат одновременно сегодняшнему дню и «реке времен», которая неспешно течет еще с библейских столетий. Он пишет средневековое селение Бильгях так, что его изображение с легкостью украсит любой современный офис, и в то же время его азербайджанские женщины кажутся современницами статуй Фидия и Праксителя.

Испания. Кордова. 1975
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Таир Салахов. Фотография

Что-то незыблемое, устойчивое, от века данное прочитывается едва ли не в каждой работе Салахова и одновременно что-то величественное. Любой предмет в его исполнении теряет свой конкретный, бытовой и житейский смысл и начинает принадлежать к другому, нездешнему миру. Даже простые глиняные кувшины, гранаты или стул уводят нас от быстротечной минуты и заставляют прислушиваться к мерному ходу времени.

Этот редкий дар (видеть в мимолетном непреходящее, а в быстро меняющемся — неизменное) Салахов перенял от великих художников Возрождения и древних ваятелей и реализовал его в наши суетные и нервные дни. Он возвратил измельчавшей живописи способность говорить и думать о вечном, и в этом, пожалуй, его ключевая заслуга.

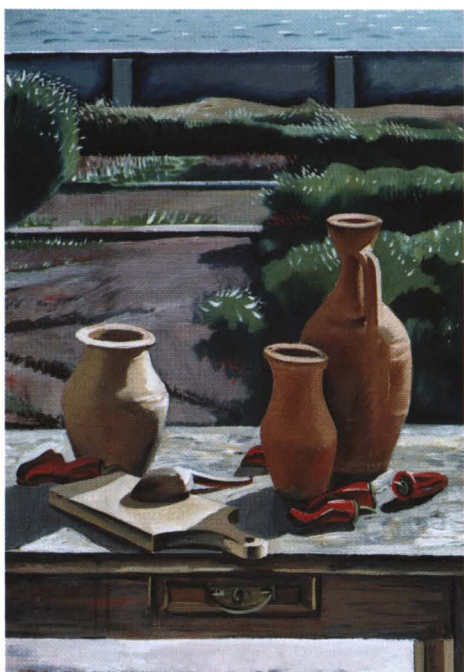


Отец и 1937 год

Большинству людей их детство вспоминается, как правило, бездумным счастьем, когда можно гонять с мальчишками во дворе в футбол и есть беспечно мороженое. Салахова жизнь таким счастливым детством обделила, а вернее, грубо и жестко оборвала его в памятном 1937 году.

Произошло это теплым сентябрьским вечером, когда природа и люди отдыхают. В тот вечер маленький Таир лежал вместе с отцом на веранде и с нетерпением ждал, когда же тот дочитает газету и обратит все внимание на него. Неожиданно в их квартиру кто-то постучал. Мать доверчиво открыла дверь, и в комнату вошли двое незнакомых мужчин, одетых в гражданское. Они строго сказали отцу: «Вас вызывают». Отец не спеша оделся, повернулся к матери и спросил: «Где лежат деньги?» Та ответила: «Разве ты не знаешь, что они лежат в шифоньере?» Это были последние слова, произнесенные его отцом дома. После этого его увели. Куда? Этого Таир не знал и долго-долго смотрел ему вслед до

Натюрморт с красным перцем. 1977
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Портрет Дана. 1983
Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

тех пор, пока фигура отца не скрылась за углом соседнего дома.

С этого тихого сентябрьского вечера жизнь Таира разделилась на «до» и «после». «До» остались детство, беспечность и милая домашняя кутерьма, «после» потянулись печальные тревожные дни, наполненные безысходным чувством собственного изгойства. «До» он был обычным ребенком, таким же, как все, «после» стал сыном «врага народа», человеком, которого нужно было избегать, как заразу. Возможно, поэтому Таир почти каждый вечер сидел на окне и ждал, когда же

вернется отец. Он вспоминал, как еще совсем недавно тот возвращался с работы. Над их обеденным столом висела единственная в доме европейская картина — гравюра с изображением красивой женщины с распущенными длинными волосами и нежными руками, почему-то скованными тяжелой цепью. Было всегда непонятно, за что эта красивая дама так страдает.

Отец приходил обычно со службы усталый: он работал первым секретарем райкома партии, и ему приходилось отдуваться за все. А дома шумели и беспокоили неутомимые дети. И тогда измученный отец шел на военную хитрость. Он давал всем задание нарисовать

**Прибой на Каспии. 1978**

Частная коллекция

карша организовывала выставки детского рисунка, и именно там он приобрел двух своих лучших друзей – Виктора Голявкина и Тогрула Нариманбекова. Любопытно, что из всех троих выросли замечательные и именитые люди. Виктор Голявкин уехал позже в Ленинград, окончил Художественный институт, работал художником, писал странные авангардные картины и такие же, ни на что не похожие рассказы – для детей и взрослых. По его сценарию в 1970-е годы был поставлен фильм с хорошим и теплым названием «Мой добрый папа».

И Тогрул не пропал. Хотя ему тоже от жизни досталось. Сын французки и азербайджанца, недальновидно вывезшего свою возлюбленную в Советский Союз, он, как и Таир, пережил все тяготы, выпавшие на долю сына «врага народа». Мать его выслали в Самарканд, отца арестовали. Но любовь к жизни и прирожденная талантливость помогли ему выстоять. Тогрул окончил Вильнюсский художественный институт, вернулся в Баку

что-нибудь к нашумевшему фильму, скажем, к «Чапаеву», а сам уходил в соседнюю комнату спать. На час или полтора в доме воцарялась блаженная тишина. Мальчишки расхватывали цветные карандаши, усаживались за общий обеденный стол и пыхтели над своими картинками: каждому хотелось нарисовать лучше другого. Когда отец просыпался, он, как Парис, выбирал самый красивый рисунок.

Может, с этих уютных семейных вечеров и началось его увлечение рисованием?

Или все пошло от детской библиотеки? Была у них в Баку обычная, районная детская библиотека, только вот библиотекарьша в ней работала необыкновенная. Салахов вспоминает ее до сих пор. Была она добрая и умная, а главное – любила искусство. Когда Таир пришел к ней в первый раз, она выдала ему какую-то детскую книжку и попросила: «Ты книжку просто так не читай, а попробуй-ка сделать к ней иллюстрации». Таир принес свою работу только через два месяца, но

доброй библиотекарьше она приглянулась. Она вновь дала ему книжку и попросила к ней сделать картинку. С того дня у них все и повелось.

Он бегал в библиотеку за книжками, а взамен приносил туда свои же рисунки. В библиотеке образовалось нечто вроде клуба по интересам: время от времени библиоте-

**Улица в Нардаране. 1978**

Государственная Третьяковская галерея, Москва



Старый Романы. 1975
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

и прославился там как веселый жизнерадостный мастер, успевающий одновременно расписывать бакинские интерьеры невероятно яркими красками, удивлять всех пением и знанием итальянских оперных арий и писать талантливые стихи.

Удивительно, что судьба свела этих троих даровитых и смысленных детей в военном и полуголодном Баку. Время было жестокое и суровое. После 29 сентября 1937 года, когда отца увели неизвестные люди, мать Таира осталась одна с пятью детьми на руках: младшей исполнилось только два месяца, а старшему минуло одиннадцать лет. И всю эту беспокойную ораву нужно было кормить и растить. Это было тем более тяжело, что за двадцать лет с момента ареста отца и до полной его реабилитации, никто, кроме брата матери, не переступил порога их дома.

А Таир все терпеливо ждал и ждал своего отца у окна. Тогда он еще не знал, что отца его судили

четвертого июля 1938 года. Суд продолжался ровно 15 минут, отца приговорили к расстрелу, и приговор был немедленно приведен в исполнение. Отца обвиняли по четырем довольно тривиальным в те годы пунктам: за участие и членство в контрреволюционной организации троцкистско-зиновьевского блока, за участие в популярном в те годы терроре, за вредительство и подрыв основ Советского государства. Но виновным он себя не признал.

Спустя годы Салахову довелось побывать в далекой экзотической Мексике, в этой удивительной сказочной стране, известной помимо своих великих художников еще и тем, что здесь последние годы жил и был убит один из родоначальников русской революции — Лев Давидович Троцкий. Салахов осмотрел его дом, внимательно выслушал историю о том, как его жестоко убили, а потом одиноко стоял у его могилы в саду. «Как странно, — думал он, — вот здесь лежит тот самый человек, из-за которого почему-то и убили отца».

Мать

А мать Таира была совсем неграмотной женщиной. Когда-то, очень давно, отец украл ее с ее же собственной свадьбы с другим человеком, за которого она против воли была выдана замуж. Это была романтическая история. Потом мать долгие годы вспоминала ее. А теперь она осталась одна — одинокая и сразу ставшая всем чужой и ненужной. Чтобы прокормить детей, она работала сначала на военном заводе, в формовочном цехе, а затем устроилась гардеробщицей в «Союзпечать» («Азернешер»). По ночам она стирала грязные халаты типографских рабочих. Молчаливая, мягкая, чрезвычайно деликатная, но упорная, она выбивалась из сил, но делала все, чтобы семья не пропала.

Через много-много лет, когда Салахов станет известным художником, а мать его превратится в старую и усталую женщину, он напишет ее портрет на фоне агавы. Росток этой агавы мать привезет из Крыма и посадит его во дворе бакинской дачи, через несколько лет он превратится в огромный и сильный цветок с могучими листьями. Правда, в первом варианте портрета

Цветущий гранат. 1980
Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Салахов напишет мать без агавы: в проеме раскрытой двери, глядящей на море и сидящей так, как она обычно и любила сидеть. Ослепительный от южного солнца розоватый пол белой террасы, красная спинка металлического стула, редкие зеленые кустарники, бледно-голубая полоска моря и взгляд старой женщины, устремленный

Агава. 1984

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

куда-то далеко, за горизонт. Вся прожитая бесконечно долгая и трудная жизнь — в этом отлетевшем и уже каком-то нездешнем взгляде.

Но однажды Салахов увидел мать рядом с сильно разросшейся агавой, и это близкое соседство натолкнуло его на новую мысль: агавы как символ выжившего и устоявшего рода, мать, которая сумела сберечь и сохранить этот род. В этом портрете нет и следов конкретной натуры — моря, зеленых кустарни-

ков и даже теплого дыхания южного солнца, зато в самом центре его помещены могучие и упрямые листья агавы, что изменило весь смысл картины. Теперь это был портрет не столько старого и усталого человека, сколько женщины, сумевшей вырастить и сохранить свой прекрасный сад.

Получилась сильная, ясная по мысли, очень монументальная и красивая по цвету и форме вещь, достойная, как кисти Салахова, так и его героической матери.

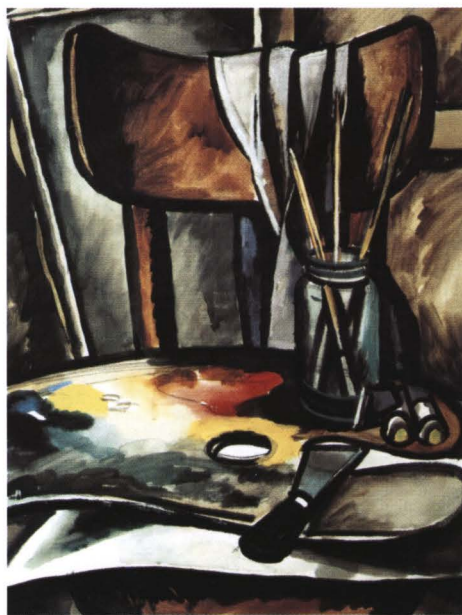


Бакинское детство

Но все это будет много и много позже, а пока Таир все еще живет в военном Баку. В семье его очень трудно и голодно, и в 15 лет он уходит из школы работать контролером на Бакинский водопровод. В те времена в каждом доме еще стояли счетчики воды, и в обязанности Таира входило их проверять. Летом же 1944 года он устроился в местный парк культуры и отдыха имени С.М. Кирова главным художником. Каждую неделю перед крупным концертом или непременно танцами он брал с собой ведро олифы, веник и мел и поздно ночью обходил бакинские улицы. Здесь, прямо на асфальте, в двадцати разных местах, под светом тусклого фонаря

и наблюдением скучающего военного патруля он выводил крупными буквами: «Завтра в ЦПКиО имени С.М. Кирова состоится большое массовое народное гуляние».

Иногда работа в парке сталкивала его и с людьми легендарными. Как-то раз он даже познакомился с Александром Николаевичем Вертинским, который только недавно вернулся в СССР и устроил свои первые гастроли в Азербайджане. Чуть грубее голосом тот доверительно пел свои знаменитые песенки, выступая в белом элегантном смокинге, а Таир открывал и закрывал ему сцену. На память об их мимолетном знакомстве Вертинский подарил ему сигареты «Кембл» и собственную расческу. Кто мог предположить в те



Натюрморт с палитрой. 1972. Акварель
Государственная картинная галерея Азербайджана, Баку



дни, что судьба сведет их через годы в Москве — этого худенького азербайджанского паренька и великого русского шансонье? Но случилось именно так. В Москве Таир будет учиться вместе с женой Вертинского красавицей Лилией в Суриковском институте, станет вхож в их дом, и на его глазах вырастут обе дочери певца — Марианна и Анастасия.

Но и, разумеется, помимо обязательной работы в парке, вместе с Витей Голявкиным и Тогрулом Нариманбековым он много рисует. Они вместе бегают в библиотеку, читают запоем Джека Лондона и мечтают стать такими же сильными и несгибаемыми, как и их любимый герой Мартин Иден. Современное официальное искусство с прославлением вождей и приторно-лживыми картинами из народной жизни их мало волнует. Зато они с наслаждением роются в библиотечных архивах и прекрасно знают о существовании импрессионистов, «бубнововалетцев» и даже такого «страшного» формалиста, как сам Сезанн. Старые журнальные статьи и полувыцветшие репродукции

Мечеть в Нардаране. 1978
Государственная Третьяковская галерея, Москва

**Утренний Абшерон. 1984**

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

живопись и оставили на видном месте записку. «Знайте, — предупреждали они, — что вас посетили сезаннисты. Мы осмотрели вашу мастерскую и решили, что вам надо поучиться рисунку у Репина. А пока, за ненадобностью, уносим все ваши краски с собой».

Бедный художник! Он был убежден, что над ним зло пошутили, и страшно обрадовался, когда узнал, что это просто соседские дети. Конечно, ребят очень скоро поймали (и Тогрул, и Витя опрометчиво хвастали во дворе своими новыми красками), и вся правда полезла наружу. Но, слава богу, художник простил их и даже время от времени одаривал красками. Кстати, все трое сохранили дружбу с Саламом Салам-заде до конца его жизни. А Дворцу пионеров, в котором трое бойких парней обучались искусству, пришло порицание: почему там не выделяют молодым дарованиям необходимые краски.

с невиданными картинами бережат их фантазию и воображение, и им тоже хочется сделать что-нибудь эдакое и неслыханное, приобщиться к мировой авангардной культуре.

Однажды в припадке детского озорства они выбежали ночью на улицы, разукрасили весь город нарисованными палитрами и с вызовом написали под ними — Сезанн и Ван Гог. В городе с испугу решили, что это орудует диверсионная группа. В другой раз эти вечно полуголодные и безденежные мальчишки и впрямь решились на «страшное» преступление. Они пробрались в мастерскую к одному уважаемому живописцу Саламу Салам-заде и выкрали у него краски! Предварительно скептически пересмотрели в мастерской всю его

Тихий Каспий. 1978

Государственная Третьяковская галерея, Москва



Годы учебы

Но вот пробежали годы, кончилась Великая Отечественная война, Таир и Тогрул окончили Бакинское художественное училище имени Азим-заде, и друзья разлетелись кто куда. Таир через всю огромную страну поехал в далекий северный город Ленинград поступать в Академию художеств, где когда-то учились лучшие русские мастера. Экзамены он сдал хорошо, да вот беда: в автобиографии он опрометчиво написал, что отец его был репрессирован. Шел 1950 год, до XX съезда оставалось еще долгих шесть лет, и это искреннее признание решило все дело: в Академию его взять не решились.

Что оставалось делать? Таир взял «подмоченную» анкету и вместе с ней отправился в Высшее художественно-промышленное училище, названное позднее именем Веры Мухиной, в кабинет ректора. Нужно было срочно решать, стоит ли ему еще раз мучиться

Двойная мужская обнаженная постановка. 1956

Методический фонд МГАХИ, Москва



Одиночная женская одетая постановка. 1954

Методический фонд МГАХИ, Москва

и сдавать экзамены, и он прямо спросил об этом у ректора. К чести ректора, тот стал за него хлопотать. Взял документы, просмотрел их, подумал и решительно заявил: «Ладно, сдавайте. Если сдадите хорошо, то мы вас возьмем». «В те времена, — вспоминает Салахов, — это был подвиг».

Но предстояло выдержать еще и огромный конкурс: 40 человек на два вакантных места. Салахов выдержал. К слову сказать, Таир был

единственный нацмен из 1 200 российских студентов. И все-таки в институте, несмотря на успехи, Салахов продержался недолго, какой-то год. Во-первых, после жаркого Баку ему было трудно привыкнуть к ленинградскому климату, а во-вторых, его совершенно доконала институтская военная кафедра. Один вредный сержант придирался к нему на каждом шагу: за 25 дней летних лагерей он успел назначить ему 28 нарядов. Когда терпеть унижения уже стало невмочь, Салахов решил начать все сначала. Единственный человек,



Мартовский букет. 2002
Собственность автора

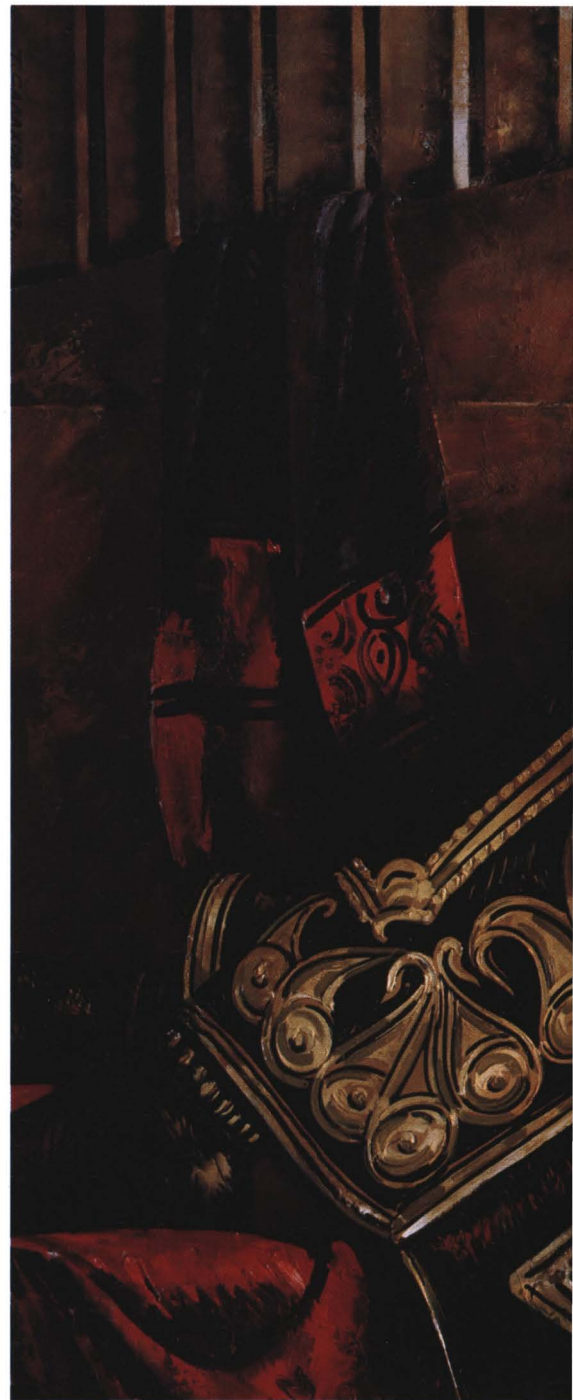
с кем ему было жаль расставаться, — это прекрасный педагог и художник Лия Острова.

В 1951 году он снова сдает и успешно выдерживает вступительные экзамены, на сей раз, в Московский художественный институт имени В.И. Сурикова, где, по счастью, военной кафедры не было.

Правда, институт переживал в те годы не лучшие времена. В 1948 году, после печально знаменитых постановлений о журнале «Звезда» и опере В. Мурадели «Дружба народов», началась очередная сталинская «охота на ведьм». Импрессионизм стал ругательным словом,

знаменитый Музей нового западного искусства был закрыт и расформирован, а всякий художник, внимательно относящийся к форме и красоте, обвинялся сразу в формализме и ошельмовывался как идейный противник. Сергей Герасимов, Александр Дейнека, Игорь Грабарь, Мартирос Сарьян, Павел Корин и грузин Ладо Гудиашвили — большие, прекрасные мастера, осмелившиеся сохранять свою собственную манеру и отходить от скучного единообразия принципов соцреализма, — подвергались диким нападкам, а их смелое своеобразное искусство изгонялось с выставок и объявлялось опасным.

Увы, Суриковский институт тоже не миновала волна репрессий и чисток: его лучшие художники и педагоги во главе с Сергеем Герасимовым были безжалостно изгнаны, а их место заняла компания живописцев под руководством члена Академии художеств Ф.И. Модорова, послушно проводившего линию ортодоксальнейшего соцреализма. По сути дела, для человека, знакомого с детства с крамольным искусством Аристарха



Лентулова и Поля Сезанна и желающего служить передовым идеям, в Суриковском институте выбора не было. Все педагоги, включая В.П. Ефанова и П.И. Котова, были правоверными соцреалистами, кроме одного — уже весьма пожилого и робкого П.Д. Покаржевского. Честный и добросовестный художник, тешивший студентов байками еще о Первой мировой войне, он был сильно напуган сталинскими репрессиями и в то же время

был известен как человек, тайно сочувствующий новым направлениям в искусстве. К нему-то и пошел учиться Салахов, так же, как и многие молодые люди, жаждавшие хотя бы относительной свободы.

Поселился Таир в знаменитом общежитии института на Трифоновке в комнате на 15 человек. Рядом с ним жили Эрнст Неизвестный, Владимир Корбаков, иногда Илья Кабаков и Михаил Савицкий — все

очень известные впоследствии люди. Был Салахов в ту пору худым, вечно голодным, с шапкой черных курчавых волос на голове и чрезвычайно талантливым студентом, первым на курсе. А еще, как и многие молодые, был он влюбленным.

На втором курсе во время летней практики во Владимире, прекрасном русском городе, сохранявшем

Легенда востока — Алагёз. 2002
Собственность автора



в ту пору всю свою первозданность, у него завязался летний роман с одной интересной студенткой театрального факультета их института, приехавшей тоже на практику. Это была дочка известной на всю страну узбекской певицы и танцовщицы Тамары Ханум — Ванцетта Ханум. Девочка с неправильными и резко экзотическими чертами лица, она была невероятно обаятельна и привлекательна и с потрясающим артистизмом танцевала на институтских капустниках восточные танцы.

Ванцетта и Таир очень быстро сошлись, и в 1953 году у них появилась их первая дочь Алагёз. Впоследствии же, Ванцетта проявила

Обнаженная Рена. 1989

Собственность автора



себя как замечательно одаренный театральный художник, и они вместе с Салаховым прожили долгую и счастливую совместную жизнь.

К слову сказать, взяв в жены Ванцетту, Салахов попал в довольно необычную семью с очень давними артистическими традициями. Его тестем был основоположник узбекской музыкальной культуры, величайший баритональный тенор Кари Якубов, именем которого названы филармония и улица в Ташкенте. Человек талантливый и незаурядный, он был знаком еще с В. Маяковским и певцом А.С. Пироговым и поражал в свое время парижан своим экзотическим видом: он расхаживал по парижским бульварам одновременно в строгом смокинге,



Натюрморт. 1966

Государственная Третьяковская галерея, Москва

чалме и роскошном, расшитом золотом халате. И хотя и тесть, и теща постоянно проживали в Ташкенте, в Москве у них оставалась квартира, в которой время от времени они принимали весь цвет московской и узбекской интеллигенции — И.С. Козловского, А.М. Герасимова, А.И. Райкина и многих других. Разумеется, общение с этими блестящими, умными людьми чрезвычайно обогащало Таира и поневоле определяло тот уровень, до которого ему следовало подниматься.

Кстати, в 1952 году, учась на втором курсе, Таир написал красивый двухметровый портрет танцующей Тамары Ханум, который находится ныне в Мемориальном музее певицы в Ташкенте и является едва ли не главным его украшением.

Но вот наступил и 1953 год — переломный для судеб страны и для всего советского искусства. Пятого марта 1953 года умер «величайший вождь всех времен и народов» Иосиф Сталин, а вместе с ним и вслед за ним стало отмирать и все уродливое, безобразное и темное, что так калечило и искажало российскую жизнь. Начиналась молодая и говорливая хрущевская оттепель. В журнале

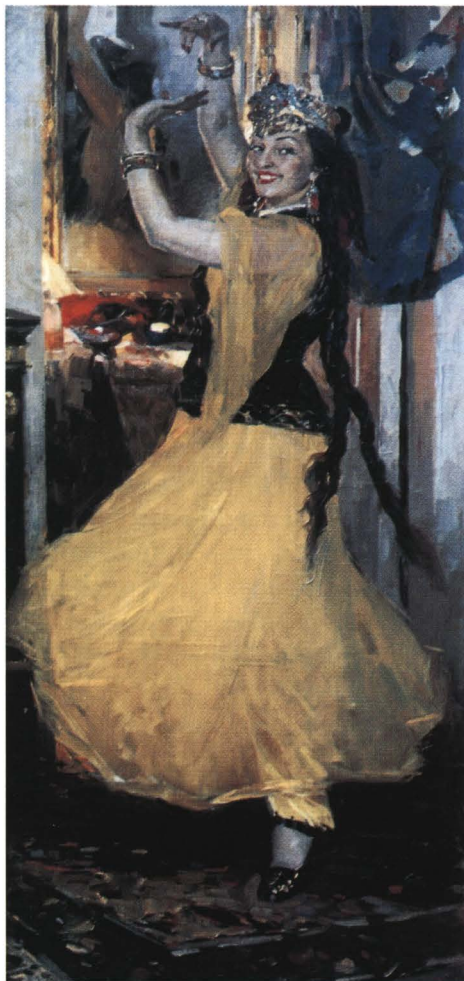
Окно. Утро Москвы. 1959

Азербайджанский государственный
музей искусств,
Баку

«Искусство», доселе степенно открывавшем едва ли не каждый свой номер лстивым портретом вождя, вдруг заволновались, задискутировали и заговорили на все лады о новаторстве и поисках нового стиля в искусстве. Старые, окаменевшие авторитеты рушились, как снопы, один за другим, а на их место выдвигались новые и давно позабытые старые. В 1956 году молодой критик А. Каменский прогремел в «Новом мире» программной статьей «Размышления у полотен советских художников», в которой он бросил первый камень в отживающее сталинское искусство: «Не формалисты, — убеждал он, —

Портрет Тамары Ханум. 1952

Мемориальный музей Тамары Ханум,
Ташкент



явились главным тормозом успешного развития нашего искусства живописи в конце 30-х годов и во все последующие годы. Своеобразное псевдореалистическое направление, довольно ловко маскировавшееся под реализм, громко кричавшее о передовых идеях, больших традициях, высоком мастерстве, но на деле не имевшее ни первого, ни второго, ни третьего — вот что оказалось очень тяжелым препятствием на пути советского изобразительного искусства».

Одна за другой устраивались выставки художников, имена которых, казалось, уже навеки вычеркнуты из истории русского искусства, — И. Машкова, А. Лентулова, а вслед за ними — П. Кончаловского, А. Дейнеки, М. Сарьяна. У молодых кружилась голова от тех невероятных кульбитов, которые проделывала на их глазах история. Да и в Суриковском было неспокойно: там творились вещи,

о которых до недавнего времени нельзя было и думать.

В 1956 году на встречу со студентами приехал известный турецкий поэт и большой друг Советского Союза Назым Хикмет. Назым рассказывал о своих зарубежных поездках и между прочим поделился впечатлением, который произвел на него портрет Ленина, увиденный им где-то в одной из соцстран. Портрет ему откровенно не понравился, и он возмущенно спросил о нем у хозяев: «Кто это так плохо изобразил моего любимого Ленина?» Ему ответили: «Президент Академии художеств СССР Александр Герасимов». Эта история прозвучала тогда невероятной крамоллой: президент Академии не мог ни при каких условиях писать плохо да еще портрет вождя революции — Ленина.

Сразу после этой встречи пошли разговоры, общежитие гудело,

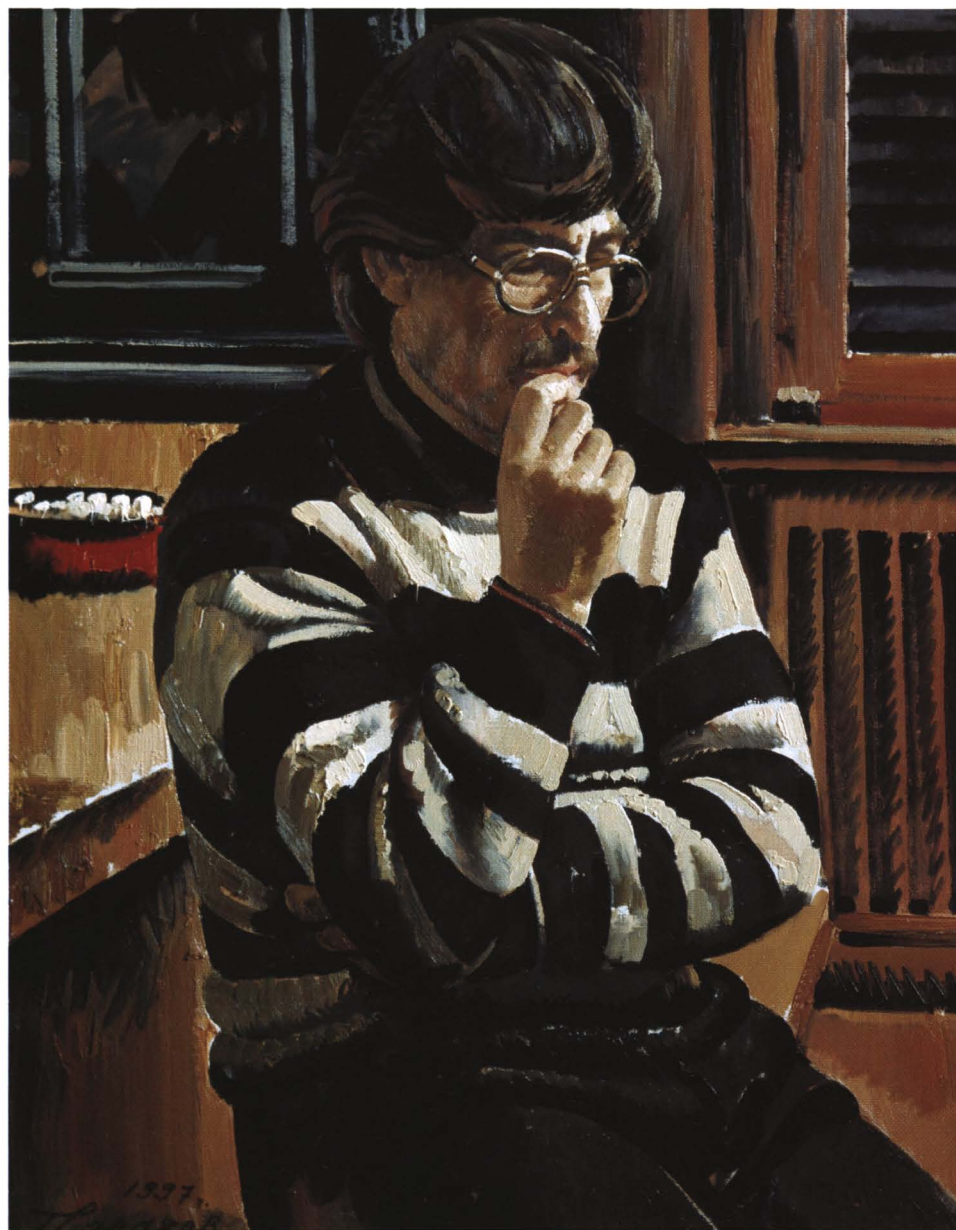
переваривая случившееся, а редколлегия по свежим следам выпустила боевой листок с передовой статьей, в которой приветствовалось смелое выступление Назыма Хикмета. В состав редколлегии входили Таир Салахов, Петр Смолин, Михаил Савицкий и главный редактор, педагог-художник Рейнер. Газету тут же арестовали, а всех зачинщиков вызвали к ректору Ф.И. Модорову, который устроил им дикий разнос. Правда, на Салахова он попросту махнул рукой, проворчав при этом: «Ну, с тобой все понятно» (имея в виду

его репрессированного отца). А вот своего ученика Петра Смолина он спросил укоризненно: «И ты тоже с ними?»

Но студенты и не думали отступать. Накипевшее недовольство вдруг прорвалось, жажда перемен оказалась сильнее привычки к покорности, и на грандиозном комсомольском собрании, «поднявшем» весь институт, было решено выдворить из института сразу целую группу самых одиозных педагогов. Так, революция и оттепель одним махом смели старую сталинскую гвардию.

В том же 1956 году Салахов пишет небольшую лирическую картину

Портрет Евгения Дунаевского. 1997
Собственность автора



Вид из мастерской. 1989
Музей русского искусства,
Тайвань

Ночь, которая тогда же привлекла внимание на III Московской молодежной выставке, на одной из тех знаменитых молодежных выставок, где оттачивали свое мастерство будущие основатели «сурового стиля» — П. Оссовский, В. Стожаров, Г. Коржев и А. Васнецов. Это была едва ли не единственная лирическая работа Салахова, в которой нет типичного для него сурового и несколько жесткого лаконизма, зато присутствуют несвойственные ему теплота, мягкость и та особая нота нежного участия в человеке, которой отличались многие работы той недолгой оттепели, когда жесткая хватка государства, наконец, ослабела и человеку позволили просто быть человеком — влюбляться, ходить по ночным переулкам и провожать ночью девушек.

Последний же, выпускной год оказался для Салахова непростым. Ему снова больно аукнулась его «плохая» анкета. Оттепель шаг за шагом раздвигала границы невозможного, железный занавес рушился, и прежде неприступный СССР становился на дорогу обычного



Жасмин на плетеном стуле. 1995
Собственность автора

общения с окружающим миром. И первой страной, которой СССР доверительно распахнул свои двери, была смуглокожая Индия. По всей стране зазвучали протяжные индийские песни, советские люди плакали вместе с героями Раджа Капура, а в Суриковском институте засобирались послать дипломников в далекую манящую Индию. Дипломники должны были плыть на корабле и жить вместе с матросами. Разумеется, для всех студентов, да и педагогов тоже, это была первая заграничная поездка, и она вызывала дикий восторг.

Вместе со всеми должен был ехать и Салахов, но его в последний момент не пустили. Дня за три до отплытия ему и Евгению Дунаевскому, сыну прославленного композитора И.О. Дунаевского, вдруг объявили, что они оба невыездные. Это был жестокий и несправедливый удар. Оказалось, что страшные сталинские времена, когда невинного человека вдруг объявляли врагом, еще не совсем позабыты: с Салаховым перестали здороваться, его начали избегать. Слава богу, у него хватило мужества поехать на вокзал и попрощаться с товарищами,

Портрет Фати. 1988
Частная коллекция

а позже выяснить, за что же их так наказали. В ЦК партии ему разъяснили, что через неделю он получит справку о реабилитации своего отца, а до тех пор он остается сыном репрессированного и выезжать за границу не может. Евгения же Дунаевского наказали, поверив чудовищной сплетне, которую распустили о его семье по Москве: якобы его брат совершил преступление (а брату тогда исполнилось всего-то семь лет). Так или иначе, ожидаемая дипломная практика не состоялась, в прекрасную Индию они не поехали, зато общая беда сплотила их на всю оставшуюся жизнь.

А с дипломом Салахову пришлось решать по-другому. Отказали в Индии, ну так осталось родное Баку с его Нефтяными камнями, которые, как гигантский спрут, раскинули нефтяные вышки по всему Каспийскому морю. Насмотревшись вдоволь на большие бодрые полотна Александра Дейнеки (его персональная выставка 1957 года произвела настоящий фурор среди художественной молодежи), Салахов заразился его оптимизмом, динамикой и способностью чувствовать романтику и красоту отнюдь не романтического современного производства. Ритм и темп – вот два бога Дейнеки, которые отныне





Абшеронский мотив. 1963

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

становятся и салаховскими богами. Он едет на два месяца в Баку с намерением почувствовать и полюбить этот ускоряющийся темп современного производства — его энергию, динамизм, его всепобеждающую силу. Два месяца он живет в одной компании с рабочими-нефтяниками, ест, пьет вместе с ними, видит их усталые, закопченные лица и натруженные, грубые руки мастеровых. Вместе с Виктором Голявкиным, который тоже приехал в Баку, он ходит по серой, бесцветной земле Абшерона, смотрит на закипающие волны беспокойного Каспия, вглядывается в путаный узор ажурных вышек и мечтает о картине, в которой бы все это было — соленые брызги моря, крепкий ветер и, главное, ощущение свежести и молодости человека.

В Москве по эскизам он приступает к дипломной работе. Но

С вахты. 1957

Научно-исследовательский музей
Российской Академии художеств,
Санкт-Петербург

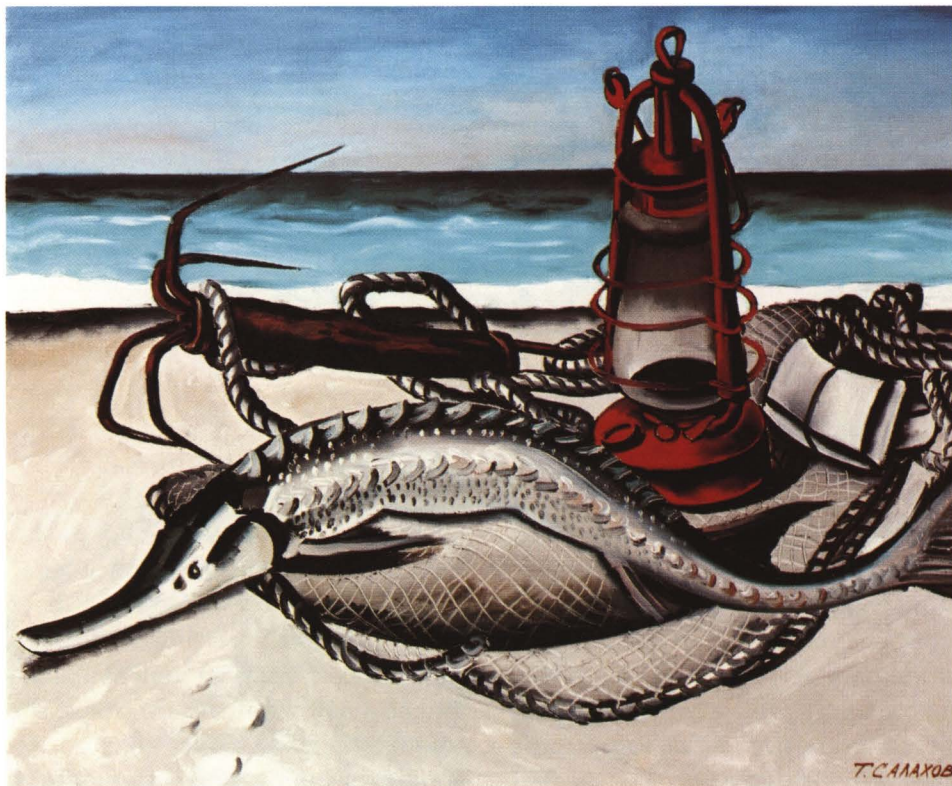


писать ее практически было негде. В то время Суриковский институт еще не был обеспечен мастерскими, и студенты сами подыскивали себе помещения. Как правило, они находили их в обычных районных школах. Салахов и его приятель Игорь Агапов тоже разместились на лестничной площадке одной из школ, но работать там было практически невозможно. В конце концов, когда им выделили мастерскую, освободившуюся от уже защитившихся графиков (она располагалась в нынешней Академии художеств Ильи Глазунова), до защиты оставалось меньше месяца, а работы их были еще не готовы.

Как нарочно в Москве именно в эти дни открывался Всемирный фестиваль молодежи и студентов, друзья отгуляли на нем дней десять, не меньше, и, когда экзаменационная комиссия заглянула к ним

в мастерскую, их холсты оказались невинно пусты. Покаржевский был страшно расстроен. И что оставалось им делать? Только работать. И они работали — денно и нощно. За неделю, оставшуюся до защиты, Салахов умудрился написать громадное полотно *С вахты* (1957, 165 x 368), ставшее, между прочим, классикой. Когда комиссия снова их навестила, никто глазам своим не поверил: у обоих дипломные работы были написаны.

Вся прелесть этой удачи заключалась еще и в том, что приятели не только блестяще завершили дипломы, но и внесли в свою работу искру соперничества. Они успели поспорить о том, кто из них потратит на картину меньше белил. Задача была непростая, особенно для Салахова, поскольку, если Агапов писал свой диплом на мрачную



Улов. Натюрморт. 1984

Конфедерация Союзов художников СНГ,
Москва



военную тему, то у Салахова были и море, и светлое облачное небо, и чайки, и даже пенные волны. Теперь уж никто не помнит, кто из них победил, но ясно одно: Салахов не оплошал. Он так умело и красиво использовал белую фактуру холста, что сумел, не перегружая поверхность белилами, написать и чаек, и вспененное Каспийское море.

Диплом, действительно, Салахову удался. Это был тот редкий случай, когда уже дипломной работой студент становится вровень с большими художниками. Его работа *С вахты* не только заслужила похвалу всей экзаменационной комиссии, но и стала гвоздем едва ли ни всех крупнейших выставок, вплоть до Международной выставки социалистических стран 1959 года.

О картине писали, говорили, ее обсуждали, и в короткое время она выдвинулась едва ли ни в символы нарождающегося нового стиля. И, действительно, в этой студенческой работе счастливым образом

выразился весь пафос того недолгого времени: его надежды, ожидания, его безоглядная вера и убегающие вперед горизонты. Вот идет по эстакаде шестерка крепких ребят и девчат в обычных рабочих спецовках. Ветер бросает в лицо им соленые брызги, хищные чайки прорезают воздух сильными крыльями, солнце слепит им глаза. И столько во всем этом молодого, задорного, столько энергии, упругого ритма и здорового, крепкого оптимизма.

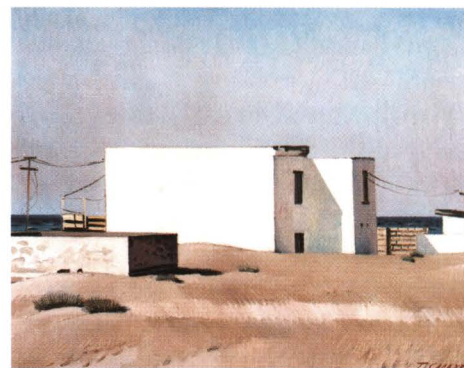
Уже в этой ранней работе Салахов проявил себя и как превосходный тоновик, и как отличный композитор. Ее фризровая композиция и противопоставление двух ритмических движений — по верхней и нижней эстакаде — перекликается с аналогичной композицией в известной картине *Оборона Петрограда* А. Дейнеки.



Первые работы. Возникновение «сурового стиля»

И сразу вслед за *Вахтой*, повинуюсь тому же бодрому, утреннему настрою, в том же темпе и с той же молодой энергией и напором написаны подряд и еще несколько крепких, отличных вещей все на ту же «скучную» трудовую тему. С той только оговоркой, что эта скучная тема — тема труда, ставшая такой навязчиво-обязательной и занудной в позднейшие советские годы, здесь, в руках у Салахова, да и не только у него одного, звучит такой пронзительно новой и звонкой нотой.

И это было не случайно. Как вспоминает один из основоположников «сурового стиля» Павел Никонов: «В ту пору все наше поколение в знак протеста против



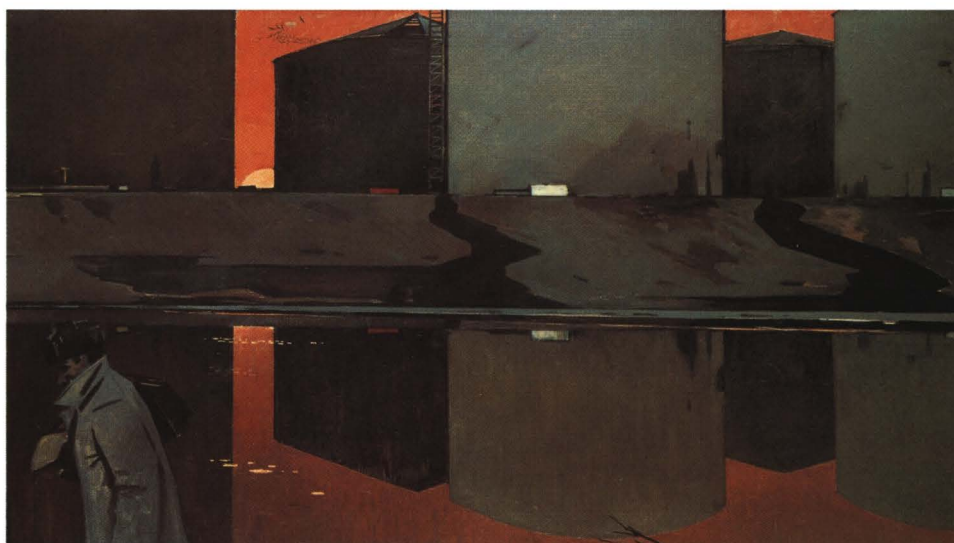
Полдень в Абшероне. 1980
Государственная картинная
галерея Азербайджана,
Баку

слащавого сталинского искусства обратило свои взоры к совершенно новой и неисследованной для нас теме — стройкам, индустрии и, вообще, производству. Тем более, что в те годы прошли большие выставки Ренато Гуттузо, А. Дейнеки, П. Корина, в запасниках Третьяковки мы увидели работы «бубнововалетцев» и художников 20-х, 30-х годов, уже получили представление об ОСТе и были просто переполнены этими впечатлениями».

С вахты, *Утренний эшелон* (1958), *Резервуарный парк* (1959), *Нефтяник* (1959) и, наконец, самые знаменитые салаховские *Ремонтники* (1960). Кажется, что сам Салахов сбросил с себя надоевший пиджак и стесняющий галстук, засучил рукава и пошел вместе со своими героями весело ездить на гремящих железом грузовиках, возвращаться усталым с вахты или уходить на катере в бурлящее ураганное море. Темп, ритм, энергия, работа, снова движение и опять работа мускулистых загорелых рук и молодых поджарых ног. Веселое слово — работа! На его ранние, мускулистые полотна само собой ложатся энергичные и упругие строки В. Маяковского, очень любимого в то время Салаховым.

Нефтяник. 1959
Государственный музей искусств
народов Востока,
Москва

Здесь
 взрывы закудахтают
 в разгон
 медвежьих банд,
 и взроет
 недра
 шахтою
 стоугольный «Гигант».
 Здесь
 встанут
 стройки
 стенами.
 Гудками
 пар
 сини.
 Мы
 в сотню солнц
 мартенами
 воспламеним
 Сибирь.



Резервуарный парк. 1959

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

Утренний эшелон. 1958

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку

Как будто молодая энергия первых пятилеток, воспетая еще в знаменитых полотнах остовцев (А. Дейнеки, Ю. Пименова и в строках В. Маяковского), воскресла вновь и погнала этих молодых





Эскиз декорации к балету А. Али-заде
Бабек. 1985. Темпера

Азербайджанский государственный
музей искусств,
Баку

рабочих на строительство новой жизни.

Вот, скажем, его *Утренний эшелон*. Взметнувшаяся вверх вертикаль шоссе пересекает горизонталь бетонного серого моста. Бодрое движение вверх и вразрез ему движение справа налево.

Портрет композитора Кара Караева.
1960

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Спешащие куда-то темные цистерны товарняка и гремящий железными трубами грузовик. Ничего красивого, благообразного или ласкающего глаза. Напротив, все намеренно обыденно и прозаично, все так, как бывает и в жизни. И тем не менее в этом «скучном» индустриальном пейзаже нет ни капли обыденности и прозы и уж тем более нет никакого уродства. Все здесь бодро, романтично, весело и даже песенно!

Так и кажется, что сидящий за рулем грузовика шофер должен непременно горланить песню, глядя на летящее из-под его колес освещенное утреннее шоссе.

В *Резервуарном парке*, написанном год спустя, напротив, уже нет этой бодрой и переполняющей сердце радости, но зато есть своя, особая, быть может, несколько зловещая и мрачная красота. Громадные, темные, исполинские резервуары с нефтью стоят на фоне марсиански пламенеющего неба. Отражение в неподвижной воде

зеркально точно повторяет абрис этого дикого пейзажа. Что это? Фантастика? Нет. Это новые, невиданные формы, созданные самим человеком. Салахов не пугается их, не убегает в привычную человеческому глазу красоту, наоборот, он останавливается, любуется и заставляет нас любоваться этой новой, суровой и подавляющей красотой.

Два качества есть у Салахова, которые сразу же его выделяют, — это чувство современности и редчайшее чувство стиля. С каким-то безошибочным чутьем он выделяет из всего потока явлений именно то, что выражает дух времени, и то, что и называется современностью, и отливает свои впечатления в отточенные и стильные формы. Пожалуй, из всего поколения художников-шестидесятников он стал самым стильным живописцем.

Особенно хорош его сравнительно небольшой портрет рабочего, так называемый *Нефтяник*.



Скупой, точный рисунок этого портрета, отточенная, почти скульптурная форма, острая композиция, «срезающая» затылок рабочего, а кроме того, условный сумеречный колорит, как вспышкой, зажигаемый красным мундштуком с сигаретой, создает очень сильный образ. Салахов до предела заостряет характерные черты человека: его жесткий взгляд, сжатый мужественный рот и вообще всю его горделивую и даже несколько хищную насадку, на глазах мифологизируя и романтизируя своего героя и творя из простого рабочего

Веранда с красным стулом. 1981
Частная коллекция



прямо-таки джеклондоновского героя с яркой судьбой и сильным характером. Получилась очень современная и невероятно стильная вещь, близкая по своему напряженному пафосу и лаконизму к портретам П. Корина.

А еще через год, в 1960 году, Салахов пишет и свои самые популярные и известные вещи – *Ремонтники* и *Портрет композитора Кара Караева*, находящийся ныне в Третьяковской галерее. В *Ремонтниках* он продолжает все ту же линию героики наступательной деятельности человека, но берет ее еще масштабней и гуще. Его рабочие, отправляющиеся на катере



Натюрморт с мимозами. 2002
Собственность автора

в открытое море, – это какие-то сверхчеловеки, полубоги, которым доступно покорение любой наземной и водной стихии. В их чертах и лицах уже не осталось ничего обыденного и житейского, обличающего их принадлежность к уютному и мирному быту. Суровые лица, суровые краски, почти плакатная обобщенность формы и плакатная же прямолинейность, а также длинный низкий горизонт, отсылающий нас к могучим индустриальным пейзажам Георгия Нисского, – все это создает эпохальный и монументальный образ.

Из обычного сюжета о поездке ремонтной бригады на работу Салахов создает потрясающую сагу, своего рода героическую поэму о противоборстве человека и стихии.

Та же монументальность, значительность и масштабность, та же героизация человека свойственна и самому знаменитому полотну Салахова – портрету азербайджанского композитора и ученика Дмитрия Шостаковича Кара Караева. Салахов «пристреливался» к Кара Караеву давно, едва ли ни с момента окончания института, но написал этот портрет только через три года. Предварительно он долго ходил на репетиции

балета «Тропюю грома», который Караев ставил в Москве в конце 1959 года, и, когда он решился наконец прийти к Кара Караеву домой писать его портрет, он принес с собой уже готовое решение. Правда, сама «натура» это решение опрокинула. Салахов попросил композитора надеть что-нибудь светлое, тот надел белый свитер, добавив при этом, что эта вещь, которую его жена, Татьяна Николаевна, разрешает носить ему только по праздникам, и этот белый свитер разрушил все прежнее построение. Салахов вместе с Караевым перепробовал несколько поз и вдруг совершенно случайно набрел на ту единственную, которая и вошла в окончательный вариант.

Кара Караев сел на танкетку в профиль и положил свою крупную, массивную голову на сцепленные руки, и эта сжатая, словно пружина, поза как нельзя лучше отвечала его высокому внутреннему



Натюрморт с якорем. 1983

Государственная картинная галерея Азербайджана, Баку

Ремонтники. 1960

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку



**Портрет композитора
Фикрета Амирова. 1967**

Азербайджанский государственный
музей искусств,
Баку

напряжению. Образовался таким образом контрапост – сильное движение «белого» Караева вправо и стремительная черная горизонталь рояля влево, подчеркиваемая резкой красной чертой лежащей папки. Эта динамика двух центростремительных движений – черного и белого, сцепленных друг с другом в узел и одновременно стремящихся его разорвать, – и составляет самую суть портрета, его внутреннюю взрывную силу. Кажется, еще чуть-чуть и Кара Караев стремительно вскочит со своего места, усядется за рояль, и с его клавишей сорвутся какие-нибудь гремящие, бурные и громоподобные звуки.

Получилось, что Салахов не просто написал портрет еще одного, пускай и очень замечательного человека, но создал монументальный образ настоящего героя – своего современника. Эта монументальность и высокая романтика в той или иной степени были свойственны произведениям всех художников, создающих на рубеже 1960-х годов так

Нардаран. Веранда. 1997

Собственность автора



называемый «суровый стиль», который явился бунтом и протестом художников нового поколения против лживого и дряблого сталинского искусства. Мелкотемье, слащавость, анекдотизм и, наконец, просто лживость вызывали естественное сопротивление и желание говорить исключительно правду. После бесконечного количества картин на смешные и прямо журнальные темы, вроде «Опять двойка», «Родное дите на периферию?!» или «Нашли лодыря», ощущалась внятная потребность в крупной теме, в масштабности образа, в новом взгляде на жизнь, в котором, как в зеркале, отразились бы интересы этого революционного времени с его желанием перестройки и перемен.

Человек, бывший еще лет десять тому назад персонажем мелких семейных и производственных дрязг, жалким винтиком, который ничего не решает, теперь становился главным героем (так, по крайней мере, казалось), творцом, демиургом, способным менять свою жизнь

в планетарном масштабе. Но изменение масштаба и роли человека требовали и изменения живописного языка. Прежний, слишком подробный, излишне тяжеловесный и пригодный лишь для бытового описательства, теперь не годился. Требовались новые, более упрощенные и энергичные формы. И новое, «оттепельное» поколение живописцев, быстро впитавшее в себя опыт художников 1920–1930-х годов, очень рано и чутко откликнулось на эту потребность. Одна за другой стали появляться работы, созданные уже новым мышлением, – *Наши будни* Павла Никонова, *Плотоводы* Николая Андропова, *Полярники* братьев П. и А. Смолиных, *Строители Братской ГЭС* Виктора Попкова, а среди них и ранние работы Таира Салахова. Всем им в той или иной степени были свойственны одни и те же черты – подчеркнутая монументальность и масштабность образов, своего рода революционный, «оттепельный» романтизм и патетика. Жесткий, иногда нарочито



Гладиолусы. 1960

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

грубоватый, лаконичный язык в противовес дряблой «болтливости» сталинского искусства, за что в конце 1950-х этот стиль заслужил название лаконичного. Повышенная экспрессия линий, силуэтов, форм, уплощение пространства, чтобы сделать более яркими

и крупными образы, и, наконец, использование необычных ракурсов.

Из искусства молодых почти исчезла всякая задушевность, лиричность и теплота, свойственные предшествующему поколению живописцев, но зато оно приобрело черты мужественного, сурового и как бы подлинно мужского и грубоватого стиля, намеренного

говорить людям исключительно правду. Не случайно, за этим направлением в искусстве 1960-х годов утвердилось название «сурового стиля».

Любопытно, что даже замечательные салаховские натюрморты, написанные им в конце 1950-х годов и, казалось бы, по самому своему жанру весьма далекие от идейной ударности его тематических картин, тоже по-своему выражали это общее настроение. Вот, скажем, его ставшие уже классическими *Гладиолусы* (1960). Обычная, стеклянная банка — как бы намеренно простая и никакая — с тремя длинными цветками гладиолусов стоит на подоконнике раскрытого окна, на фоне затрапезного и облупившегося бакинского дома. Здесь все как бы противоречит идее традиционного натюрморта, обязанного нести в мир красоту и уют. В салаховском нет ни второго, ни первой, вернее, нет ожидаемой, уютной красоты. Но зато в нем есть с избытком задорная, молодая, чисто студенческая распахнутость миру: его солнечное, бедное и какое-то голое окно с долговязыми красными гладиолусами — это яростное желание действия, счастья и жизни. Кажется, еще чуть-чуть и из этого распахнутого бакинского окна высунется курчавая голова молодого Салахова и прокричит всему миру: «Здравствуй, мир! Я иду к тебе!» В этой открытости и молодой доверчивости и заключалась вся идеология шестидесятников с их наивным желанием изменить сразу весь мир. Вспомним Геннадия Шпаликова с его «культовым» фильмом «Я шагаю по Москве» и популярнейшей песенкой: «А я иду, шагаю по Москве, и я пройти еще смогу — солёный Тихий океан, и тундру, и тайгу...». Вспомним поэтические вечера в Политехническом и на стадионах. За всеми ними стояло то же ожидание радости и счастливых перемен, что и в известном салаховском натюрморте...

Борьба за новое искусство

И все же не надо думать, что эта молодая живопись с ее непривычным языком и почти плакатными образами принималась всеми с любовью. Привыкшие за десятилетия культа личности к насаждаемому сверху единообразию, многие старые и вполне заслуженные живописцы оказались в оппозиции к «суровому стилю». Их пугала не только очевидная новизна языка, но и сама свобода и раскрепощенность мышления. И вслед за первыми приветствиями молодым в печати стали появляться и первые окрики и обвинения. Обвиняли молодых и в схематизме, и в жесткости, и в излишней графичности.

Не избежал этих обвинений и сам Салахов. Когда он привез *Резервуарный парк* и *Нефтяника* на декаду азербайджанской литературы и искусства в Москву в 1959 году, многим из партийного руководства его работы не понравились: они показались и слишком мрачными и непонятными. Заступился за Салахова в то время только Сергей Герасимов, возглавлявший Союз художников СССР. Выйдя с представительной делегацией с азербайджанской выставки,



Испанец из Кордовы. 1978
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Сергей Герасимов отметил во всеуслышание: «За что это вас так все время ругали? А я этого ничего не заметил». В то зыбкое время, когда позиции нового искусства были еще очень шатки, это была серьезная поддержка.

Но и сам Салахов, сколько мог, вытаскивал товарищей, попавших под колеса прежней идеологии. Очень характерна в этом отношении его почти детективная история по спасению знаменитого полотна Павла Никонова *Геологи*, едва не погибшего, если бы не помощь

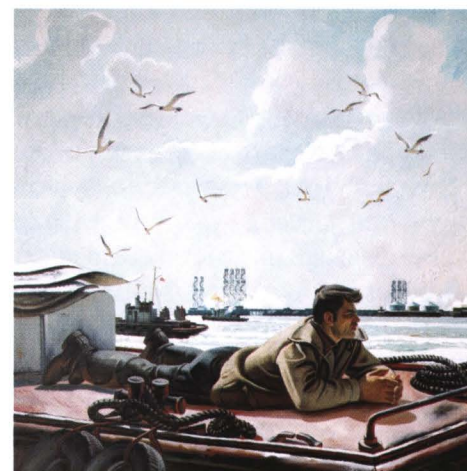
Гранада. 1978
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

Салахова. А дело в том, что президент Академии художеств СССР Владимир Серов, человек чрезвычайно консервативных взглядов и крайне недовольный растущим влиянием молодых, решил приложить все усилия для того, чтобы изгнать их из художественной жизни, не пускать на выставки и лишать договоров и заказов. В эту вражду с молодыми он не без успеха втягивал и Никиту Сергеевича Хрущева, который мало что понимал в искусстве и которого, зная его непредсказуемость и возбудимость, можно было легко натравливать на неугодных художников.

Как известно, самое скандальное столкновение Хрущева с молодыми произошло на выставке, посвященной 30-летию МОСХа и проходившей в московском Манеже. Главной целью выставки было желание показать давно забытых и насильственно вычеркнутых из истории советского искусства

живописцев 1920–1930-х годов — К.Н. Истомина, Р.Р. Фалька, А.Д. Древина и других. Но среди самых разных вещей, вызвавших раздражение и злобу Хрущева, начиная со знаменитой *Обнаженной* Фалька и кончая оригинальными скульптурами Э. Неизвестного, находилось и большое и вполне невинное полотно П. Никонова *Геологи*, написанное им под впечатлением от своего участия в геологической экспедиции.

Работа эта, впрочем, как и все картины «суровостильцев», была совершенно советская, даже романтически советская по духу, но написанная в непривычно новом, несколько грубоватом и лапидарном ключе. Хрущев, увидев ее, разумеется, с умелой подачи Серова тут же взвился и обрушился на художника с его несчастной картиной, особенно возмущившись тем, что за такую «мазню» государство заплатило ему якобы три тысячи



Утро на Каспии. 1986

Государственная Третьяковская галерея, Москва

рублей. Это была неправда: полотно еще до выставки признали творческой неудачей, с Никоновым расторгли договор и, естественно, никаких денег ему за картину не заплатили.

Но на этом разговор властей с художниками не закончился. Продолжили его на знаменитой встрече Хрущева с интеллигенцией 17 декабря 1962 года в Доме приемов на Воробьевых горах. Здесь среди многочисленных именитых и номенклатурных гостей присутствовали и люди совсем молодые — Павел Никонов, Николай Андронов, Илларион Голицын и Таир Салахов, приглашенный сюда в составе азербайджанской делегации. После обильной трапезы, открытой известными словами Хрущева: «Давайте пообедаем. После обеда люди добрее становятся», вся эта избранная и пестрая толпа встала из-за стола и прошла в зал, где на полу вдоль стен были расставлены уже обруганные и ославленные в Манеже работы — скульптуры Э. Неизвестного, *Плотгоны* Н. Андропова, *Геологи* П. Никонова и картины других художников. Публика кружила возле непонятных работ, но

Новое море. 1970

Государственная картинная галерея Азербайджана, Баку



Портрет Расула Рзы. 1971

Азербайджанский государственный
музей искусств,
Баку

ничего, кроме глумливого смеха и издевательских реплик, не было слышно. Было ясно, что эти работы никто не принимает всерьез.

Тем же вечером, после долгого приема на Воробьевых горах, вся компания молодых собралась на Щелковском шоссе в мастерской у друга и сокурсника Салахова — Игоря Агапова. Были там и Паша Никонов, и Анатолий Руткин, да и сам Салахов. Друзья сидели, выпивали и обменивались мнениями. И вдруг, часа в 2–3 ночи, Паша Никонов заявляет: «Я, пожалуй, пойду — мне пора смывать свой холст». Салахов вышел вслед за ним в его мастерскую. Видит: злосчастные *Геологи* лежат на полу, повернутые «лицом» вниз, а рядом с ними стоит ведро с остывшей водой. Павел действительно решился их уничтожить. Салахов не растерялся и тронул Никонова за плечо: «Слушай, Паша, — сказал он, — отдай этот



холст мне. Я все твои вопросы решу». Они сняли большой холст с подрамника, скрутили его в довольно тяжелый рулон, и Салахов в шесть часов утра, на метро, потащил эту полузапрещенную вещь через весь город в гостиницу, а на следующее утро — в Баку.

В Баку он неожиданно простудился, слег в постель, и его навестил второй секретарь Азербайджанского ЦК компартии Петр Матвеевич Елистратов. Разговор естественно закрутился вокруг того, что случилось в Москве: кого там ругали и что говорил сам Хрущев. «А я лежал и думал, — вспоминает Салахов, — рассказать ему о том, что у меня здесь *Геологи* или нет. И решил рассказать».

Мексиканская коррида. 1969

Азербайджанский государственный
музей искусств,
Баку

А нужно заметить, что Петр Матвеевич Елистратов, партиец с многолетним стажем, был человек незаурядный и по-своему исключительный.

Не получив никакого художественного образования, он обожал искусство, понимал в нем толк и разбирался лучше любого столичного сноба. В любое время дня и ночи художники и писатели находили у него приют, а при его «правлении» искусство в Азербайджане процветало. Полюбив эту жаркую, южную республику с еще

средневековым укладом, Елистратов полюбил и ее живописцев, помогал им и поддерживал их при всяком удобном случае. Особенно же выделял он Таира Салахова, только недавно вернувшегося из Москвы. Кстати, в это же время Салахов был избран и заместителем председателя Союза художников Азербайджана, а в его правление вошли молодые новаторы – Тогрул Нариманбеков, Асеф Джафаров и другие.

И вот теперь в Баку появилось опальное и прогремевшее на всю страну полотно. Елистратов был крайне удивлен. «Как, то самое полотно? – воскликнул он. – Не может



Селение Гоусаны. 1994
Собственность автора

быть! Давай, живо води меня в свою мастерскую». И вот он уже изумленно стоит перед расстеленными по полу *Геологами*. «Как это все интересно!» – восторженно комментирует он. А потом предложил: «Знаешь, Таир, отдай этих *Геологов* мне. Я закажу им подрамник и раму и повешу их на даче в свой домашний музей». Так началась долготелая потайная история *Геологов*.

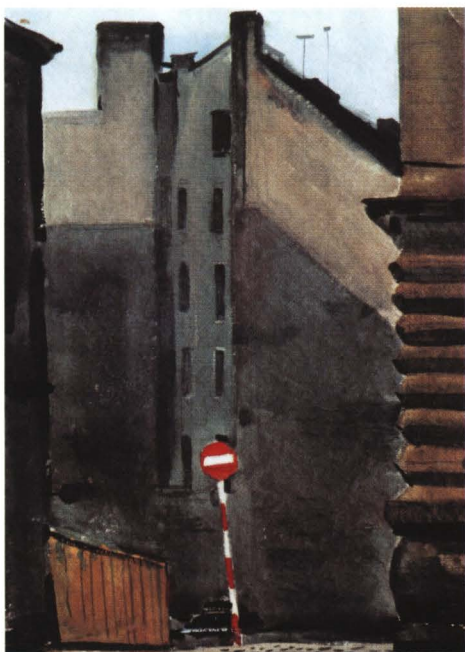
Елистратов горделиво показывал их всем знатым гостям, приезжавшим к нему по линии ЦК. А несколько лет спустя, когда его назначили первым секретарем в Мордовию, он перевез всю свою коллекцию и туда. Здесь в Саранске он восстановил Санаксарский монастырь, открыл музей Эрзи и также, как и в Азербайджане, продолжал помогать московским художникам. Но звезда его очень скоро закатилась. Видимо, находясь в оппозиции к политике Брежнева, на московском пленуме ЦК КПСС в 1971 году он был вовремя «распознан», выведен из состава ЦК, а через несколько дней и вовсе снят со своей должности.

Любопытный факт: перед самой мучительной поездкой Елистратова назад в Саранск, где его ожидал полный разгром, Салахов был единственным человеком, кто приехал провожать его на вокзал. Это был очень смелый поступок, на который бы решился не каждый, – демонстрировать открыто

Портрет поэта Сабира. 1962

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку





Переулок в Праге. 1960. Акварель
Азербайджанский государственный
музей искусств,
Баку

свою дружбу с политически опасным деятелем. И Елистратов это очень тогда оценил. «Спасибо, — сказал он, — Таир, я тебе этого никогда не забуду. Теперь мне будет легче выдержать страшную ношу».

К сожалению, судьба Петра Матвеевича сложилась печально: его выслали на скромную дипломатическую работу в Афганистан, но история с *Геологами* еще продолжалась. Через 20 лет Елистратов отдал их на выставку, посвященную уже 50-летию МОСХа, и теперь эту работу предлагал купить Русский музей. Петр Матвеевич обратился за советом к Салахову. Тот, похлопотав, чтобы работа попала в Третьяковскую галерею, вызвал к себе давнего друга Павла Никонова. «Эта работа твоя и Петра Матвеевича, — сказал Салахов. — Я не знаю, во сколько ее оценят, но половину этой суммы, мне кажется, нужно отдать Елистратову, который ее сохранил и который сейчас очень нуждается».

Венеция. Вид с балкона.
Отель «Терминус». 1999
Собственность автора

Павел Никонов и П.М. Елистратов, автор и хозяин многострадальной нашумевшей картины, сделали так, как посоветовал им Салахов, а сама картина заняла свое место в Третьяковской галерее, в разделе живописи, посвященном XX веку. Кстати, висит она там в той же самой раме, которую заказал еще Елистратов, и с теми же кракелюрами (то есть трещинками) на холсте, образовавшимися на ней в то время, когда молодой Салахов тащил ее, свернутую в рулон, к себе в гостиничный номер.

Портрет поэта Сабира и первые заграничные поездки

И все же борьба борьбою, а никакие жизненные перипетии не могли вынудить Салахова оставить работу. Через два года после замечательно волевого и порывистого *Портрета композитора Кара Караева* (1960) он пишет портрет еще одного выдающегося азербайджанца, но уже совершенно в ином настроении и ключе. Это был портрет поэта Мирзы Алекпера Сабира, заказанный Салахову





Пражские туннели. 1960. Темпера
Азербайджанский государственный музей искусств,
Баку



Рим американский. 1964
Государственная картинная галерея Азербайджана,
Баку

к его 100-летию юбилею. Задача была непростая: во-первых, изобразить всеми любимого человека, пользуясь лишь его фотографиями, а во-вторых, и это, возможно, было самое трудное, передать самую суть поэта и душу поэзии. Ведь, как правило, все так называемые исторические портреты, написанные по заказу, грешат чисто внешним, фотографическим сходством, при этом неприятно отталкивая сухостью и внутренним холодом.

У Салахова этого, к счастью, не произошло. Он писал своего героя с его сына, который сильно напоминал отца, и это позволило передать в портрете живые, неповторимые черточки. Его Сабир — живой и теплый человек, как будто наш современник, а кроме того, Салахову удалось, и в этом его

заслуга, как бы переступить через собственную натуру с ее любовью к мужскому поступку и действию и создать образ человека, противоположного ему душевного склада — печального, мягкого и поэтичного.

Вся поза Сабир и его прекрасные темные глаза противостоят любимым салаховским нефтяникам и ремонтникам, всегда куда-то спешащим и что-то преодолевающим. Сабир никуда не спешит и ни к чему не зовет, но все его углубленное внутрь себя лицо и зябкое кутание в пальто рисует нам человека созерцательного и тонкого, не столько действующего, сколько осмысляющего мир. И, несмотря на то, что портрет написан все теми же любимыми Салаховым суровыми красками, холодными серо-голубыми, в нем

есть душа и поэзия, есть та тонкая и едва уловимая материя, которую так трудно понять и еще труднее изобразить.

В те же 1960-е годы Салахов совершает и свои первые поездки за рубеж — в Чехословакию, Италию, Париж и Нью-Йорк. Первой, в 1960 году, была его поездка в Чехословакию, из которой он привез целую серию отличных рисунков и акварелей. И опять, как и в родном нефтяном Баку, он остался верен себе. Он не ищет банальных туристских красот и эффектную, богатую старину, он идет на вокзалы, железнодорожные переезды, в темные, неудобные пражские переулки, пишет намеренно будничную, некрасивую и непоказную жизнь, тем не менее, улавливая и в этих скучных производственных мотивах свою прелесть и красоту.

Особенно неожиданна его работа *Пражские туннели* (1960). До предела аскетичная и как будто скучная по цвету: почти вся она наполнена любимым салаховским серым, изображающая мотив, который ни один человек в мире не осмелился бы назвать поэтичным, эта работа, тем не менее, очень живописна, остро современна и эффективна. Безупречное чувство тона, вообще присущее Салахову и позволяющее ему делать из внешне одноцветных, монохромных работ очень звучные, декоративные и богатые по тону вещи, а кроме того, эта внезапная и очень яркая вспышка паровозного белого дыма, так же, как и небольшие, но уместные всполохи красного, делают эту скромную вещь очень нарядной.

В том же ключе решена и акварель под названием *Переулок в Праге* (1960). Донельзя скучный и неинтересный мотив, какой-то серый тупик, перекрытый к тому же некрасивым забором, превращен Салаховым во что-то яркое, острое и современное, во что-то такое, на что можно глядеть и чем можно даже любоваться. Особенно хорошо здесь найден красный дорожный знак, зажигающий сразу всю работу.

Вообще, именно в этих поездках как-то особенно проявился острый салаховский взгляд, его умение видеть и наблюдать, и редкое чувство современности. Из всего потока самых разнообразных явлений он безошибочно точно выхватывает то, в чем характернее

и острее всего проявляется современная пульсирующая жизнь с ее шумной суетой и нервными ритмами.

Наверное, здесь сказалось и его умение учиться у хороших, «нужных» мастеров, таких как А. Дейнека, искусство которого наиболее близко Салахову, Г. Нисский и Павел Корин, великолепный мастер портрета, с которым Салахов подружился во время поездки в Италию, на Римскую дачу Академии художеств. Это была счастливая, удачная пора: сухое, жаркое лето, итальянское небо, античные развалины и лучшие в мире картины, а рядом великий русский маэстро.

«Каждый день, — вспоминал Салахов, — вечный город открывал

Аппиева дорога. 1964

Государственная картинная галерея Азербайджана, Баку



Нью-Йорк. Эмпайр Стейт Билдинг. 1965. Акварель

Азербайджанский государственный музей искусств, Баку





Женщины Абшерона. 1967

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Большой канал в Венеции. 1964

Азербайджанский государственный
музей искусств, Баку

перед нами так много нового!» «Осматривали мы как-то утром и Сикстинскую капеллу в Ватикане. Рассматривать снизу этот плафон просто мучительно: того и гляди — свернешь себе шею. К тому же и глаза не в состоянии уловить издали все великолепие образов.

Но Павел Дмитриевич Корин вытащил захваченный с собою бинокль и, смотря в него, стал рисовать фрагменты росписи. А вслед за ним и мы в восьмикратном увеличении увидели все мастерство Микеланджело».

Корин внимательно переносил в свой альбом красивые римские статуи, а Салахов молча наблюдал за его точным рисунком. Стало художнику было трудно

передвигаться по итальянской летней жаре, но это не помешало во Флоренции, в уютном кафе на площади Синьории, всей группе отметить 72-летие мастера. В Риме же им посчастливилось встретиться с любимцем советской публики Ренато Гуттузо. У него была большая мастерская в центре Рима, где ему прислуживал тот самый Рокко, которого он часто изображал в своих картинах. Гуттузо пригласил художников в кабачок и угостил их всех вкуснейшим супом из бычьих хвостов.

Из Италии Салахов привез массу работ — холсты, написанные маслом, и станковые акварели с темперой. Вся его счастливая итальянская одиссея — пешеходные прогулки по узким римским кварталам, голубые венецианские каналы — зафиксирована здесь с протокольной, дневниковой точностью. Вот спешащие деловые служки у стен Ватикана, вот гондолы, причаленные к прокаленному берегу, а вот Сиена, которую Салахов написал за 30 минут перед самым отъездом. «Было такое чувство, — рассказывает он, — будто никогда уже сюда не вернуться. Но очень хотелось



сохранить в памяти этот город». А вот его первая римская акварель — *Улица в Риме*. Салахов писал ее в узком переулке, напротив какого-то ресторана. Его хозяин вышел и долго упрашивал подарить ему эту акварель для своей коллекции интернациональных художников, но Салахову было жаль расстаться со своей первой римской работой, и он отказался.

Многоцветие салаховских акварелей радует, так же, как и обилие его зарисовок. К слову сказать, Салахов никогда не выходит из дома без блокнота в кармане, куда своим быстрым фломастером заносит беглые впечатления. Павел Никонов, как-то сопровождавший Салахова в поездке по ФРГ, вспоминает, как они сидели вместе в каком-то кафе, и Салахов делал быстрые зарисовки соседей по столикам. Сходство и точность рисунков были поразительные, и вокруг художника скоро собралась толпа зевак.

Вообще, 1960-е годы одарили Салахова обилием ярких впечатлений. В том же 1962 году он едет в Париж на весеннюю молодежную Биеннале, навещает любимого

Портрет А. Гальпера. 1990

Музей русского искусства,
Тайвань



Старая Шемаха. 1973

Государственная картинная галерея
Азербайджана,
Баку

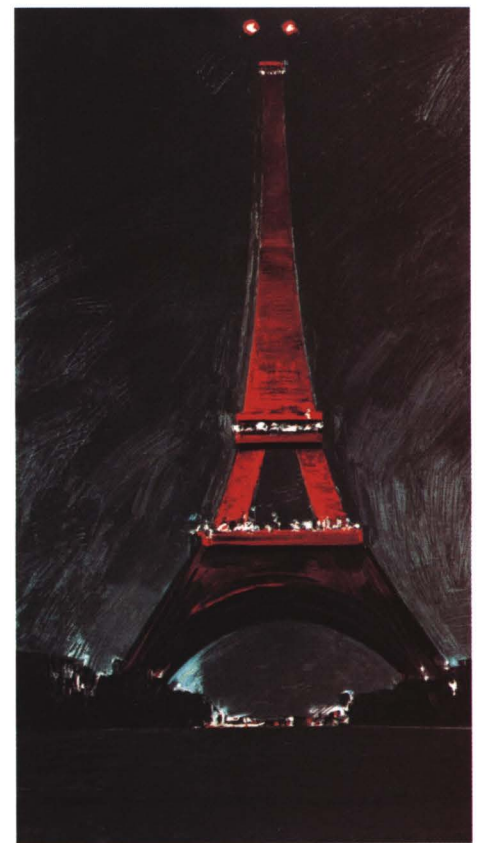
художника Андре Фужерона, бродит по залам Лувра и набережным Сены и прилежно заносит прозрачные парижские улочки в свой неизменный блокнот. В те дни, когда Салахов бродил по Парижу, Эйфелева башня отмечала как раз свой зловещий юбилей: 375-й случай самоубийства, совершенный с ее смотровой площадки. Под впечатлением от этого жутковатого юбилея Салахов рисует знаменитую башню в образе ночного монстра, глядящего на Париж немигающими красными глазами. «Глаза и рот, как у черта», — подписал он этот рисунок, в том же году сделав из него большой масляный холст.

А впереди у Салахова были еще впечатляющие поездки по Америке: Чикаго, Нью-Йорк, колоссальная вышка Эмпайр Стэйт

Эйфелева башня. 1964

Азербайджанский государственный музей
искусств,
Баку

Билдинг, чудовищные мосты, нависающие словно над бездной, фантастическая цивилизация, заслонившая весь небосвод клыкастыми небоскребами.





Баку. Дворец Ширваншахов. 1966
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Портрет Ирины Струевой.
2000
Собственность автора



Работы 1960–1970-х годов.

Зрелость

Каким контрастом к этим вздыбленным сталактитам Нью-Йорка выглядят родные Салахову пейзажи: одноэтажный средневековый Азербайджан с его низенькими каменными домами. Но и здесь, на родной почве, рядом с древними молчаливыми развалинами (дворцом Ширваншахов и Девичьей башней в Баку, в старой Шемахе или в селении Бильгях) Салахов чувствует себя человеком XX века. «Нельзя писать, – говорит он, – по-старому, когда над головой уже летают самолеты». Он идет в старые кварталы Баку с тем же чувством, что и на набережные Нью-Йорка, он не умиляется старине и не реанимирует ее, проливая ностальгические слезы по давно ушедшим временам. Наоборот, в его работах эта древняя,

Улица в Ассизи. 2000
Собственность автора

ветхая старина выглядит столь же ультрамодной и актуальной, что и какая-нибудь авеню Нью-Йорка с ее броской рекламой.

Расхожие фразы типа «ритмы современной жизни» или «ритмы современного города» в его азербайджанских работах теряют свой смысл, потому что те же ритмы и те же контрасты, ту же линейность, геометричность и конструктивность, свойственные как будто только современному городу, он обнаруживает и на древней абшеронской земле. Следуя опыту Сезанна и «бубнововалетцев», он отказывается от всего богатства предметного мира с его трепетной и прихотливой изменчивостью и непокорностью линий и жесткой, властной рукой вычленяет

в нем самое главное — его скелет и конструкцию, его идеальную первоначальную форму. Он похож на первобытного скульптора, который сильными ладонями лепит могучие стильные формы: круглые шары деревьев, параллелепипеды и кубики домов. Весь мир с его поддачи превращается в набор геометрических фигур, он теряет свою милую трепетность и теплоту, но зато приобретает стильность, холодную ясность и какую-то классическую античную красоту.

Та же холодноватая римская ясность и статуарность чувствуется и в его новых картинах на социальную тему: *Женщины Абшерона* (1967) и *Новое море* (1970). Здесь нет уже той нервной порывистости и горячности его первых, ранних работ. Движение остановилось, мир окаменел, уже никуда не бегут веселые грузовики, беспечный ветер



Золотой мост. 1965.

Акварель
Азербайджанский
государственный музей искусств,
Баку



У Каспия. 1967

Государственная Третьяковская галерея,
Москва



Айдан. 1967

Государственная Третьяковская галерея, Москва

надежд уныло притих, короткое время «оттепели» безвозвратно ушло, и, наверное, от того так задумчивы и молчаливы, словно каменные изваяния, эти женщины Абшерона.

В том же 1967 году Салахов пишет и еще несколько масштабных крупных работ: *У Каспия*, *Айдан* и *Портрет композитора Фикрета Амирова*. И опять любопытно: между работами *У Каспия*

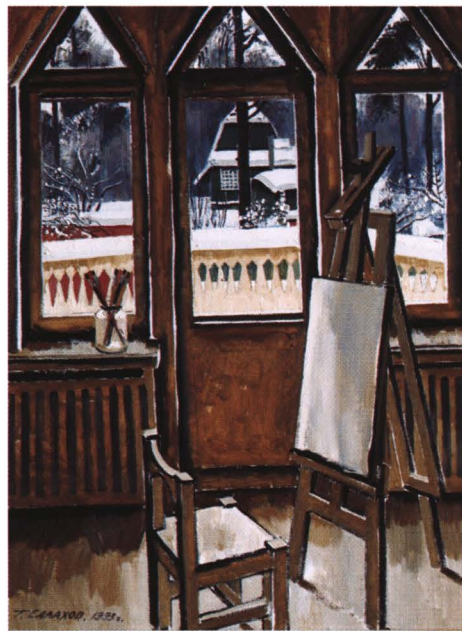
и *Ремонтниками* лежит всего семь лет, а какая разница в интонации и настроении. Хотя герои все те же. Но если в *Ремонтниках* все порыв и движение, то здесь (*У Каспия*) созерцательность и покой. И те же свойственные Салахову монументальность и ощущение вечности. Кажется, что его рыбак высечен из абшеронского камня, между тем как он, как и всякий салаховский персонаж, взят из конкретной, реальной жизни. Как-то Салахов, сидя

с блокнотом на пустынном абшеронском берегу, заметил парня, который лежал на песке, закинув руки за голову, и смотрел куда-то далеко, за кромку серого моря. Что-то во взгляде парня и в его сильной, крупной фигуре его привлекло, и он быстро зарисовал его в свой верный блокнот. Парень позже встал и ушел, а на полотне Салахова он вырос до какой-то масштабной фигуры. Салахов замечательно скомпоновал его, расположив его сильную фигуру по диагонали, «обрезав» ноги и сделав плоским пространство. В результате обычный парень исчез, превратившись просто в Человека у Каспия.

И какой противоположностью этому скульптурному образу кажется нежный и лиричный портрет младшей салаховской дочки Айдан. Белое прелестное дитя на белой же игрушечной лошадке. Тихое сияние детства и радости. Художник рассказывает, что дочь как будто сама напросилась на этот портрет. Как-то в свой день рождения она вбежала в белом пальтишке в отцовскую мастерскую и вскочила на подаренную кем-то лошадку. Картина тут же

Зимняя веранда. 1988

Собственность автора





**Портрет композитора
Дмитрия Шостаковича.
1974–1976**

Государственная Третьяковская галерея,
Москва

«нашлась», и Салахов быстро, почти одним махом, за два дня ее написал.

Но вообще самым любимым портретом художника является

Портрет композитора Дмитрия Шостаковича, вещь очень трагическая, трудно дававшаяся Салахову и несколько выпадающая из

галереи его портретов именно своим трагическим и даже безысходным звучанием.

А история этого портрета такова. «Однажды мне мой друг, корреспондент “Правды” Миша Капустин, — рассказывает Салахов, — предложил составить ему компанию и пойти на интервью к самому Шостаковичу. Я согласился. Мы зашли в знаменитый Дом композиторов на улице Огарева, и, пока Миша разговаривал с Шостаковичем, я делал с него свой набросок. После интервью Шостакович попросил оставить этот набросок себе, мы разговорились, и он мне признался: “Знаете, а мне о вас рассказывал Кара Караев, чей портрет в вашем исполнении мне очень понравился”. Я в свою очередь осмелился ему предложить: “Дмитрий Дмитриевич, может, мы с вами тоже подумаем о нашей совместной работе?” Тот ответил: “Хорошо, мы еще с вами договоримся”.

Прошло какое-то время, и вот, отдыхая с друзьями в Комарово,

я узнал, что неподалеку отсюда, в Репино, вместе с женой отдыхает и Дмитрий Дмитриевич. Мне захотелось его повидать, и я отправился туда пешком на прогулку. Дверь мне открыла жена Шостаковича Ирина Антоновна, которая сразу предупредила меня, что Дмитрий Дмитриевич чувствует себя довольно неважно. А через минуту вышел в гостиную сам Шостакович и с сожалением произнес: “Видимо, сейчас у нас с вами ничего не получится, но я вам обязательно позвоню в Москве”.

Честно говоря, я уже был настроен на работу и возвращался из Репино несколько огорченный. Но делать было нечего, и мне оставалось только терпеливо ждать. Однако месяца через два, в Москве, Шостакович мне действительно позвонил и сказал: “Я вас жду, приезжайте”. Уже в то время я почувствовал, насколько он обязателен. И я поехал к нему на дачу в Жуковку. Поначалу мне было с ним довольно тяжело. Шостакович отнесся к работе чрезвычайно



Портрет Вари. 1985
Собственность автора

серьезно. Он надел свою любимую зеленую жилетку на пуговичках и торжественную белую рубашку. И сел в свое любимое кресло именно в той позе, к сожалению, в которой Корин написал уже Ренато Гуттузо и которую мне не совсем хотелось повторять.

Конечно, я был очень связан и не мог диктовать Шостаковичу свои условия: сядьте здесь или положите руки так-то и так-то, но я стал лихорадочно искать в доме что-то такое, чтобы заменить это неудачное кресло. И нашел. Взял из-под телефона маленький столик, положил на него подушечку и попросил Дмитрия Дмитриевича на него пересест. И вот только тогда, когда он туда пересел, в нем самом начался процесс творчества. У него вдруг высвободились руки, он начал ими шевелить и манипулировать, нашел точку опоры и, в конце концов, ушел сам в себя. Когда через минуту вошла Ирина Антоновна и заметила: “Таир, для него эта поза очень тяжела”, Шостакович ответил: “Ириночка, мы уже начали работать”.

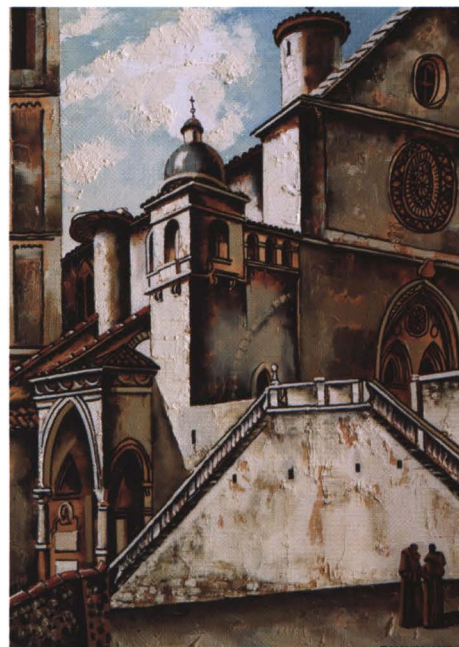
Лежащая обнаженная. 1990
Музей русского искусства,
Тайвань



В тот день он сидел часа два или три, весь погруженный в себя, и я чувствовал, что это были часы, когда он полностью раскрепощался, забывал обо всем и обо мне в том числе и становился просто собой. И еще я замечал его некоторую нервозность, обеспокоенность и трагичность, просвечивающую даже через его внешнюю корректность, и постарался выразить это ощущение в большой акварели, которую я тогда написал. Позже я приходил к нему еще пару раз делать наброски рук и головы, ведь одновременно я работал над двумя вариантами портрета — анфас и в профиль. Как-то я приезжал на дачу даже уже без него делать набросок пейзажа за окном, и меня встречал его сын Максим, который через полгода уехал в Америку.

А потом Дмитрия Дмитриевича не стало, и он так и не успел посмотреть окончательный вариант работы. Целый год портрет простоял у меня, и за это время я изменил цвет обивки той танкетки, на которой он сидел: вместо черного я сделал красный. И это сочетание зеленого, красного и белого добавило портрету какой-то новый драматизм, которого ему, по-моему, все-таки не хватало.

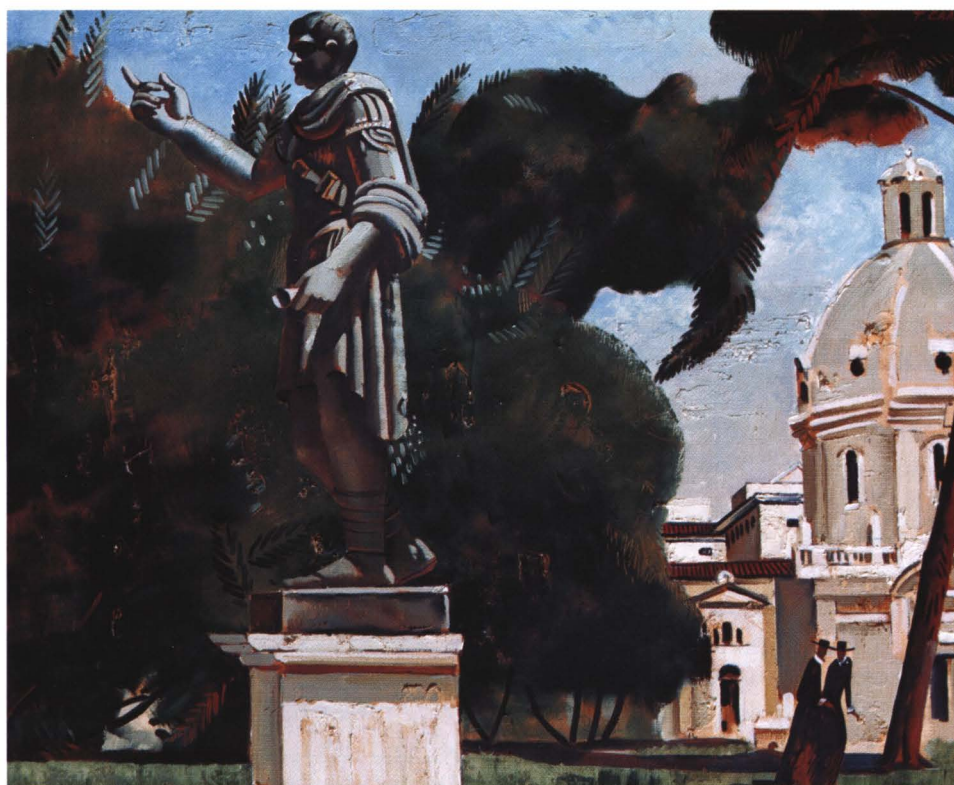
Портрет посмотрели Ирина Антоновна и известный музыковед М.А. Якубов, но мне показалось, что им не очень понравилось. Позже я его выставлял, и мне передавали, что один чиновник из ЦК тихо “бросил”, что он бы не хотел видеть Шостаковича таким. Одним словом, в тот момент я понял, что работу мою не очень-то приняли, и я и сам стал относиться к ней немного прохладней.



Храм Святого Франциска Ассизи. 1999
Собственность автора

Портрет Оли Рукавишниковой. 1998
Собственность автора





Рим. 2000
Собственность автора

Но вот прошло много лет. Портрет передали в Третьяковскую галерею, которая была долго закрыта на ремонт, и я его не видел целое десятилетие. Но однажды ко мне позвонили в Баку: “Срочно приезжайте в Музей изобразительных

Стул – палитра Пикассо. 1989
Собственность автора



искусств имени А.С. Пушкина на выставку, посвященную 90-летию Шостаковича”. Я очень удивился, но приехал. И уже на входе в музей меня встретила директор музея И.А. Антонова и стала от души поздравлять: “Как замечательно, – сказала она, – что ваша работа показывается у нас”. Я еще больше удивился, потому что портрет был старый и как будто не пользовавшийся в свое время успехом. Но, когда я вошел в центральный зал, я многое понял, я, действительно, словно впервые увидел свою работу со стороны. И то ли она была хорошо освещена, то ли по-другому повешена, но она впервые произвела на меня сильное впечатление.

И что самое удивительное, ко мне все подходили и спрашивали: Таир, неужели, эта та самая работа, которую ты выставял лет 10 назад? Что-то в ней изменилось, как будто живопись стала другой. А чуть позже выступили Ирина Антоновна и М.А. Якубов и говорили мне такие лестные, прекрасные слова, что мне стало неловко. “Таир, – говорили они, –

это единственное произведение, в котором воссоздан подлинный образ Шостаковича и какое счастье, что это сделали именно вы...” Как позже написали в каталоге Д. Шостаковича: “Портрет композитора работы Т. Салахова – это философский портрет Человека, несущего груз ответственности за судьбы XX века”.

Впервые в жизни я почувствовал гордость за свою работу, за то, что моя работа сама за себя переломилла неблагоприятное мнение. Я даже подумал тогда: “Пускай, я бы ничего не написал в своей жизни, только бы после меня остался этот портрет – с меня и его будет достаточно...”».

Работа в Москве и в Суриковском институте

К слову сказать, *Портрет композитора Дмитрия Шостаковича* (1974–1976) Салахов писал уже в Москве, куда он переехал в 1973 году после того, как был избран первым секретарем правления Союза художников СССР. Это – высокая должность, на которую Салахов, кстати, и это исключительный случай за всю долгую историю Союза художников, переизбирался четыре раза в течение почти двадцати лет. В том же 1973 году ему было присвоено звание народного художника СССР, и он был утвержден в ученом звании профессора живописи.

В Академию же художеств СССР Салахов попал гораздо раньше – еще в 1966 году. Он узнал об этой новости, находясь в Баку. Для него это была

Арбуз и море. 1997
Собственность автора





Венеция. Вид из окна. Отель «Терминус». 1999

Собственность автора

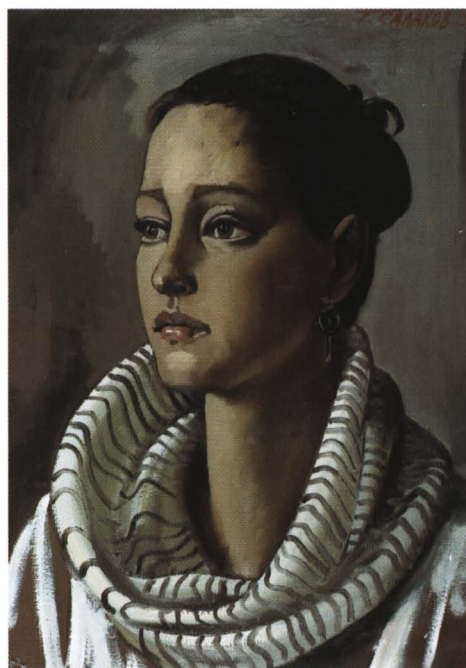
«Еще когда я учился в художественной школе, — признается Сергей Присекин, — я мечтал попасть только в мастерскую Салахова. И я не ошибся в выборе. Помню, он всегда повторял, чтоб мы каждую свою учебную работу делали так, как будто завтра умрем. “Может, вы уже ничего не напишете, — говорил он, — и о вас будут судить только по вашей последней работе. Никто не знает, сколько вам отпущено жизнью, и поэтому вы должны работать на последнем пределе”».

Что еще нас привлекало в Салахове? Его интеллигентность и сдержанность. Он даже замечание старался делать в очень деликатной и приемлемой форме. За все годы он ни разу никого не обидел».

«Помню, один педагог меня разругал, — добавляет еще один “грековец” и ученик Салахова самого первого выпуска Алексей Евстигнеев. — У нас была постановка: две женские фигуры, и этот педагог мне сказал, что на пятом курсе так рисовать — безобразие. “Ты ничему не

Портрет Тамары. 1985

Государственная Третьяковская галерея, Москва



полная неожиданность, тем более приятная, что, как он позднее узнал, решающие голоса в его поддержку подали три его любимых, старейших художника — Александр Дейнека, Павел Корин и Георгий Нисский.

А с 1974 года Салахов возглавил и творческую мастерскую станковой живописи в своей альма-матер — Московском художественном институте имени В.И. Сурикова, продолжив, таким образом, работу, начатую еще в бакинском Государственном институте искусств имени М.А. Алиева, в котором он проработал свыше десяти лет.

К чести Салахова, преподавание не стало для него фикцией, тем дежурным и малоприятным довеском, который полагался ему как бы по должности. Напротив, несмотря на всю свою занятость, Салахов создал блестящую, лучшую мастерскую и вырастил десятки превосходных, ныне известных художников — С.Н. Присекина и В. Псарева, работающих в Студии имени М. Грекова, В. Нестеренко, Н. Кочетову, К. Муллашева, младшую дочь Айдан Салахову — ныне известного галериста, Евгения Митру, Якута и многих других.

сумел научиться в институте, — ругал меня он, — и твое положение очень печально». Я опустил руки. Но только тот ушел, как вошел Таир Теймурович и подбодрил меня. «Молодец, — сказал он, — хорошо нарисовал. Только вот к этой фигуре прибавь по контуру сантиметр, а у этой убавь. И все будет отлично».

И еще он много рассказывал. Скажем, он подробно изучал золотое сечение, читал какие-то математические книги и с энтузиазмом вводил и нас в курс дела. И блестяще, виртуозно рисовал. Я был свидетелем того, как он работал на Фестивале молодежи и студентов в 1985 году. Он брал бумагу и свой любимый фломастер и делал рисунок как настоящий артист: начинал ото лба и буквально одной линией, не ошибаясь, делал глаза, рот, плечи и доводил все до блестящего совершенства. При этом он всегда повторял, что не нужно походить на него. У каждого должна быть своя манера и тема в искусстве».

**Встреча с Робертом Раушенбергом.
Триптих. 1990**

Музей русского искусства,
Тайвань



Площадь в Бергамо. 2000
Собственность автора

«Он в каждом из нас, — вспоминает Сергей Присекин, — поддерживал индивидуальность. У нас была самая интернациональная мастерская, этим она и славилась. Здесь учились студенты из Голландии, Сирии, Германии, Монголии, Казахстана, Прибалтики и — из России. И в каждом он старался развить его, национальное.

То, что у Салахова совершенно разные, непохожие друг на друга ученики, это показатель его демократичности. Он никогда не давил своим авторитетом. Нам уже в институте разрешалось участвовать в крупнейших взрослых выставках наряду с известными живописцами. Это давало возможность быстрее отходить от школярства, идти дальше и ставить выше задачи. Салахов всегда повторял: надо равняться только на лучшее.

Именно поэтому учеба в его мастерской давала такие потрясающие результаты. Я был выпускником 1983 года, наверное, самого сильного за все годы выпуска, когда семь студентов, выпускников одной мастерской, получили на открытой защите дипломов только «отлично», а кроме того, три красных диплома и похвалу совета. Это был исключительный случай.

А как он удивительно помогал мне с моим дипломом! Еще на втором курсе я решил написать диплом на тему из русской истории, но немного боялся ему об этом сказать: все-таки реалистическое изображение битвы из времен Александра Невского было очень



далеко от его собственных творческих интересов. Но он меня всячески поддержал, сказав, что мы в конце года преподнесем совету сюрприз. Когда картина была готова, он меня похвалил, сказав, что ей место в Кремле. И я рад сегодня, что его пророчество сбылось: работа эта в свое время прогремела по всей Москве и сейчас, действительно, висит в Георгиевском зале Кремля».

В те же годы и в личной жизни Салахова произошли перемены. В начале 1980-х годов он соединил свою жизнь с женщиной, которая была профессиональной балериной.

Изображение его Вари можно видеть на двух прекрасных портретах. Прелестное, женственное лицо с темными глазами лани смотрит нежно на зрителя в погрудном портрете 1985 года. Портрет хорош тем, что Салахов как бы высвобождается в нем от свойственной ему крайней сдержанности и позволяет себе открыто проявлять свои чувства — любовь и нежность к изображаемой женщине. Это редчайший для Салахова случай чувствительного и трепетного портрета.

1980–1990-е годы

«Перестроечные» же годы ознаменовались для Салахова новой гранью его общественной деятельности. Будучи по природе своей человеком необычайно активным, он и в предыдущие годы, начиная с 1968 года, был тесно включен в деятельность Союза художников СССР, курируя в начале главным образом молодежь. Но и в новых условиях Салахов необычайно много сделал для того, чтобы сломить ту «китайскую» стену, которая отделяла Советский Союз от мирового сообщества. В течение многих десятилетий советские художники были лишены возможности видеть то, что делают их коллеги за рубежом.

Искусство самых разных живописцев, имена которых были давно известны всему миру, было у нас под запретом, и вот, теперь, в годы так называемой гласности советское и западное искусство, наконец-то, встретились.

По инициативе Салахова и при его активном участии в Москве в конце 1980-х годов прошла целая серия грандиозных выставок,

знакомивших российского зрителя с выдающимися художниками Запада — великим мексиканцем Томайо, итальянцем Моранди, немцем Гюнтером Юккером, англичанином Фрэнсисом Бэконом, швейцарцем Тэнгли, Розенквистом, Кунелисом, нашим соотечественником Михаилом Шемякиным и, наконец, американским королем поп-арта Робертом Раушенбергом.



Женский портрет. 1984
РОСИЗО,
Москва

Кстати, знакомство с Раушенбергом переросло у Салахова в настоящую творческую дружбу, и в 1990 году он написал триптих, который так и назвал *Встреча с Робертом Раушенбергом*. По словам художника, американец так покорила его своим обаянием и характерной, незаурядной внешностью (у него было темное, загорелое лицо и черты лица, чем-то напоминающие американских индейцев), что руки сами тянулись его написать. Салахов успел сделать с него несколько набросков в Москве, а потом продолжил свою работу в Америке, во Флориде, где живет и работает Раушенберг и где с ним, в его мастерской,

и встречался Салахов. Собственно, не случайно эта работа носит название *Встреча* и выполнена в форме триптиха, она, действительно, вводит нас в мир американца и его непростого искусства. В центре триптиха – портрет самого Раушенберга на пороге его мастерской, выполненный в широкой, почти эскизной манере. Слева – балкон мастерской, с которого открывается вид на побережье и узкую полосу Атлантического океана, а справа – одна из последних работ художника. Любопытно, что весь триптих выполнен непосредственно в Америке во время месячного пребывания Салахова там с делегацией.

К слову сказать, этот «американский» месяц оказался для Салахова

урожайным. Работая в специально отведенной для него мастерской, он ходил туда ежедневно, словно на службу, с 10 утра и до 6 часов вечера, и успел сделать не только большую серию акварелей по Америке, триптих с Раушенбергом, но и написать портрет человека, которого тоже знает весь мир. Это *Портрет американского киноактера Максимилиана Шелла*, с которым Салахов познакомился еще в Москве в середине 1980-х годов в то время, когда тот приезжал в Россию для съемок в фильме *Петр I*.

Так случилось, что Салахов стал невольным свидетелем личного счастья Шелла: в пору их бурного романа с актрисой Натальей Андрейченко они оба гостили на даче у Салахова, отмечая

Рим. Кафе «Греко». 2002
Частная коллекция



Мстислав Ростропович. 2000Государственная Третьяковская галерея,
Москва

здесь Новый год, и провели у него счастливейшие мгновения в своей жизни. «Шелл был искренний и сердечный человек, — вспоминает Салахов, — и он мне сразу понравился. Позже мы встречались с ним в Мюнхене, на приеме у немецкого коллекционера Ленца-Шенберга, куда он приехал по моему приглашению. Шелл тогда же пригласил меня к себе домой, и я с удовольствием осмотрел его большую коллекцию живописи, где увидел не только множество полотен современных авангардных художников, но и таких титанов, как испанец Эль Греко. Мы беседовали с ним полдня. Шелл сидел, облокотясь на диван, в красивом черном шарфе, с сигаретой в руке, и я сделал с него набросок карандашом. На следующий день я уже уезжал, и Шелл специально приехал проводить меня в аэропорт. Мне это было очень приятно, его все узнавали, и он мне даже подарил свою книгу с такой многозначительной надписью: “Таир, благодаря тебе сложилась моя личная жизнь”. Позже я приезжал в Лос-Анджелес, созванивался с Андрейченко, но с Шеллом мы больше не виделись никогда. А поскольку у меня были с собою с него наброски, то я прямо в Америке и написал его портрет».

Вообще, следует сказать, что последние годы XX столетия были отмечены новым поворотом в творчестве Салахова. Несмотря на огромную загруженность общественной работой (покинув в 1992 году пост первого секретаря Союза художников СССР, он все свое внимание переключил на Академию, в которой занимает ныне пост вице-президента по связям с зарубежными странами), Салахов не только успевает писать, но и делает вещи, которые по-прежнему удивляют и радуют. К счастью, Салахов не



выдохся, не постарел и не тиражирует прежнего, молодого себя. На выставке, прошедшей в 2000 году в Айдан-галерее, он выставил свои последние работы, которые показали нам нового, другого Салахова — большой портрет Мстислава Ростроповича и серию итальянских полотен, которые он сам условно называет «Италия моими глазами». В этих работах исчезла прежняя предельная аскетичность Салахова, конструктивность и графич-

ность его пейзажей. Его мир возвратил себе снова былую предметность, плотность и цвет. Прежние холодные серо-голубые уступили место теплым и охристым цветам, но остались неизменными салаховские величавость и монументальность. В этом он остался верен себе до конца: мир его живописи по-прежнему не выносит ничего капризного и случайного и построен на вечных, устойчивых и неизблемых основаниях.

Содержание

Вступление – 4	Борьба за новое искусство – 27
Отец и 1937 год – 5	Портрет поэта Сабира и первые заграничные поездки – 31
Мать – 7	Работы 1960–1970-х годов. Зрелость – 36
Бакинское детство – 9	Работа в Москве и в Суриковском институте – 42
Годы учебы – 11	1980–1990-е годы – 45
Первые работы. Возникновение «сурового стиля» – 20	

Указатель произведений Таира Салахова

Абшеронский мотив. 1963 – 18	Площадь в Бергамо. 2000 – 44
Агава. 1984 – 8	Полдень в Абшероне. 1980 – 20
Айдан. 1967 – 38	Портрет А. Гальпера. 1990 – 35
Аппиева дорога. 1964 – 33	Портрет Вари. 1985 – 40
Арбуз и море. 1997 – 42	Портрет Дана. 1983 – 5
Баку. Дворец Ширваншахов. 1966 – 36	Портрет Евгения Дунаевского. 1987 – 16
Большой канал в Венеции. 1964 – 34	Портрет Ирины Струевой. 2000 – 36
Венеция. Вид из окна. Отель «Терминус». 1999 – 43	Портрет композитора Дмитрия Шостаковича. 1974–1976 – 39
Венеция. Вид с балкона. Отель «Терминус». 1999 – 31	Портрет композитора Кара Караева. 1960 – 22
Веранда с красным стулом. 1981 – 23	Портрет композитора Фикрета Амирова. 1967 – 25
Вид из мастерской. 1989 – 16	Портрет Оли Рукавишниковой. 1998 – 41
Встреча с Робертом Раушенбергом. Триптих. 1990 – 44	Портрет поэта Сабира. 1962 – 30
Гладиолусы. 1960 – 26	Портрет Расула Рзы. 1971 – 29
Гранада. 1978 – 27	Портрет Тамары Ханум. 1952 – 15
Двойная мужская обнаженная постановка. 1956 – 11	Портрет Тамары. 1985 – 43
Жасмин на плетеном стуле. 2002 – 17	Портрет Фати. 1988 – 17
Женский портрет. 1984 – 45	Пражские туннели. 1960. Темпера – 32
Женщины Абшера. 1967 – 34	Прибой на Каспии. 1978 – 6
Зимняя веранда. 1988 – 38	Резервуарный парк. 1959 – 21
Золотой мост. 1965. Акварель – 37	Ремонтники. 1960 – 24
Испанец из Кордовы. 1978 – 27	Рим американский. 1970 – 32
Испания. Кордова. 1975 – 4	Рим. 2000 – 42
Легенда востока – Алагёз. 2002 – 12–13	Рим. Кафе «Греко». 2002 – 46
Лежащая обнаженная. 1990 – 40	С вахты. 1957 – 18–19
Мартовский букет. 2002 – 12	Селение Гоусаны. 1994 – 30
Мексиканская коррида. 1969 – 29	Старая Шемаха. 1973 – 35
Мечеть в Нардаране. 1978 – 9	Старый Романы. 1975 – 7
Мстислав Ростропович. 2000 – 47	Стул – палитра Пикассо. 1989 – 42
Нардаран. Веранда. 1997 – 25	Тихий Каспий. 1978 – 10
Натюрморт с красным перцем. 1977 – 5	У Каспия. 1967 – 37
Натюрморт с мимозами. 2002 – 23	Улица в Ассизи. 2000 – 36
Натюрморт с палитрой. 1972. Акварель – 9	Улица в Нардаране. 1978 – 6
Натюрморт с якорем. 1983 – 24	Улов. Натюрморт. 1984 – 19
Натюрморт. 1966 – 14	Утренний Абшерон. 1984 – 10
Нефтяник. 1959 – 20	Утренний эшелон. 1958 – 21
Новое море. 1970 – 28	Утро на Каспии. 1986 – 28
Нью-Йорк. Эмпайр Стейт Билдинг. 1965. Акварель – 33	Храм Святого Франциска Ассизи. 1999 – 41
Обнаженная Рена. 1989 – 14	Цветущий гранат. 1980 – 7
Одиночная женская одетая постановка. 1954 – 11	Эйфелева башня. 1964 – 35
Окно. Утро Москвы. 1959 – 15	Эскиз декорации к балету А. Али-заде Бабек. 1985. Темпера – 22
Переулок в Праге. 1960. Акварель – 31	

Электронный вариант книги:

Скан, обработка, формат: manjak1961



Мастера живописи

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский
- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Борисов-Мусатов
- Ге
- Серебрякова
- Семирадский
- Коровин
- Щедрин Сильвестр
- Грабарь
- Боровиковский
- Добужинский
- Перов
- Рылов
- Жилинский
- Филонов
- Тропинин
- Братья Ткачевы
- Пластов
- Ромадин Н.
- Кузнецов П.
- Рерих
- Грицай А.
- Бродский
- Маковский В.
- Пиросмани
- Иванов А.
- Иванов В.
- Сапунов
- Братья Чернецовы
- Толстой Ф.
- Горский
- Корин А.
- Жуковский С.
- Салахов
- Глазунов
- Никонов В.
- Головин
- Нестерова
- Кустодиев
- Петров-Водкин
- Боголюбов
- Дейнека
- Оссовский
- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи
- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини
- Айец
- Рубенс
- Бёклин
- Давид
- Ватто
- Больдини
- Фридрих
- Батони
- Братья Лимбурги
- Дега
- Менгс

