

Марина Полякова

Аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Maryna Poliakova

Postgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: capibara73@gmail.com | orcid.org/0000-0003-3379-0347

Інституційні аспекти експорту українського мистецтва епохи застою: діяльність Й. Накамури та галереї «Геккосо» (Японія)

Institutional Aspects of the Export of Ukrainian art during the Stagnation Era: The Activity of Y. Nakamura and the Gekkosu Gallery (Japan)

Анотація. Досліджено механізми експортування творів українських художників у 1970-х — першій половині 1980-х років до Японії, вперше висвітлено діяльність галереї «Геккосо» (Токіо) та її президентки пані Йоко Накамури. На прикладі співробітництва з «Геккосо» розкрито інституційні аспекти експорту офіційного радянського (і конкретно українського) мистецтва, а також ієрархічні відносини організацій, які були залучені до процесу експортування. Завдяки вивченню архівних документів Спілки художників УРСР з'ясовано обсяги та регламент експорту через «Геккосо». Виставково-торговельна діяльність галереї занурена у широкий культурний контекст, що дозволяє зрозуміти особливості радянсько-японських стосунків у вказаний період.

Ключові слова: українське радянське мистецтво, експорт, інституційний аспект, Спілка художників УРСР, Художній фонд, діяльність Йоко Накамури, галерея «Геккосо».

Постановка проблеми. У процесі інтерв'ювання українських художників задля збору матеріалів для дисертаційної роботи, що присвячена професійному повсякденню київських митців періоду застою, було неодноразово згадане ім'я японської галеристки Й. Накамури. Художники розповідали, що вона приїздила до України та відбирала роботи для виставок-продажів у токійській галереї «Геккосо». Пошук інформації стосовно «Геккосо» виявив майже повну відсутність відомостей про галерею та, ширше, про експорт українського мистецтва до Японії. Очевидні інформаційні лакуни потребували заповнення. Як з'ясувалося у процесі розшуків — насамперед в архівному фонді Спілки художників УРСР, а також у ряді інших джерел, — діяльність Й. Накамури у сфері експорту офіційного українського мистецтва була надзвичайно активною, за кордон потрапили тисячі живописних творів, значна частина яких була придбана японськими поціновувачами. Дослідження історії співробітництва української сторони з представниками «Геккосо» порушило комплекс питань щодо механізмів експортування мистецтва у пізньорадянські часи, ролі у цьому процесі Спілки художників УРСР, Художнього фонду УРСР, ЦК Компартії України, а також щодо позицій вказаних інституцій у радянській ієрархічній структурі органів, які керували сферою мистецтва.

Метою статті є аналіз механізмів експортування до Японії українського радянського мистецтва, введення у науковий обіг архівних документів, які розкривають подробиці візитів представників галереї «Геккосо» та особисто Й. Накамури до УРСР у 1970-ті — 1980-ті роки, а також проблематизація сприймання українського мистецтва в Японії як національного, що так чи інакше виокремлюється з масиву радянського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Період в історії СРСР, який отримав назви «застій», «розвинутий соціалізм», тобто 1964–1986-ті роки, порівняно з попередніми мав свої особливості. Залізна завеса, що відокремлювала Радянський Союз від світу, стала прозорішою, був взятий курс на мирне співіснування держав із різним суспільним ладом. До того ж Радянський Союз докладав зусиль для створення власного позитивного образу, зокрема в очах громадян капіталістичних держав, розвивав і поглиблював культурні зв'язки, демонструючи досягнення радянської культури.

Образотворче мистецтво України в епоху застою потрапляло за кордони СРСР різними шляхами. Твори, які належали до офіційного мистецтва, демонстрували на різноманітних закордонних виставках, які влаштовували під патронажем Міністерства культури Української

РСР, Міністерства закордонних справ УРСР, Спілки художників УРСР, Художнього фонду УРСР, Українського товариства дружби і культурного зв'язку з зарубіжними країнами (до 1959-го — Всеукраїнське товариство культурного зв'язку з закордоном) [1]. Також роботи українських художників брали участь у колективних виставках (із представниками інших республік), які організовували відповідні загальносоюзні органи. Окрім виставок, відбувалися продажі офіційного мистецтва за кордон — через Художній салон по експорту Художнього фонду СРСР, Всесоюзне експортно-імпорتنє об'єднання «Новоекспорт» у системі Міністерства зовнішньої торгівлі СРСР.

Українське неофіційне мистецтво (нонконформізм, андеграунд) додало державний кордон у 1960-ті роки переважно за особистою ініціативою іноземних колекціонерів, а з 1970-х додався фактор еміграції художників. Один із перших колекціонерів радянського нонконформізму, громадянин США, економіст Н. Додж, почавши знайомство з андеграундом у 1960-ті в Москві та Ленінграді, пізніше здійснив візит і до України, придбавши тут значну кількість творів [2, с. 131–132]. Однією з проблем репрезентації українського неофіційного мистецтва на Заході була його невідомість, принаймні на погляд західного глядача, від загального масиву радянського нонконформізму [3]. Говорячи «переважно за особистою ініціативою приватних колекціонерів», не слід забувати, що існував феномен офіційної, організованої державою демонстрації (як виставок, так і продажів) андеграундного мистецтва за кордоном — задля валютних надходжень, яких гостро потребував СРСР [4]. Втім, це стосується насамперед відомих нонконформістів Москви та Ленінграда (зараз Санкт-Петербурга).

Окресливши основні шляхи, які вели мистецтво епохи застою з СРСР за кордон, перейдімо до конкретного випадку — діяльності японської колекціонерки, галеристки, культурної менеджерки, бізнеследі Йоко Накамури. Попри те, що пані Накамура впродовж понад десятиліття активно вивозила до Японії радянське, в тому числі українське, мистецтво, спілкувалася із союзними та республіканськими органами, влаштувала масштабні виставки-продажі, друкувала каталоги й залишилася у пам'яті художників як ефектна, активна жінка, що відбирала для токійської галереї «Геккосо» велику кількість робіт, її діяльність ще не була досліджена науковцями.

Зіткнувшись із проблемою відсутності доступної інформації про життєвий шлях Й. Накамури, ми змушені звернутися до такого неакадемічного джерела, як сторінка японської Вікіпедії [5]. Отже, пані Накамура народилася 1926 року, її батько був офіцером кемпейтай (служби безпеки Сухопутних військ). Вчилася вона в Токіо, 1943 року вийшла заміж за військового, 1944-го народила дочку Хіроко, в майбутньому відому піаністку. У молоді роки Йоко працювала в типографії, а 1949-го відкрила власну поліграфічну компанію в Токіо. З власником «Геккосо» Хейдзо Хашимото (1894–1990) Накамуру познайомив його син Момодзо, який став головою фірми та розширив

сімейний бізнес; 1967 року Накамура отримала пост президента «Геккосо».

Магазин «Геккосо», який на той час вже обзавівся галереєю, був поважним старим закладом. Х. Хашимото, його засновник, приїхав до м. Токіо з м. Тоями у вісімнадцятирічному віці. Потрапивши до мистецького середовища, він задумав відкрити магазин художніх товарів і втілював мрію — «Геккосо» (яп. 月光荘 — «Місячне світло»), названий на честь однойменного вірша П. Верлена, був відкритий 1917 року. Його товарним знаком став мисливський горн, який символізував скликання друзів. Компанія «Геккосо» сама виробляла товари для творчості: олійні фарби (першою в Японії), пензлі, альбоми тощо, мала патенти; її репутація у професійному середовищі й сьогодні дуже висока. До токійського торгового кварталу Гіндза магазин переїхав 1948 року (сучасна адреса: Eiju Bldg. 1F & B1F, 8-7-2 Ginza, Chuo-ku), зараз ним володіють нащадки Х. Хашимото.

Й. Накамура, отримавши карт-бланш на розвиток «Геккосо», восени 1967 року створила «Salon de Claire» — закритий клуб для поціновувачів мистецтва, членами якого в наступні роки стали впливові та можливі люди: бізнесмени, політики, банкіри, культурні діячі. 1969 року Накамура вперше побувала у СРСР. Як вже було сказано, доступної інформації про пані Накамуру обмаль, різні інтернет-джерела копіюють єдину фразу стосовно її зацікавленості — мовляв, вона була впевнена, що не може бути поганого живопису у країні, де так розвинуте мистецтво. Яким же чином Накамура могла познайомитися з мистецтвом СРСР і як взагалі склалися відносини двох держав у вказаний період?

1956 року була підписана так звана Московська декларація між СРСР і Японією, яка офіційно завершила війну, сприяла встановленню добросусідських відносин та обміну посольствами й консульствами. Наступне десятиліття характеризувалося налагодженням культурних контактів за підтримки Управління з культурних зв'язків Міністерства іноземних справ СРСР та Державного комітету з культурних зв'язків із зарубіжними країнами при Раді міністрів СРСР. Виходив друком японською мовою пропагандистський щомісячний суспільно-політичний ілюстрований журнал «Советский Союз». Держави обмінювалися радіо-, кіно- та книгопродукцією, театральними та концертними проектами, виставками художніх творів, одним словом, «червоне мистецтво окупувало Японію» [6]. На початку 1961 року між Союзом радянських товариств дружби і культурного зв'язку із зарубіжними країнами, товариством «СРСР — Японія» та, з іншого боку, товариством «Японія — СРСР» було підписано рішення про культурне співробітництво. Пізніше радянсько-японські відносини періодично погіршувалися, але наприкінці 1960-х політичний клімат був доволі теплим, а горизонтальні зв'язки між громадськими організаціями міцними. Уявляючи контекст епохи, ми можемо припустити, що Й. Накамуру, мешканку столиці, не оминули численні культурні події, експортовані з СРСР, і її звернення до радянського образотворчого мистецтва мало підґрунтя.

Отже, 1969-го пані Накамура офіційно прибула до СРСР як представник галереї «Геккосо» і почала налагоджувати зв'язки з Міністерством культури, Спілкою художників та Художнім фондом СРСР. Очевидно, перший візит був вдалим, адже 1970 року Накамура влаштувала виставку-продаж радянського мистецтва під час ЕХРО–1970 в м. Осаці. Зацікавленість публіки й успішні продажі сприяли подальшій роботі Накамури у цьому напрямі. Окрім сучасного мистецтва до сфери її інтересів входили російський іконопис, російське мистецтво кінця XIX — початку XX століття (І. Айвазовський, І. Шишкін, І. Рєпін та ін.) та мистецтво 1920-х — 1930-х років (І. Бродський, О. Герасимов, О. Дейнека, Ю. Піменов, І. Крамський та ін.). Вона влаштувала численні виставки у різних містах Японії під егідою СРСР, у співпраці, зокрема, з Державною Третяковською галереєю, випускала високоякісні каталоги виставок і окремі мистецтвознавчі видання, наприклад, «Вступ до історії радянського мистецтва. Від російського до сучасного живопису», «Місце ікони в історії мистецтва. Ікони Візантії і Росії XIX–XX ст.», а також видавала у співпраці з Міністерством культури СРСР журнал «Cartina», присвячений російському та радянському мистецтву. 1976-го Накамура зафундувала Міжнародну художню асоціацію (і компанію, яка проводила круїзи по Волзі), а наступного року — Токійський міжнародний музей у будівлі навпроти магазину «Геккосо», де постійно проводила виставки радянських художників. Також Накамура організувала виставки в художній галереї відомого токійського універмагу «Ніхонбасі Міцуюкоші».

Відкривши для себе Москву та мистецтво РСФСР, на початку 1970-х Й. Накамура почала знайомитися з мистецтвом радянських республік. Нам доступні звіти про візити самої Накамури та/або представників галереї «Геккосо» до Української СРСР за 1975–1983 роки з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ). Оскільки до 1980-х років Київ не мав власного міжнародного авіасполучення, пані Накамура та її колеги прибували спочатку до Москви, а далі літали внутрішніми рейсами або пересувалися залізницею. Короткі, кількадевні візити до УРСР могли відбуватися не один раз на рік. Українська географія представників «Геккосо» велика, вони побували у Харкові, Дніпропетровську (зараз Дніпро), Одесі, Донецьку, Запоріжжі, Львові, Івано-Франківську, Хмельницькому, Ужгороді та інших містах, основну увагу приділяючи Києву, оскільки в столиці республіки були зосереджені як керівні органи, так і велика кількість художників.

На підставі документів із фонду Спілки художників УРСР у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ) ми можемо зрозуміти, як саме відбувалася взаємодія пані Накамури з представниками інституцій та художниками. Загальносоюзні інституції представляли Салон з експорту Художнього фонду СРСР, Комісія Міністерства культури СРСР з експорту, а республіканські — Міністерство культури, Художній фонд і Спілка художників УРСР та її регіональні

відділення й Центральний комітет Комуністичної партії УРСР (ЦК КПУ). Перш за все Салон з експорту повідомляв Спілку художників УРСР про прибуття делегації з Москви до Києва, а Спілка (в особі голови правління В. Бородає) надсилала інформаційного листа з планом перебування делегації до ЦК — саме так трапилося у квітні 1976 року [7].

Той рік для «Геккосо» і пані Накамури особисто був насиченим. Галерея влаштувала не тільки традиційні виставки російського та радянського живопису в Японії, а й привезла японський живопис до СРСР: виставки відбулися в Ленінграді, Києві (у Державному музеї українського образотворчого мистецтва, ДМУОМі) і Москві. З цього приводу у Й. Накамури взяла інтерв'ю газета «Радянська культура». Розмірковуючи про те, як зацікавити японського глядача оригінальним мистецтвом радянських республік, галеристка, зокрема, сказала: «Я абсолютно впевнена, що, як і мене, японських шанувальників живопису підкорили б своєю неповторною чарівністю пейзажі молодих українських художників...» [8]. До питання, чи виділяла Накамура українське мистецтво з масиву радянського, ми ще повернемося.

Отже, 24 квітня 1976 року Й. Накамура та її колеги прибули до Києва, оселилися у готелі «Дніпро». Наступного дня вони разом із представниками Спілки відідали майстерні художників у Київському художньому інституті, на вулицях Хрещатику, Пушкінській, Дашавській, Перспективній, Філатова, у Лаврі та відібрали твори. Зокрема, поспілкувалася з Т. Яблонською, С. Григор'євим, О. Захарчуком, М. Глуценком, Л. та А. Чичканами, В. Бабенцовим, М. Бароянцем, М. Коганом-Шацем, Я. Мацієвською, Б. Рапопортом, З. Волковинською, С. Шишком, С. Одайником та ін. Ввечері відбулася зустріч японської делегації із секретаріатом Спілки художників та Київської організації Спілки.

У доповідній записці начальник відділу реалізації Художнього фонду УРСР Б. Донський звітував голові Спілки В. Бородає, директору Худфонду А. Морозу (з копією у Міністерство культури УРСР М. Криволапову), що представники «Геккосо» оглянули роботи 28 художників та відібрали 150 творів у техніці полотно/картон-олія. Також він розповів, що делегація за ініціативою Й. Накамури зустрілася з міністром культури УРСР О. Романовським, головою Українського товариства дружби та культурного зв'язку з зарубіжними країнами М. Орлик і відібрала ДМУОМ [9]. До листа було додано список робіт, котрі відібрала пані Накамура.

Тепер треба пояснити, чому візит делегації «Геккосо» до Києва 1976 року привернув нашу увагу на тлі візитів інших років та виділений в окремий кейс. Він демонструє інституціональні механізми експорту українського образотворчого мистецтва та ієрархію республіканських і союзних установ, які керували мистецькою сферою. Річ у тому, що після відправлення до Москви робіт, відібраних японцями, скоївся скандал. 25 травня «комісія з експорту Міністерства культури СРСР протоколом № 375 відхилила 81 роботу або 54 % відібраних фірмою

творів, не повідомивши мотивів відхилення». Це трапилося не вперше, 1975 року частину робіт також відхилили. «При такій постановці питання з боку комісії подальша робота по експорту живопису художників України стає неефективною», — писав Б. Донський відповідальному секретарю Спілки художників УРСР І. Вербі та рекомендував Спілці звернутися до комісії з експорту [10].

Дійсно, В. Бородай написав листа голові комісії Е. Дарському та (копію) директорці Салону з експорту Худфонду СРСР М. Бакулевіч. Він пояснював (пунктуація оригіналу збережена): «Всі роботи були переглянуті та схвалені до експорту авторитетною художньою радою Київського живописно-скульптурного комбінату. <... > ... з представлених комісії 17 робіт народного художника СРСР Григор'єва С. О. відхилено 13 з 18 робіт народного художника УРСР Глуценко М. П. — 13, з 8 робіт народного художника УРСР Шишко С. Ф. — 8 і т. ін.». Наголошуючи, що «рішення Комісії ніяк не сприяє підвищенню зацікавленості художників у наданні своїх творів на відбір представникам інофірм та знижує ефективність роботи Салону з експорту та надходження інвалюти», Бородай просив вдруге переглянути відхилені роботи іншим складом комісії із залученням представників Спілки художників УРСР і роз'яснити правлінню Спілки мотиви відхилення робіт. Наприкінці він навіть вдався до погрози: «До отримання від Вас згаданих роз'яснень усіяку поставку творів мистецтва до Салону з експорту Художнього фонду СРСР змушені призупинити» [11]. Отримавши згоду на перегляд робіт, Бородай у червні командировав до Москви відповідальних осіб — художників С. Григор'єва та В. Бабенцова (секретаря парткому) [12].

27 серпня, очевидно на хвилі з'ясування стосунків між Спілкою художників УРСР та союзним центром, в. о. директора Художнього фонду УРСР М. Г. Сударіков направив В. З. Бородаю розгорнуту довідку, в якій висвітлювалися подробиці співпраці Худфонду з «Геккосо» із поставки на експорт живопису, починаючи з 1972 року [13]. За цей час представники галереї десять разів побували в УРСР, відбираючи роботи переважно у техніці полотно-олія як у майстернях художників, так і на спеціально організованих обласними організаціями виставках-показах. «В подальшому, відібрані фірмою роботи рекомендуються до продажу на експорт художніми Радами підприємств Художфонду УРСР і відправляються до Салону з Експорту Художнього фонду СРСР, де остаточно відбираються та оцінюються експортною комісією Міністерства Культури СРСР. Галерея “Геккосо” приймає роботи для реалізації на консигнаційних засадах з терміном 1–2 роки» (пунктуація та орфографія оригіналу збережені).

Далі наводиться кількість відібраних «Геккосо» робіт українських художників по роках: 1972 — 269; 1973 — 371; 1974 — 1146; 1975 — 774; 1976, перше півріччя — 108; всього — 2668. Вартість творів у тисячах карбованців за оцінкою експертної комісії Міністерства культури СРСР була наступною: 1972 — 84,0; 1973 — 92,0;

1974 — 396,0; 1975 — 263,0; 1976, перше півріччя — 46,0; всього — 881,0. Зазначимо, що тут дещо дивують круглі суми, можливо, вони були округлені штучно. За вказаний період від галереї Художньому фонду УРСР надійшли через Зовнішторгбанк за реалізовані в Японії твори такі суми в тисячах карбованців: 1972 — 10,0; 1973 — 35,0; 1974 — 71,0; 1975 — 95,0; 1976, перше півріччя — 60,0; всього — 271,0. Як бачимо, галерея «Геккосо» реалізовувала твори аж ніяк не в повному обсязі, значна кількість полотен не продавалася й мала повернутися в Україну, але фінансова вигідність українського мистецтва рік від року зростала.

Також у довідці зазначалося, що поступово до співпраці з «Геккосо» долучалися обласні організації Спілки художників. Якщо перші роки відбирали роботи тільки київських та одеських художників, то пізніше приєдналися Харків, Ужгород, Львів, Сімферополь, Ялта, Дніпропетровськ, Ворошиловград (зараз Луганськ), Івано-Франківськ, Полтава. В 1974–1975 роках у японських виставках, одночасно з роботами представників інших республік, брали участь твори 205 українських митців. 1975 року, наприклад, виставки у різних містах Японії відвідало 900 тисяч глядачів (і це майже вдвічі більше у порівнянні з 1972 роком). Загалом тон доповідної записки був бравурний, підкреслювалося, що галерея пропагує радянське мистецтво, забезпечує широке висвітлення виставок через пресу, радіо, телебачення, видання каталогів, а також успішно знайомить японського глядача з мистецтвом українським.

У вересні того ж року В. Бородай здійснив ще один крок — направив листа до ЦК Компартії України, де знову перелічувалися заслуги галереї «Геккосо». З цього документа ми, зокрема, дізнаємося, що кандидатури художників, роботи яких відбирали представники «Геккосо», «попередньо розглядаються президією республіканського правління, правлінь і партбюро обласних організацій», а самі роботи «попередньо оцінюються на місцях художніми радами» [14]. Ми можемо припустити, що такі доповідні записки мали єдину мету — довести, що до галереї потрапляють тільки якісні твори «перевіраних» художників, що їх «на місцях» схвалюють та попередньо оцінюють спеціалісти, що, нарешті, Й. Накамура і «Геккосо» не втомно пропагують радянське мистецтво, — отже, претензії Москви безпідставні та образливі для України.

Але якою ж тематикою, якими стилями та жанрами цікавилася пані Накамура, який образ СРСР та конкретно України вона демонструвала японській публіці? Нам доступні списки робіт, відібрані у майстернях художників, також ми ознайомилися з роботами радянських митців із колекції «Геккосо», які зараз перепродають приватні особи на різних інтернет-майданчиках (там же можна знайти деякі виставкові каталоги); нарешті, невелика кількість живописних творів художників «першого ешелону» — Б. Щербаківа, Ю. Піменова, Б. Неменьського, Д. Налбандяна (у тому числі портрет Й. Накамури) та інших — виставлена на Sotheby's. З одного боку, пані Накамура мало цікавив так званий

соцреалізм як «правдиве» відображення радянського життя: індустріальна розбудова міст, щасливі будні колгоспів, трудові подвиги шахтарів, тема революції, ленініана тощо. Наприклад, відвідавши у листопаді 1977 року Республіканську художню виставку «Ленінським шляхом» (м. Київ), вона замовила авторські копії робіт С. Шишка «Біля пам'ятника героям революції», М. Марченка «Священна земля героїв», В. Чернявського «Марш революції», але перевагу віддала все ж таки полотнам, де були зображені троянди, бузок, фрукти, перший сніг, лютневий ранок тощо [15].

З іншого боку, Накамура не цікавилася неофіційним мистецтвом, і не тому, що не мала до нього доступу. Як розповів київський художник О. Дубовик, вона відвідала його, подивилася картини, ввічливо покивала, але не відбрала жодної роботи [16]. Стандартом Й. Накамури були пейзажі, портрети (особливо жіночі та дитячі), натюрморти, тобто камерний реалістичний живопис, який передавав насамперед красу природи та людини, і, можливо, був співзвучний японцям з їхнім тонким відчуттям природи. Погодимось з визначенням О. Каспарі стосовно робіт луганських художників О. Фільберта, М. Вольштейна, Г. Хаджинова, що експонувалися в «Геккосо»: «Полотна українських художників були зрозумілі японському глядачу завдяки втіленій у них ширості почуттів, захопленості живою природою, натхненністю, поетичністю» [17].

Очевидно, що у масиві українського мистецтва, у тисячах робіт, відібраних «Геккосо», були присутні сюжети, які можна маркувати як суто українські: карпатські гірські пейзажі («Ліс у Карпатах» О. Захарчука, «Дош у Карпатах» В. Одайника), портрети гуцулів («Гуцулочка» С. Григор'єва), українські села («Українська хата» Т. Яблонської, «Село над Псллом» С. Шишка, «Літо на Україні» А. Ходченка), види Дніпра («Вид на Дніпро» В. Шаркевича), Києва («Зима у Києві» Т. Яблонської) тощо. Згадаємо також про «рейд» делегації «Геккосо» у грудні 1979 року Західною Україною, коли були відвідані Львів, Івано-Франківськ, Хмельницький, Ужгород (а роботи художників Західної України, зокрема А. Кашшя, чий живопис має виразні національні риси, і раніше брали участь у колективних виставках в Японії). Зважаючи на це, можна припустити, що пані Накамура виокремлювала етнічні особливості України, як виділяла, наприклад, особливості інших республік: пейзажі з Кавказькими горами, балтійські марини або ж портрети представників народів Крайньої Півночі. На жаль, наші роздуми в цьому напрямі без аналізу каталогів та текстів, що супроводжували виставки українського мистецтва (колективні та персональні) в Японії, можуть перетворитися на спекуляцію.

Утім, очевидно, що для представників української сторони діяльність Й. Накамури була спрямована на пропагування українського мистецтва. Так, у січні 1978 року В. Бородай писав секретарю ЦК Компартії України В. Ю. Маланчуку: «Й. Накамура вивчає не тільки сучасне українське мистецтво, але і його історію, і в зв'язку з цим

регулярно відвідує музеї та виставки, знайомиться зі спеціальною літературою. Отже, при тому, що галерея "Геккосо" є комерційним підприємством, яке здійснює у великих масштабах продаж художніх творів, поза сумнівом є намагання поєднати комерційну діяльність з популяризацією мистецтва, зокрема українського радянського. Прагнучи розширювати свою роботу в цьому напрямку, галерея планує в 1978 році організувати персональні виставки творів народного художника СРСР С. О. Григор'єва та народного художника УРСР Т. Н. Яблонської». Але з наступного абзацу стає ясно, що «продаж за кордон художніх творів у великих масштабах» викликала в учасників процесу певні вагання морального плану. Бородай пояснює: «Галерея розуміє бажання наших митців експонувати в Радянському Союзі і назавжди лишити на Батьківщині свої кращі твори, і ніколи не претендує на їх придбання. За домовленістю з художниками, Галерея звертається з проханням виконати спеціально для неї авторські повторення. Зокрема, під час перебування на Україні у листопаді 1977 р. висловлено побажання отримати авторські повторення 23 творів 20 митців [див. вищеописані відвідини виставки "Ленінським шляхом". — М. П.], а також окремо повторення 30 творів Т. Н. Яблонської та 45 творів С. О. Григор'єва» [18].

Усе попередньо сказане дає підстави думати, що пані Накамура та її колеги як представники інституцій, так і самі художники приймали з відкритими обіймами. Потрапити до поля зору японської делегації для митця було престижно (це, як ми пам'ятаємо, — знак особливої довіри з боку Спілки художників УРСР), також візит «Геккосо» обіцяв гроші у тому випадку, якщо роботи продавалися. Щоправда, закупівлі прямо в майстернях не відбувалися, гроші могли повернутися до художника за рік-два, до того ж оцінка твору радянською стороною була, без сумніву, значно скромніша, ніж комерційна «вільна» ціна в Японії. Втім, при великих обсягах відібраних у конкретного художника робіт, його зацікавленість зростала. Наприклад, представники «Геккосо» дуже полюбляли одеського художника К. Ломикіна, очевидно, їм імпонувала тематика митця: пейзажі, натюрморти з квітами, жіночі образи, у тому числі ню. У січні 1979-го в нього, запланувавши проведення персональної виставки в Японії, відібрали 116 робіт (це абсолютний рекорд), в жовтні того ж року — ще 58! 1980 та 1981-го японці знову відвідали майстерню Ломикіна та відібрали відповідно 28 та 24 полотна. Але от у Л. Семикіної у тому ж жовтні 1979-го відібрали лише одну роботу — «Півонії», роком раніше у Б. Когана — тільки «Райдугу», і подібних прикладів чимало. Й. Накамура приязно ставилася до своїх «підопічних» та привозила їм невеличкі дарунки. Так, О. Агамян, дочка художників Б. Рапопорта та А. Файнерман, до сьогодні зберігає подарунок галеристки — простий фартух із тканини. Вона розповідає: «Художники, пам'ятаю, підсміювалися: академік Деревус, наприклад, поважна людина, а вона йому дарує фартушок. Ну що, в нас таких симпатичних речей не було, дійсно» [19].

Після бурхливого 1976-го візиту пані Накамури з колегами до України тривали ще кілька років. Регламент був вже добре відомим, офіційні звіти поступово набули формульності, помітно скоротилися. Наведемо відомі нам з архівних документів факти. У лютому 1977 року японці відібрали 200 робіт, у квітні 560 робіт (Харків — 225, Київ — 151, Одеса — 184); у червні 1978-го — 300 робіт (Київ — 177, Харків — 123); у січні 1979-го — 628 (Київ — 169, Одеса — 341, Харків — 112); того року Накамуру супроводжували представники зовнішньоторговельного об'єднання «Міжнародна книга» та Салону з експорту. У жовтні 1979-го відібрано 311 робіт (Київ — 138, Одеса — 173). Того ж місяця В. Бородай отримав листа від М. Ацуо, голови представництва фірми «Геккосо» в Москві, з подякою за багаторічне співробітництво української сторони на ниві популяризації радянського і конкретно українського мистецтва в Японії [20]. У грудні 1979-го відібрано 300 робіт (Львів — 51, Хмельницький — 5, Івано-Франківськ — 17, Закарпаття — 32, Харків — 152, Запоріжжя — 35, Полтава — 8); у лютому 1980-го — 179 робіт (Одеса — 94, Київ — 85); у лютому 1981-го — 81 робота (Одеса — 46, Київ — 35); у грудні 1981-го — 236 творів у різних областях України; у березні 1982-го — 377 творів; у квітні 1983-го — 252 роботи. Як бачимо, співробітництво з «Геккосо» увійшло до фази стагнації, рекорд 1974 року (1146 роботи) став недосяжним, але причини уповільнення темпів закупівель нам невідомі.

Кар'єра пані Накамури завершилася трагічно. 1985 року вона купила у голландського артдилера Міхеля ван Рейна (міжнародного авантюриста і шахря) ескіз до картини Леонардо да Вінчі «Мадонна у скелях» (голівку Мадонни), авторство якого приписувалося експертами майстру школи Леонардо. Цей ескіз ван Рейн придбав у представників міланської родини Албасіні Скросаті. За італійськими законами таку роботу не можна було продавати за межі країни, й адвокат-поручитель гарантував, що вона зберігається у банку м. Мілана. Насправді ескіз був вивезений і — очевидно, вже як робота самого Леонардо — проданий Накамурою за майже 2 млрд єн (приблизно 11,8 млн доларів) релігійній конгрегації «Церква світового месіанства»; втім, можливо Накамура віддала малюнок під заставу, як пізніше стверджувала церква [21]. Зберігався ескіз у сховищі заснованого церквою музею МОА (Mokichi Okada Association) у м. Атамі.

Розслідуванням міжнародної шахрайської справи чи не першим 1986 року зайнявся японський письменник та журналіст Ацусі Мідзогуті. Пізніше він написав на цьому матеріалі книгу «Шедевр, що зник» [22]. Після того як інформація дійшла до Італії, почалося гучне розслідування. Восьми залученим до справи особам, у тому числі Й. Накамури, загрожувало ув'язнення [23]. Задля того, щоб отримати назад ескіз та повернути його до Мілана, а саме до Пінакотеки Брера, галерея «Геккосо» змушена була віддати музею МОА 25 полотен імпресіоністів зі своєї колекції, у тому числі роботи О. Ренуара, Е. Моне, П. Сезанна, М. Шагала, Ж.-Ф. Мілле [24]. Після всіх судів та великих штрафів Накамура збанкрутувала, а компанія «Геккосо» ледве вистояла, повернувшись до формату магазину товарів для художників. 1992 року пані Накамура пішла з життя після хвороби.

Висновки. Почавши дослідження з майже повної відсутності інформації про діяльність токійської галереї «Геккосо» та особисто пані Й. Накамури в Радянському Союзі й конкретно в УРСР в 1970–1980-ті роки, ми, за допомогою насамперед архіву Спілки художників УРСР, з'ясували чимало важливих подробиць (або наблизилися до з'ясування) щодо виставок та продажів українського офіційного мистецтва в Японії. Нам відкрилася структура організацій, які були пов'язані з експортом художніх творів, та особливості стосунків між організаціями на різних шаблях. Також ми виявили жанрові уподобання Й. Накамури (яка, без сумніву, добре розуміла запити японських глядачів і покупців щодо радянського мистецтва). Ми змогли оцінити розмах діяльності Салону з експорту Художнього фонду СРСР, роль українських художників у популяризації вітчизняного мистецтва за кордоном, обсяги потоку мистецьких творів за кордон, та валюти, що звідти повертала. Нарешті, було згадано зо два десятки (не маючи змоги вказати всі) прізвищ художників, «допущених» до спілкування з японською делегацією. Підсумовуючи, можна сказати: оскільки діяльність «Геккосо» була лише одним із каналів експорту, перед зацікавленими у предметі науковцями відкривається широке поле для розвідок — наприклад, як в інших випадках проходили виставки та продажі офіційного українського мистецтва за кордоном, як здійснювалося ціноутворення, як визначалося коло художників, чиї роботи були достойні демонструвати образ України іноземному глядачу, хто колекціонував офіційне українське мистецтво та, нарешті, як складалася доля художніх творів, які залишилися за кордоном.

Література

1. Дітковська С. О. Передумови створення та початки діяльності Українського товариства дружби та культурного зв'язку з зарубіжними країнами // *Грані*. 2014. № 5. С. 102–108. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Grani_2014_5_21 (дата звернення 29.01.2022).
2. Смирна Л. В. Музеефікація нонконформізму // *Актуальні питання культурології*. 2012. Вип. 12. С. 131–136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/arkant_2012_12_38 (дата звернення 25.01.2022).
3. Смирна Л. В. Українські художники-нонконформісти — учасники європейських виставок (1970–1980-ті роки) // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18(1). С. 68–70. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_mssh_2012_18%281%29__17 (дата звернення 25.01.2022).
4. Мазур Н. Ближний горизонт свободи (к соціальної історії радянського неофіційного мистецтва 1960–70-х років) // *Europa Orientalis*. 2019. Vol. 31. P. 248–258. URL: https://www.academia.edu/42038208/Ближний_горизонт_свободи_к_социальной_истории_советского_неофициального_искусства_1960_70х_годов (дата звернення: 27.01.2022).
5. 中村曜子. // Wikipedia. URL: <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%9D%91%E6%9B%9C%E5%AD%90> (дата звернення: 11.02.2022).
6. Коба Д. В. Гуманитарное взаимодействие Японии и СССР во второй половине XX века. // *Новейшая история России*. 2021. Т. 11. № 1. С. 199–213. URL http://modernhistory.ru/f/kiba_1.pdf (дата звернення: 26.01.2022).
7. Лист В. З. Бородає до ЦК Компартії України. 22.04.1976 // Центр. держ. архів-музей літер. і мист. України (далі ЦДАМЛМ). Ф. 581. Оп. 1. Спр. 2034. Арк. 1–2.
8. На початках добрососідства // *Советская культура*. 1976. 2 квіт. № 27 (4931). С. 8.
9. Доповідна записка Б. О. Донського. 24.04.1976 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 2034. Арк. 9.
10. Доповідна записка Б. О. Донського І. І. Вербі. 31.05.1976 // Там само. Арк. 17.
11. Лист В. З. Бородає Е. М. Дарському та М. О. Бакулевій // Там само. Арк. 18.
12. Телеграма В. З. Бородає М. О. Бакулевій. 22.06.1976 // Там само. Арк. 15.
13. Довідка М. Г. Сударікова В. З. Бородає. 27.08.1976. // Там само. Арк. 22–24.
14. Доповідна записка В. З. Бородає до ЦК Компартії України. 8.09.1976. // Там само. Арк. 25–26.
15. Доповідна записка А. Л. Мороза міністру культури УРСР С. Д. Безклубенко та В. З. Бородає. 6.12.1977 // Там само. Спр. 2239. Арк. 3–4.
16. Дубовик О. Запис інтерв'ю від 9.01.2022 р. Київ. Бесіду провела М. Полякова. Архів автора.
17. Каспарі О. П. Витоки та розвиток жанру пейзажу у творчості О. Фільберта // *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2010. № 6 (193). Ч. II. С. 137. URL: https://dspace.lgpu.org/bitstream/123456789/189/1/№%206_193_2010%2C_ПН_Ч.%202.pdf#page=138 (дата звернення: 21.01.2022).
18. Доповідна записка В. З. Бородає секретарю ЦК Компартії України. 4.01.1978. // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 2239. Арк. 1–2.

References

1. Ditkovska, S. (2014). Peredumovy stvorennya ta pochatky diyalnosti Ukrayinskogo tovarystva druzhby ta kulturnogo zvyazku z zarubizhnymy krainamy [Prerequisites for the establishment and launch of the Ukrainian Society of Friendship and Cultural Relations with Foreign Countries], *Grani* (5), 102–108.
2. Smyrna, L. (2012). Muzeifikaciya nonkonformizmu [Museumification of nonconformism]. *Aktualni pytannya kulturologiyi*, (12), 131–136.
3. Smyrna, L. (2012). Ukrayinski xudozhnyky-nonkonformisty — uchashnyky yevropejskyx vystavok (1970–1980-ti roky) [Ukrainian nonconformist artists — participants in European exhibitions (1970–1980s)]. *Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shlyaxy rozvytku*, 18(1), 68–70.
4. Mazur, N. (2019). Blizhniy gorizont svobodyi (k sotsialnoy istorii sovetskogo neofitsialnogo iskusstva 1960–70-h godov) [The near horizon of freedom (on the social history of Soviet unofficial art of the 1960s–1970s)]. *Europa Orientalis*, 31, 248–258.
5. 中村曜子. // Wikipedia. <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E6%9D%91%E6%9B%9C%E5%AD%90>.
6. Kiba, D. V. (2021). Gumanitarnoe vzaimodeystvie Yaponii i SSSR vo vtoroy polovine XX veka [Humanitarian interaction between Japan and the USSR in the second half of the 20th century]. *Noveyshaya istoriya Rossii*, 1(11), 199–213.
7. Lyst V. Z. Borodaya do CzK Kompartiyi Ukrayiny (1976, April 22) [V. Z. Borodai's letter to the Central Committee of the Communist Party of Ukraine]. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine (CSAMLA). F. 581. Spr. 2034. Ark. 1–2.
8. Na nachalah dobrososedstva (1976). [On the basis of good neighborliness]. *Sovetskaya kultura*, 27(4931), 8.
9. Dopovidna zapyska B. O. Donskogo (1976, April 24). [Report of B. O. Donsky]. CSAMLA. Folder 581. File 2034. P. 9.
10. Dopovidna zapyska B. O. Donskogo I. I. Verbi (1976, May 5). [Report of B. O. Donsky to I. I. Verba]. *Ibid.* P. 17.
11. Lyst V. Z. Borodaya E. M. Darskomu ta M. O. Bakulevij [V. Z. Borodai's letter to E. M. Darsky and M. O. Bakuleva]. *Ibid.* P. 18.
12. Telegrama V. Z. Borodaya M. O. Bakulevij (1976, June 22). [V. Z. Borodai's telegram to M. O. Bakuleva]. *Ibid.* P. 15.
13. Dovidka M. G. Sudarikova V. Z. Borodayu (1976, August 27). [M. G. Sudarikov's report to V. Z. Borodai]. *Ibid.* P. 22–24.
14. Dopovidna zapyska V. Z. Borodaya do CzK Kompartiyi Ukrayiny (1976, September 8). [V. Z. Borodai's report to the Central Committee of the Communist Party of Ukraine]. *Ibid.* P. 25–26.
15. Dopovidna zapyska A. L. Moroza ministru kultury URSR S. D. Bezklubenko ta V. Z. Borodayu (1977, December 6). [A. L. Moroz's report to the Minister of Culture of the USSR S. D. Bezklubenko and V. Z. Borodai]. *Ibid.* Spr. 2034. Ark. 3–4.
16. Dubovyk O. (2022, January 9). Record of the interview. Kyiv. Interview by M. Polyakova.
17. Kaspari, O. (2010). Vytoky ta rozvytok zhanru pejzazu u tvorchoosti O. Filberta [Beginnings and development of the genre of landscape in the works of O. Filbert]. *Visnyk Luganskogo nacionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, 6(193), part II, 137.
18. Dopovidna zapyska V. Z. Borodaya sekretaryu CzK Kompartiyi Ukrayiny (1978, January 4). [V. Z. Borodai's report to the Secretary of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine]. CSAMLA. F. 581. Spr. 2239. P. 1–2.

19. Семья, друзья, искусство: рассказывает Елена Агамян // Інший Київ. 2022. 2 лют. URL: <https://inkyiv.com.ua/2022/02/semya-druzya-iskusstvo-rasskazyvaet-4> (дата звернення: 23.01.2022).
20. Лист В. З. Бородаю від М. Ацую. 19.10.1979 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 2316. Арк. 39–40.
21. Boccardo P. E nascosto qui da noi il disegno leonardesco // *l'Unita*. 1986. April 27. P. 5. URL: <http://cultiemafie.uniroma2.it/wp-content/uploads/1986/04/Funerali-di-Francesco-Serraino-LUnit%C3%A0-27-aprile-1986.pdf> (дата звернення: 22.01.2022).
22. 溝口敦. 『消えた名画 — 「ダ・ヴィンチ習作」 疑惑を追う』. 講談社. 1993. 262 p. ISBN-13 978-4062060912.
23. Tela Leonardesca esportata a Tokyo in otto a giudizio // *La Repubblica*. 1988. October 6. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/06/10/tela-leonardesca-esportata-tokyo-in-otto-giudizio.html> (дата звернення: 22.01.2022).
24. La Vergine leonardesca fu «comprata» con 25 quadri unpressionisti // *l'Unita*. 1986. July 16. P. 5. URL: https://archivio.unita.news/assets/main/1986/07/16/page_005.pdf (дата звернення: 22.01.2022).
19. *Semya, druzya, yskusstvo: rasskazyivaet Elena Agamyan* (2022, February 2). [Family, friends, art: Elena Agamyan tells]. *Inshyj Kyiv*. <https://inkyiv.com.ua/2022/02/semya-druzya-iskusstvo-rasskazyvaet-4>
20. Lyst V. Z. Borodayu vid M. Aczuo (1979, October 19). [M. Atsuo's letter from V. Z. Borodai]. CSAMLA. F. 581. Spr. 2316. P. 39–40.
21. Boccardo, P. (1986, April 27). E nascosto qui da noi il disegno leonardesco. *L'Unita*, 5. <http://cultiemafie.uniroma2.it/wp-content/uploads/1986/04/Funerali-di-Francesco-Serraino-LUnit%C3%A0-27-aprile-1986.pdf>
22. 溝口敦. 『消えた名画 — 「ダ・ヴィンチ習作」 疑惑を追う』. 講談社 (1993). 講談社. ISBN-13 978-4062060912.
23. Tela Leonardesca esportata a Tokyo in otto a giudizio (1988, October 6). *La Repubblica*. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/06/10/tela-leonardesca-esportata-tokyo-in-otto-giudizio.html>
24. La Vergine leonardesca fu “comprata” con 25 quadri unpressionisti (1986, July 16). *L'Unita*, 5. https://archivio.unita.news/assets/main/1986/07/16/page_005.pdf

Poliakova M.

Institutional Aspects of the Export of Ukrainian art during the Stagnation Era: The Activity of Y. Nakamura and the Gekkoso Gallery (Japan)

Abstract. Within the study of a mechanism of exporting the works by Ukrainian artists during the 1970s and the first half of the 1980s to Japan, the paper covers the activities of Gekkoso Gallery (Tokyo) and its president Mrs. Yoko Nakamura. The institutional aspects of the export of official Soviet (and specifically Ukrainian) art, as well as the hierarchical relations of the organizations involved in the process, are revealed on this example of cooperation with Gekkoso Gallery. Amounts and regulations of export through Gekkoso Gallery were highlighted on the basis of the study of the Union of Artists the Ukrainian SSR archives. The exhibition and trade activities of the gallery are placed into a broad cultural context that allows to understand the peculiarities of Soviet-Japanese relations in the abovementioned period.

Keywords: Ukrainian art, export, institutional aspect, Union of Artists the Ukrainian SSR, Art Foundation, activities of Yoko Nakamura, Gekkoso Gallery.

Стаття надійшла до редакції 16.02.2022