



<http://dx.doi.org/10.12775/AE.2013.010>

ARCHIWUM EMIGRACJI

Studia – Szkice – Dokumenty

Toruń, Rok 2013, Zeszyt 1 (18)

HISTORIA SZTUKI

НЕИЗВЕСТНАЯ СТРАНИЦА В ИСТОРИИ ПОСЛЕВОЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭМИГРАЦИИ: ТВОРЧЕСКАЯ СУДЬБА БЕЛОРУССКОГО ХУДОЖНИКА М. ПАШКЕВИЧА

Светлана ЧЕРВОННАЯ (Toruń)

Моя первая встреча с белорусским художником Миколой Пашкевичем произошла в начале 1970-х годов в Москве в Ленинской библиотеке. Разумеется, это была заочная, как принято теперь говорить, „виртуальная” встреча. Могли бы мы с ним встретиться и в реальной действительности: в то время Пашкевич еще был жив, и хотя было ему тогда уже за 60 лет, находился в полном расцвете своих поразительно динамичных, поистине неисчерпаемых творческих сил, успешно работал в своей мастерской в Нью-Йорке. Дело, однако, не только в том, что, найдя его имя в советских журналах „Творчество” и „Искусство” 1930-х годов¹ и

¹ Первыми во всесоюзной печати публикациями о достижениях белорусского изобразительного искусства предвоенного десятилетия были статьи: Б. Никифоров, *По мастерским художников Белоруссии*, Искусство, 1934, № 3 с. 101–116; О. Бескин.

репродукцию его картины *Гибель деревенского корреспондента*², я и представить себе не могла, что живого Пашкевича (Пашкявичюса) следует искать в Нью-Йорке. Шли 1970-е годы, крепчал суровый брежневский режим, и ни на каком сказочном ковре-самолете не смог бы он тогда прилететь в Москву (разве что на верную смерть в застенках КГБ) и не смогла бы я улететь в Нью-Йорк, даже если бы знала, что найду там такого художника.

Понятия не имея о том, как сложилась его судьба (проще всего было предположить, что он погиб во время Великой Отечественной войны, в Белоруссии ведь погиб каждый четвертый ее житель), я все-таки инстинктивно ощущала то, что след этого выдающегося — по масштабам республиканской культуры 1930-х годов — живописца как-то странно обрывается и теряется в истории белорусского советского искусства.

Наш институт (Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства Академии художеств СССР) работал тогда над 9-томной *Историей искусства народов СССР*³, и хорошо помню, что, когда дело касалось Белоруссии довоенного периода, авторы испытывали огромный дефицит материала (впечатляющих примеров, ярких имен, законченных произведений) прежде всего в той области, которая называлась тогда „тематическая картина”. Почему бы им было не вспомнить великолепные по их живописным качествам (не говорю уж о глубине раскрытых в живописи социальных потрясений и исторических драм) полотна Пашкевича? Как-то упорно не вспоминали. Молчали, может быть, что-то зная, может быть, ничего не зная о нем⁴. Не осталось от его творчества никакого следа и в экспозиции Художественного музея Белорусской ССР. Так и исчез он из поля зрения, казалось бы, навсегда.

Прошло много лет, рухнула советская система, изменилась жизнь, перед учеными открылся доступ к источникам, скрытым прежде в архивных и библиотечных „спецхранах”, появилась возможность говорить правду — писать то, что знаешь и что думаешь, и публиковать то, что написано без вмешательства цензуры. В рамках исследовательского проекта, получившего грант РГНФ (Российского гуманитарного научного фонда)⁵ я работала в 1996 году в архиве Литовского Института культуры (LKI — Lietuvos Kultūros Institutas / Das Litauische Kulturinstitut in Deutschland) в Германии (городок Хюттенфельд близ Лампертгейма), изучая материалы, касающиеся литовской художественной эмиграции. Среди рисунков (политических каррикатур), созданных в литовских лагерях для *перемещенных лиц* (*Displaced Persons*) и демонстрировавшихся на

Живопись и графика Белорусской ССР, Искусство, 1940, № 6 с. 43–44. В связи с проведением Декады белорусского искусства и литературы в Москве была издана книга (*Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии*. Москва–Ленинград 1940), в которой автором раздела *Живопись* был московский искусствовед Н.Г. Машковцев.

² *Мастацтва і рэвалюцыя*, 1932, № 1 с. 31.

³ *История искусства народов СССР*. Главный редактор Б.В. Веймарн. Тома 1–9. Москва, 1971–1984.

⁴ Не оказалось его имени в главе о белорусском искусстве 1920–1930-х годов: М. Орлова и другие, *Искусство Белорусской Советской Социалистической Республики* [w:] *История искусства народов СССР*. Том 7. Москва 1972, сс. 219–236.

⁵ *Пути творчества художников-эмигрантов из СССР в Европе послевоенного сорокалетия (1945–1985)*. Исследовательский проект РГНФ 96-04-05290, руководитель А.В. Толстой, исполнители А.В. Толстой, С.М. Червонная, Д.Н. Григорович.

первых послевоенных выставках выставках „литовского искусства в изгнании”, я обнаружила работы, означенные инициалами „М.Р.“, а также подписанные полным именем (неизменно в литовской транскрипции) „Mykolas Paškevičius“. Блестящее мастерство этих рисунков, исполненных веселого юмора или грозного и горького гротеста, их особенная живописность, выразительность великолепных композиционных построений приковывали к себе внимание, и все больше волновала загадка, кто же этот никогда не упоминавшийся в историях литовского искусства довоенного периода⁶, не значившийся среди выпускников Каунасской художественной школы⁷, никак не вписанный в историю литовской графики ее исследователями⁸ Миколас Пашкявичюс, о котором по его рисункам 1940-х годов можно было с уверенностью сказать, что это большой мастер, а не начинающий безвестный художник. Я обратилась к каталогам довоенных выставок литовского искусства — никакого Пашкявичюса среди участников этих выставок не было. Оставалась еще надежда на выставки военного времени (периода оккупации Литвы нацистами: 1941–1944 годов). И тут мне повезло. Среди чудом уцелевших маленьких каталогов того периода в библиотеке моего отца сохранился каталог Весенней выставки каунасских художников, организованной в 1943 г. в Музее культуры имени Витаутаса Великого. Среди участников этой выставки был Миколас Пашкявичюс, представивший эскиз картины *Купание коня*, портреты П. Янулявичюса и П. Янулявичене, П. Касперавичене, П. Петраускене и *Портрет жены художника* (как художница Она Докальскайте-Пашкявичене она в этом каталоге еще не значилась).

Стало ясно, что Пашкявичюс появился в литовской культуре не в „лагерный период”, а раньше, еще в Каунасе начала 1940-х годов. Каким образом и откуда, было неизвестно, но смутное подозрение, вытекавшее из сходства, а точнее совпадения имен белоруса Миколы Пашкевича, след которого терялся в Белорусской ССР конца 1930-х годов, и появившегося в литовской художественной жизни военного времени Миколаса Пашкявичюса, — не тот ли это самый Пашкевич? — все больше перерастало в убеждение, основанное на том, что даже по немногим репродукциям и подлинным рисункам, хранившимся в архиве Литовского института культуры в Германии, можно было ощутить сходство в живописной и графической манере, в самом художественном мышлении „того”, белоруса Пашкевича и „этого”, литовского Пашкявичюса. В первой публикации, изданной по итогам моих исследований в архиве Института литовской культуры, я писала о работах Пашкявичюса: „Не располагая иными данными о его творческой биографии и происхождении, мы рискуем, однако, выдвинуть гипотезу, что это тот самый художник, который работал в Белоруссии в 1930-х гг. (известен как М. Пашкевич) и исчез из истории белорусского искусства в 1940-х гг.”⁹.

Эта гипотеза подтвердилась. (Сам факт, что мне удалось обнаружить буквально среди „завалов” не востребованной литературы в маленьком

⁶ См.: *XX a. lietuvių dailės istorija. 1900-1940*. Т. I–II. Vilnius: Lietuvos TSR Mokslų Akademija Istorijos Institutas, 1982–1983; *Lietuvos dailė. 1907–1940. Lietuvos TSR Dailės Muziejus. Tapyba. Skulptūra. Katalogas*. Vilnius 1968.

⁷ См.: А. Valiuškevičiūtė, *Kauno Meno mokykla*. Vilnius 1971; А. Valiuškevičiūtė, *Kauno dailės Institutas 1940–2000*. Kaunas 2002.

⁸ См.: I. Korsakaitė, *Gyvybinga grafikos tradicija*. Vilnius 1970.

⁹ С. Червоная, *Литовская художественная эмиграция (1945–1985)*. Москва 1998 с. 159.

букинистическом магазине Каунаса осенью 2011 года единственный экземпляр изданного в США альбома *Микола Пашкевичюс*¹⁰, которого нет ни в республиканских, ни в университетских библиотеках Литвы, не говоря уж о Белоруссии, считаю своей самой счастливой находкой). Теперь, не имея уже никаких сомнений в том, что это „тот самый” Пашкевич, я могу восстановить его биографию на основании его собственных воспоминаний¹¹ и представить его творчество в довольно широком диапазоне от 1930-х до 1980-х годов. Думаю, что это особенно важно в связи с тем, что белорусских художников в волне послевоенной художественной эмиграции с Востока на Запад, из бывших республик СССР и формирующихся в тени коммунистической диктатуры „стран народной демократии” мы практически совершенно не знаем (на фоне прекрасно изученной польской, литовской, украинской художественной эмиграции послевоенных лет этот дефицит сведений ощущается особенно резко), а пути развития белорусской культуры XX века в целом настолько тесно переплетаются с магистралями культурного развития нашего западно-восточного славянского пограничья, что и для польских читателей и исследователей столь яркий феномен соседнего, белорусского искусства представляет несомненный интерес, и если польский „Archiwum Emigracji” вернет Белоруссии ее забытого мастера, вероятно, это будет логичным продолжением давних и плодотворных научных и творческих связей между нашими народами.

Микола (Николай) Пашкевич родился 18 августа 1907 года в Риге в польско-белорусской семье. Его отец, Александр Пашкевич, родом из Барановичей (Белорусия), рабтал на железной дороге, занимая должность „старшего кондуктора” поезда, который курсировал между Ригой и Орлом. Мать Виктория (в девичестве Ивановская) была родом из польской деревни, получившей в позднейшей литовской топонимике наименование Швенченеляй, близ Вильнюса. Можно сказать, уже в самом происхождении художника вырисовывается тот географический треугольник (Барановичи — Вильнюс — Рига), за которым просматриваются тесные связи формирующихся в начале XX века на новых основах „нациостроительства” (Nationbuilding) белорусской, литовской, польской, латышской культур.

Следующим географическим пунктом, с которым связана жизнь будущего живописца, становится Витебск, куда семья Пашкевичей (отец, мать и все шестеро детей, среди которых Микола был третьим по старшинству) была эвакуирована в 1914 году в связи с приближением к Риге фронта боевых действий Первой мировой войны. В Витебске он поступил в городскую „железнодорожную” школу, где любимым его предметом была геометрия.

В 1917 году семья осиротела (отец умер), и мать вынуждена была отправить старших детей, в том числе десятилетнего Миколу, на заработки в деревню. Так начался его „трудовой стаж”: в поле, на посевной, сенокосе, жатве, уборке картошки... Как вспоминает художник, от весны до осени он несколько лет подряд работал в деревне, зимой возвращался в Витебск. Тогда же он начал рисовать, и это увлечение, усиливаясь с каждым годом, заменило ему многие радости, которых он был лишен в своем детстве и отрочестве.

¹⁰ *Mykolas Paškevičius*. Redagavo A. Kezys. Stickney 1994. В том же 1994 году этот альбом был передан в Библиотеку Конгресса США (под номером 94–77355).

¹¹ *Dailininkas apie save* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 c. 15–18.

В деревне трудно было достать бумагу, тогда он рисовал на кусочках березовой коры. Ее фактура и белизна придавали рисункам особенную мягкость и внутреннее свечение. Главным образом, он рисовал деревья; самым любимым мотивом его рисунков были сосны, точнее орнаментальные узоры их корней, выступающих над поверхностью земли¹².

Рисовал он каждую свободную минуту — летом в деревне, зимой в Витебске, дома, в школе, на улице. Однажды совершенно незнакомый человек, увидев эти рисунки с таинственными узорами сосновых корней, посоветовал мальчику поступить в художественную школу и дал ее адрес. Эта школа оказалась тем самым Витебским вхутемасом (в чередке его меняющихся названий в тот период акцент был сделан на слове „практический” — Практический художественный институт), слава о котором уже гремела в молодой „Стране Советов” (больше в России, чем в самой Белоруссии), плававшей в те годы очистительным огнем „революционного”, „экспериментального”, „левого” искусства. Директором школы был Казимир Малевич, и именно он стал и первым профессиональным художником, которого встретил в своей жизни Микола Пашкевич, и его первым учителем.

Посмотрев рисунки, которые Пашкевич принес с собой, Малевич тут же отдал распоряжение принять его в Институт и зачислить на свой курс. Не теряя ни минуты времени, он привел его в класс, где студенты выполняли учебное задание — создавали композиции по мотивам поставленного перед ними натюрморта, составленного из таких предметов, как скрипка, кирпич и старая доска. Пашкевич с удивлением заметил, что никто из них даже не смотрит на эти предметы; каждый рисовал что-то свое. Он же, надеясь оправдать доверие директора, приступил к „работе с натуры” и постарался приложить все силы и способности для того, чтобы воспривести эту „натуру”. Вечером Малевич пришел в класс и, остановившись за спиной своего нового студента, сказал с раздражением: „Послушайте, молодой человек, меня совершенно не интересует, как выглядит скрипка снаружи. Вы мне покажите, какова она изнутри”¹³.

Вернувшись домой, долго ломал себе голову пятнадцатилетний Пашкевич, как можно нарисовать скрипку из этого невидимого „изнутри”. Решил дать волю своей фантазии, и когда на следующий день пришел в Институт, нарисовал нечто совершенно абстрактное, стараясь, однако, подчинить композицию тому линейному ритму, который как-то был согласован с конструкцией музыкального инструмента. Этим вечером Малевич реагировал совершенно иначе: подняв над своей головой рисунок Пашкевича, он показал его всему классу, воскликнув, „Вот, смотрите, друзья, как надо рисовать невидимое!”, и в качестве награды и высокой оценки подарил юноше первый в его жизни набор масляных красок.

Таков был первый урок живописи, преподанный начинающему художнику.

Пашкевич стал студентом Витебского вхутемаса („Техникума”) и успешно окончил его, но не стал последователем Малевича, пережив вместе со всей белорусской живописью 1920-х годов смятение и раскол, связанные со „сменой

¹² „Tada ir atsirado potraukis piešti, — рассказывал сам художник, — Kaime, trūkstant popieriaus, piešiau and beržo tošies. Jos struktūra ir balta spalva padarydavo pieštuko spalvą tamsesne ir malonai švelnia. Piešiau medžius, o ypatingai pamėgau kyšancias iš žemės pušų šaknis” (*Dailininkas apie save* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 c. 15).

¹³ „Klausyk, januoli, man visiškai neįdomu, kaip atrodo smuikas iš išorės. Parodyk man, koks jia yra iš vidaus“ (Там же с. 15).

вех” в советской художественной педагогике, с поражением „авангарда”, который должен был уступить место уже вызревавшему на академической основе „социалистическому реализму”. Малевич, Фальк и Юдовин вынуждены были уйти из школы и уехать из Витебска. Для усиления ее „здорового” педагогического состава сюда прислали из Ленинграда художников жесткой академической ориентации — скульптора М. Керзина, живописцев В. Волкова и М. Энде. Именно они готовили из Пашкевича будущего мастера „советской сюжетно-тематической картины”, ведущего национального художника (Белоруссии очень нужны были „национальные кадры”) и содействовали его поступлению в только что созданную постановлением советского правительства Всероссийскую Академию художеств¹⁴.

Пашкевич скупо вспоминает время своей учебы в Ленинграде. Продолжалась она недолго, всего три года (1930–1933)¹⁵, но если строго следить за всеми переломными пунктами в творческой биографии Пашкевича, то, конечно, его „крутой маршрут”, как можно было бы его охарактеризовать его жизненный путь словами, которыми названа известная повесть Евгении Гинзбург¹⁶, следует начинать не с Минска, а с Витебска и Ленинграда. Не получив государственной стипендии, отшатнувшись от той официальной рутины, которая насаждалась в Академии, Пашкевич оставил ее на третьем курсе, как он пишет, „по официальным и материальным причинам”¹⁷. В то же время он с гордостью говорит: „Моими учителями были А. Рылов и К. Петров-Водкин”¹⁸, и надо знать историю советского искусства рубежа 1920–30-х годов, чтобы представить себе, какой сильнейший творческий коктейль питал молодого белорусского живописца: сначала К. Малевич, потом А. Рылов и К. Петров-Водкин с их классической традицией и романтикой, для которой уже не было не только „простора”

¹⁴ В 1930 году Ленинградский Художественно-технический институт „слили” с живописным и скульптурным факультетами расформированного московского Вхутеина и переименовали в Институт пролетарских изобразительных искусств (ИнПИИ), но как только „пролетарская культура” вышла из моды, снова реформировали (в 1932 году) и назвали Ленинградским институтом живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИНЖАС), который в 1933 году был введен в структуру созданной по постановлению Совнаркома РСФСР от 11 октября 1932 года Всероссийской Академии художеств. В мае 1934 года ее директором был назначен И.И. Бродский — главный мастер набравшей силу официальной советской художественной „Ленинианы”, пожалуй, первый придворный художник новой советской формации. Академия, однако, не стала „мертвой зоной” в истории отечественной культуры. Здесь сохранялись традиции художественного профессионализма. В разные годы здесь преподавали такие талантливые художники и педагоги, как Б. Иогансон, К. Юон, М. Манизер, А. Матвеев, В. Лишев, И. Билибин, К. Рудаков, П. Шиллинговский, В. Яковлев, А. Руднев, А. Осмеркин, В. Мешков, Р. Френц, В. Синайский, А. Остроумова-Лебедева. Многие выпускники ленинградской Академии 1930-х годов внесли ценный вклад в становление национальных школ середины XX века в союзных и автономных республиках Советского Союза. Подробнее у меня была возможность представить этот процесс в книге: С.М. Червонная, *Академия художеств и регионы России*. Москва 2004.

¹⁵ Собственно, поступил он еще в тот Институт (ИнПИИ — ЛИНЖАС), который лишь позднее был преобразован в Академию.

¹⁶ Е. *Крутой маршрут*. Москва 1992.

¹⁷ „Po trijų metų studijas Akademijoje aš mečiau del oficialų ir materialinių priežasčių” (*Dailininkas apie save* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 c. 16).

¹⁸ Там же с. 16.

(пользуюсь названием самой известной картины Рылова *Какой простор!*), но даже атмосферы для существования. Неслучайно оба эти художника не пришлось „ко двору” Всероссийской Академии художеств и примерно в то же время были вынуждены покинуть ее по аналогичным „официальным и материальным причинам”. Но даже на своем трагическом излете, едва затронув своим крылом творчество молодого воспитанника Академии, романтика Рылова и Петрова-Водкина оставила в живописи Пашкевича свой яркий, неизгладимый след (неслучайно и в Литве Пашкевич стал известен как автор картины *Купание коня*, бывшей своеобразной парафразой к *Купанию красного коня* Петрова-Водкина).

В 1933 году он возвращается из Ленинграда в Белоруссию и переезжает в столицу, в Минск. Минский этап его жизни и творчества (1933–1941) гораздо богаче и сложнее, чем все, что мы знаем и можем сказать о нем по сохранившимся свидетельствам в печати, по скупым словам самого художника, которому, судя по всему, не очень хотелось вспоминать на старости лет о его успехах на поприще белорусского „социалистического реализма”. Кажется, важнее для него были изменения в его личной жизни, и он рассказывает о своей встрече в Минске в 1933 году с приехавшей сюда из Москвы „талантливой художницей Оной Докальскайте”, которая впоследствии стала его женой, с большим вниманием и интересом, чем о своих работах, созданных в этот период¹⁹.

В запасниках Национального художественного музея Республики Беларусь сохранились его графические портреты, живописная трехфигурная композиция *За учебой* на актуальную тему борьбы с безграмотностью в деревне и созданное с размахом полотно *Белорусские партизаны у И.В. Сталина* (1940), совершенно фальшивое по историческому содержанию (никаких „белорусских партизан” Сталин в Кремле не принимал, да и никакого настоящего партизанского движения накануне вступления Красной Армии в Западную Белоруссию в сентябре 1939 года здесь не было), но чрезвычайно выразительное по тем портретным характеристикам, которые дал художник своим придуманным „партизанам” — белорусским крестьянам. Одно из самых ярких достижений в творчестве Пашкевича 1930-х годов связано с созданием картины *Гибель деревенского корреспондента*. Она представляла гибель юного „селькора” — в официальном историческом контексте, конечно, коммуниста, ибо не было у белорусского искусства тогда других героев. Но от коммунистической риторики и пропаганды в этой живописи было мало: была просто человеческая трагедия — ночь, разбитое снаружи окно, распростертое на полу тело, ослепительный свет электрической лампы, пламя человеческой крови, начинающийся кошмар 1930-х годов... Это было искусство, еще вдохновленное революционной романтикой и социальными утопиями уходящей эпохи и уже проникнутое тревожными алгоритмами предчувствия приближающейся национальной катастрофы. Композиция представляла собой поразительный аналог (предтечу) образов, созданных спустя несколько десятилетий на высшем взлете литовского

¹⁹ Она Докальскайте-Пашкевичене (Анна Докальска) родилась в литовской семье в Польше, в городе Сейны, в 1912 году; ее творческое наследие, в отличие от наследия ее мужа — не-литовца!, — представлено ныне в музеях Литвы (См.: *Išėivijos dailės rinkinys. Dovanoti kūriniai. 1966–1999*. Vilnius, Lietuvos dailės muziejus, 2000; *Sugrįžusi dailė. Lietuvių išėivijų kūrybos katalogas*. Kaunas, Nacionalinis M.K. Čiurlionio dailės muziejus, 2006); ей посвящен изданный в Вильнюсе альбом: *Ona Dokalskaitė. The Art of Ona Dokalskaitė-Paškevičienė*. Sudarė A. Kezys. Vilnius 1994.

искусства, искавшего гуманистическую интерпретацию подобных национальных трагедий (*Никто не хотел умирать* Витаутаса Жалакявичюса, *Смерть активиста* Сильвестраса Джяукштаса), и содержала пророческое предзнаменование гражданского раскола — гибели от „своих” (от своих односельчан, соотечественников, которым еще предстояло стать палачами — полициями-карателями на службе у нацистских оккупантов или остаться такими же палачами в советских структурах беспощадного террора).

Если бы Пашкевич за годы своей работы в Минске, кроме этой единственной картины, не создал бы больше ничего, он только за нее имеет право войти в историю белорусского искусства середины XX века, как один из его сильнейших мастеров. По итогам декадной выставки белорусского искусства весной 1941 года в Москве Пашкевич был награжден орденом Трудового Красного знамени.

Собственно, этот орден и сыграл по-своему роковую роль в жизни художника. Когда началась война и немцы, стремительно продвинувшись на восток, заняли Минск, он с семьей еще находился в деревне под Минском, где они отдыхали каждое лето.

...Здесь дошла до нас тревожная весть о том, что Минск занят немецкими войсками, — вспоминает Пашкевич. — Охваченные паникой, мы попробовали бежать в сторону Гомеля, но и там уже были солдаты в серых немецких мундирах. Мы с ужасом поняли, что находимся на территории, оккупированной врагом. Для опасений были все основания. Как советского орденосца, меня в любую минуту могли опознать и выдать, а это грозило гибелью и мне, и моей семье. Мы с женой решили, что самым лучшим для нас вариантом будет перебраться в Литву. Мы надеялись, что найдем там родственников, знакомых или учеников матери моей жены (теща много лет работала учительницей в литоской школе). Пережив все трудности опасного пути, мы все же добрались до Каунаса. Литовцы приняли нас очень хорошо, помогали нам чем могли, а художники пригласили участвовать на выставках. В 1944 году в Каунасе родилась наша дочка Алия²⁰.

Уточнить, с помощью записей самого художника, все обстоятельства его „ухода” из Белоруссии тем более важно, что все последующие годы над его именем, над памятью о нем висела, как черная туча, чудовищная (возможно, не без помощи коллег, завидовавших его славе, сфабрикованная) клевета. Считалось, что он „ушел вместе с немецкими захватчиками”. При этом не было ни суда, ни следствия, ни попытки объективно разобраться, что с ним случилось; гнусный слух распространялся едва ли не шопотом, но этого шопота хватало для того, чтобы чуткие к такого рода доносам уши чиновников уловили его и чтобы были сделаны выводы, фактически вычеркнувшие Пашкевича из истории белорусского искусства. Еще раз подчеркну: он бежал не „с немцами” (как те, кто запятнал себя действительным коллаборационизмом с оккупантами²¹), а от немцев; он

²⁰ „... Po baisios ir sunkios kelionės pagaliau atvykome į Kauną. Lituviai mums buvo geri, padėjo kuo išgaledami, o menininkai kviesdavo dalyvaoti parodose. 1944 m. Kaune gimė mūsų duktė Alyja” (*Dailininkas apie save* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 c. 16).

²¹ Картину их бегства из Белоруссии в июле 1944 года со всей силой своего блистательного таланта запечатлел Юзеф Мацкевич, описавший агонию Второго Белорусского национального конгресса в Минске: „*Walizki były już spakowane. Pociąg ewakuacyjny pod parą. Byle zdążyć jeszcze przedtem wyrzucić zapiekłe nienawiścią słowa oskarżenia, pomsty pod adresem tych, z którymi byli związani wspólnym losem...*” (J. Mackiewicz, *Nie trzeba głośno mówić*. Londyn 1993 c. 559). Среди делегатов этого Конгресса художника Пашкевича не было.

ушел из Белоруссии не 1944, а в 1941 году („... Когда мы поняли, что находимся на территории, оккупированной неприятелем / Supratome, kad esame apsupti priešo užimtoje teritorijoje“²²).

В Литве он нашел для себя и своей семьи не только приют, помощь, спасение, но, можно сказать, вторую родину, тем более ему дорогую, что она была родиной и его матери, и его дочери. Он не только с благодарностью принял предложение участвовать на выставках литовского искусства, он включился в каунасскую художественную жизнь, он начал работать над портретной галереей своих новых сограждан, он начал говорить на литовском языке. Собственно, в 1940-х годах в искусстве Восточной Европы появился новый художник — Миколас Пашкявичюс. Летом 1944 года вместе с большей частью представителей литовской творческой интеллигенции (а такие люди составляли более половины членов довоенного Союза художников Литвы!) он ушел в эмиграцию — в литовскую, а не в белорусскую эмиграцию.

В „лагерный“ период истории литовской эмиграции он занимается политической карикатурой, проявляя в этом искусстве изобретательность, оригинальность в выборе и сочетании жанровых мотивов, метаморфоз и аллегорических иносказаний, живой юмор. Характерным примером этого искусства может служить его карикатура *Необычайная жара в нашем краю*, на которой *солнце сталинской конституции* представлено графическим изображением небесного светила, обрушившего на землю черные стрелы своих лучей, причем диск солнца обретает знакомые черты хитро ухмыляющегося, усатого диктатора, становится портретным шаржем. С особым юмором очерчены смешные, бедные, несчастные, ошалевшие от „необычной жары“ (видимо, нового литовского политического климата — лета 1940 года) миниатюрные фигурки людей и зверюшек, недавних обитателей мирного литовского хутора, обозначенного деревянными постройками и деревьями на горизонте, которые разбегаются во все стороны, ищут спасения под хрупкими укрытиями прозрачной листвы и деревянных мостков, но все же оказываются пронзенными черными стрелами-лучами сталинского солнца.

Окружающая действительность (дороги ухода из Литвы, лагерный быт, городская и сельская повседневность послевоенной Баварии с ее неожиданными масками гротеска — жизнь, оставшаяся в прошлом, и жизнь, начинавшаяся заново) нашла сильный эмоциональный отклик в творчестве М. Пашкявичюса второй половины 1940-х годов. Художник в это время еще не расстался с прошлым, с тем миром лирических и романтических героев, которыми была богата его портретная и жанровая живопись и графика прошлых лет. Он создает (работая, главным образом, пастелью) прекрасные женские образы, овеванные настроением тревоги и печали (*Портрет*, 1948; *Портрет молодой женщины*, не датирован). Он ищет духовную силу и доблесть в образах отважных защитников родной земли, однако все более осознает условность такого романтического идеала, его неадекватность новым жизненным реалиям. В этом отношении его мужской *Неоконченный портрет* (1945) свидетельствует своим названием не столько о реальном состоянии незавершенного эскизного наброска к портрету, задуманному как героический образ национального лидера, ощущающего глубокий трагизм наступившего исторического перелома, сколько об осознанном отказе художника продолжать поиски в этом романтическом направлении.

²² *Dailininkas apie save* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 c. 16.

Чувство духовного смятения, близкого к отчаянию, наполняет глубокой эмоциональной силой мужской портрет, названный самим художником *Бездомный / Бесприютный (Benamis)* (1946). Созданный художником образ интеллигентного юноши никак не ассоциируется с представлением о человеке из общественных низов, из маргинальной социальной среды. Его бездомность (бесприютность) — итог жестокого времени. В этом образе есть автопортретное начало, если не во внешнем сходстве, то в душевном состоянии модели. Скорбь, застывшая в темных глазах; инстинктивный жест самозащиты (рука, поднесенная к лицу, представлена в экспрессивном движении, в резком ракурсе, в изломе); динамика света и тени, падающей на лицо, и цветовая палитра, напоминая багряные тона догорающего пожара, — всеми средствами художественной выразительности выявлена та душевная драма, какую переживали люди, оказавшиеся беженцами с родной земли.

Лирические мотивы и романтические настроения (разлитые, например, в композиции *Голубая комната*, 1944) в живописи и графике Пашкявичюса все чаще вытесняются образами, в которых ощутим жесткий сатирический оскал — самой действительности, недоброй, некрасивой, и субъективного восприятия этой действительности, обманчивым миражам которой невозможно верить. Ее пугающее обличье, почти звериное, почти дьявольское, проявляется в самых неожиданных „масках”, чудовищных комбинациях мертвой природы и звериных мотивов, в гримасе-улыбке черного *Трубочиста* (1945), в грубых развлечениях и серых буднях баварских крестьян (к баварским воспоминаниям Пашкявичюса будет еще не раз возвращаться в Америке, все дальше уходя в сторону фантастической и сатирической интерпретации увиденного и пережитого (*В баварском баре*, 1955; *Старые башмаки*, 1965).

„Вторая эмиграция” — жизнь в Америке начинается для Пашкявичюса с переезда в Нью-Йорк в 1949 году. Он становится членом творческого объединения литовских художников-эмигрантов, проживающих в США и Канаде, „Дайле” („Dailė / Искусство”).

Нельзя сказать, что с этим переездом наступает безоблачный период в его жизни. „Чистое искусство” не приносит заработка, и чтобы выжить и прокормить семью, ему приходится работать в строительных и коммерческих фирмах, занимаясь живописью и графикой лишь в свободное время. Судя по тому, что из 65-ти произведений, включенных в изданный в конце его жизни монографический альбом, только четыре отмечены как „находящиеся в частном собрании Майкла Станлея” (остальные являются собственностью художника), — ему нелегко было найти покупателя для своих работ. Этот факт, однако, не ставит под сомнение их высокую художественную ценность, которую понимали знатоки искусства и отмечали специалисты (может быть, чуть запоздавший во времени, но довольно точный комментарий к творчеству Пашкявичюса содержат включенные в изданный в 1994 году альбом статьи *Художник души и формы* Данаса Лапкуса²³ и *Из непроницаемой темноты он извлекает прекрасное сверкание света* Дональда Андерсона²⁴).

Его художественная манера менялась, осваивая различные приемы и формы

²³ D. Lapkus, *Sielos ir formos meninkas* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 cc. 11–12.

²⁴ D. J. Anderson, *Iš nepermatomos tamsos jis iškelia puikius šviesos blyksnius* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 cc. 13–14.

модернистских течений (экспрессионизма, абстрактного искусства, сюрреализма, неосимволизма), а его живое творческое воображение охватывало все более неожиданные грани действительности и фантастики, создавая удивительные образы волшебной, немислимой, нереальной повседневности (*Скрипач*, 1973, акрил; *Любитель птиц*, 1979, холст, масло; *Утро*, 1982, пастель) и легендарной романтики, проникнутой горечью современного скептицизма (*Индийский всадник (нападающий)*, 1975, акрил). (Нынешнее местонахождение этих работ неизвестно; демонстрировались в 1994 году в Галерее М.К. Чюрлёниса в Чикаго). Наиболее значительный пласт творческого наследия Пашкявичюса позднего, американского периода его жизни связан с созданием картин религиозного содержания, с его потрясающей по своему драматизму серией „Распятый”.

Красной нитью через творчество М. Пашкявичюса 1970–80-х годов проходит тема Распятого Христа. Глубокая религиозность верующего человека выражается в его картинах в стремлении передать — в различных композиционных и сюжетных вариациях — ту высшую меру человеческой боли, которую пережил распятый Христос и которая требует от зрителя не менее острого сопереживания. Выбирая различные ракурсы и фрагменты распятия (голова в терновом венце, бюст с кровоточащей раной на груди, фигура распятого во весь рост; снятое с креста, падающее на землю тело), художник стремится прежде всего передать невыносимые страдания Христа, прибегая для этого к приемам психологической выразительности (*Страдание Христа*, 1982, пастель), графической экспрессии (*Вариация на тему распятия*, 1980, акрил), образной символики (мотивы острых игл, пронизывающих все окружающее крест распятого в композиции *Распятое I*, 1979, акрил).

Отказываясь от изображения каких-либо конкретных пейзажных мотивов или исторического антуража, вознося падающие, взлетающие, расчерчивающие просторность по вертикали, диагонали, горизонталь кресты с распятым Христом на отвлеченном фоне, заполненном красочными переливами голубых, свинцово-серых, розовых, багряных цветов, Пашкявичюс развивал тему распятия как общую трагедию всего человечества, которую невозможно вместить в какие-либо узкие хронологические или географические, национальные или конфессиональные рамки. Христос в его живописи — это и католический, и православный, и понятный людям любой иной религии страдающий, погибающий и возрождающийся герой, одинаково принадлежащий и христианской истории начала нашей эры, и всем иным драматическим эпохам. В многогранном творчестве Пашкявичюса литовская критика в Америке особенно выделяла его *Распятого*.

Серия Распятый, над которой художник работал всю свою жизнь, — это своего рода апогей творчества Миколаса Пашкявичюса, — писал Данас Лапкус. — Здесь естественно и многозначно религиозная философия соединилась с созерцанием и пониманием реальности окружающего мира. Это соединение нашло выражение в геометрии креста с изображением страданий Богочеловека. Мотивы птиц, игл, проволочных сплетений осторожно вводят в этот мир распятого символическое начало, выявляя не только религиозное, но и политическое содержание — идеи свободы, страдания и самопожертвования²⁵.

Знаменательно, что именно эта серия была показана в Минске на

²⁵ D. Lapkus, *Sielos ir formos meninkas* [w:] *Mykolas Paškevičius*. Red. A. Kezys. Stickney 1994 c. 11.

состоявшейся через 56 лет после отъезда художника единственной персональной выставке М. Пашкевича, посвященной 90-летию мастера (1997), в Белоруссии, а одна из лучших в этой серии картин (*Страдание Христа*, 1982) была подарена автором, который нашел силы приехать в Минск на открытие этой выставки, Национальному художественному музею Республики Беларусь.

Подводя итог, все же надо сказать, что в историографическом плане судьба Пашкевича до сих пор складывалась печально. Он был самой яркой звездой белорусской живописи 1930-х годов, и именно ему в первую очередь белорусская культура обязана тем признанием, которая она получила на первой Декаде в Москве, в центральной прессе, во всесоюзном масштабе. Однако долгие годы его имя было вычеркнуто из истории белорусского искусства. Он был одной из крупных фигур в рядах литовской художественной эмиграции как в „лагерный период” ее существования в послевоенной поверженной Германии, так и с конца 1940-х годов в Америке. Но литовская искусствоведческая мысль, чрезвычайно внимательная к „своим” эмигрантам, не замечает Пашкевича. Имени Пашкевича нет ни в старых, ни в новейших литовских энциклопедиях²⁶; не упоминают о нем авторы капитальных трудов, обобщающих опыт литовской послевоенной творческой эмиграции²⁷. Первую попытку напомнить белорусской и литовской общественности о том вкладе, который определяется его творчеством в русле обеих национальных культур, мне удалось реализовать в докладе на Втором Международном конгрессе белорусских исследований в Каунасе в сентябре 2012 года²⁸. Хотелось бы надеяться, что настоящая статья станет открытием его имени и для польских, и для белорусских, и для литовских, и для российских современников и напомнит о том, как тесно были связаны наши культуры на всех трудных путях и драматических переломах их развития в XX веке.

AN UNKNOWN PAGE IN THE HISTORY OF POST-WAR ARTISTIC IMMIGRATION: THE FATE OF THE ARTISTIC WORK OF AN BELARUSIAN PAINTER MIKOLA PAŠKEVIČ

This article is a first attempt at introducing and showing the creative carrier of a Belarusian artist Mikola Paškevič (1907–2003). It shows the development of his art from his early works to his last paintings, creating cycles with a big religious and philosophical impact. It showed the themes picked up by the artist such as historical motifs arranged in the spirit of communist propaganda of the 1930's, as well as the last, allegorical and sacral phase of his work, that belongs to the new, contemporary trends in art. Returning Paškevič's unknown legacy is strongly connected

²⁶ *Lietuvių enciklopedija*. T. 1–35. Boston 1953–1966; *Visuotinė Lietuvių Enciklopedija*. T. I — XVII... Vilnius, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2001–2010.

²⁷ См., например: *Lithuanian Artists in North America*. Stickney — Vilnius 1994; S. Goštautas, I. Korsakaitė, V. Liutkus, L. Laučkaitė, E. Lubytė, G. Kazokienė. *Išėivijos dailė: tarp prisirišimo ir išsilaisvinimo*. Vilnius 2003; *Šiuolaikinė lietuvių dailė JAV: dabarties dialogai*. Kaunas 2009.

²⁸ Swietlana Czerwonnaja. Minsk — Kaunas — Munich — New York. The fate of a forgotten artist — “hard route” if the Belarusian art of the XX century // The Second International Congress of Belarusian Studies. September 28–30, 2012 (Kaunas, Lithuania). (Издана только программа конгресса).

with understanding his painting's role in the interaction and diffusion of the Belarusian, Russian and Lithuanian cultural currents of the 20th century inside the country, (during the time when the artist studied art in Vitebsk and Leningrad and worked in Minsk and Kaunas) and during exile as well.

Keywords: modern art; war; exile; displaced persons; Belarusian culture in Lithuania; Germany and USA; contemporary sacral painting.