

О. И. Чердакова
**Творчество художников
объединения «Гутай»
в контексте развития искусства Японии
в 1950-е годы**

Статья посвящена анализу художественного движения «Гутай» (1954–1972) как одного из наиболее радикальных явлений японского послевоенного авангарда. Рассматривается период американской оккупации, послевоенных потрясений, идеологического раскола, на фоне которого формировались новые художественные направления 1950-х гг. Члены объединения «Гутай» под руководством Ёсихары Дзиро отвергли сложившееся к тому времени разделение живописи на нихонга и ёга, а также тенденции социалистического реализма. Центральное место в статье занимает анализ манифеста, отражающего основополагающие принципы «Гутай», которые были сформулированы в лозунгах «Не подражай», «Делай то, чего никто до тебя не делал». Ключевая концепция манифеста выражалась в призыве к перформативным практикам. Особое внимание автор уделяет рассмотрению выставочных проектов под открытым небом (1955), перформансам Мураками Сабуро «Шесть дыр», Сираги Кадзуо «Вызов грязи», Танаки Ацуко «Электрическое платье», Ёсиды Тосио «Красный». В данных экспериментальных проектах можно обнаружить влияние европейского информеля (Мишель Тапи, Жорж Матьё), однако японские мастера стремились его преодолеть. В заключение утверждается, что данное объединение стало одним из первых движений, радикально разрушивших границы между искусством и повседневной жизнью, заложив основы для развития перформанса, хэппенинга, инсталляции и концептуальных практик в Японии второй половины XX в., при этом сохранив национальное своеобразие в условиях глобализации художественного языка.

Ключевые слова: объединение «Гутай»; послевоенный японский авангард; Ёсихара Дзиро (1905–1972); Ёсида Тосио (1911–1995); Мураками Сабуро (1925–1996); Танака Ацуко (1926–2024); Сирага Кадзуо (1924–2008); перформанс; конкретное искусство; японский информель; искусство Японии 1950-х гг.

Чердакова Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Доцент кафедры зарубежного искусства.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID: 0009-0006-8655-3010

Olga Cherdakova

Work of Painters of Gutai Art Association within the Development of Postwar Japanese Art in the 1950s

The article is devoted to the analysis of the Gutai Art Association (1954–1972) as one of the most radical phenomena of the Japanese postwar avant-garde. It examines the period of American occupation, the trauma of war, ideological division, and economic recovery – the historical context against which new artistic strategies of the 1950s were formed. The author attempts to demonstrate how the members of Gutai, under the leadership of Yoshihara Jiro, rejected the traditional division of Japanese painting into Nihonga and Yōga, as well as the figurative socialist realism that dominated Japanese art at the time. The central focus of the article lies in the key principles of Gutai: the principle of “do not imitate,” the motto “Do what no one has done before,” the concept of concreteness (the animation of matter), and the destruction of boundaries between painting and performance, body and object, art and life. Particular attention is paid to the group’s early outdoor exhibition experiments (1955) and to the landmark projects by Murakami Saburo (“At One Moment”), Shiraga Kazuo (“Challenge to Mud”), Tanaka Atsuko (“Electric Dress”), and Yoshida Toshio. The article traces the influence of European Informel (Michel Tapié, Georges Mathieu), simultaneously highlighting the group’s aspiration to overcome this European influence. It explores the artistic and aesthetic pursuits of the Gutai members. In conclusion, it is argued that this group became one of the first movements to radically dismantle the boundaries between art and everyday life, thereby laying the foundations for the development of performance, happening, installation, and conceptual practices in Japan during the second half of the 20th century, while preserving its national distinctiveness amid the globalization of artistic language.

Keywords: Art Association Gutai; postwar Japanese avant-garde; Yoshihara Jirō (1905–1972); Murakami Saburo (1925–1996); Shiraga Kazuo (1924–2008); Tanaka Atsuko (1926–2024); Yoshida Toshio (1911–1995); performance; Concrete art; Japanese Art Informel; Japanese art of the 1950s.

Cherdakova, Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Foreign Art.

PhD in Art History.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: kipriniada@mail.ru

ORCID: 0009-0006-8655-3010

К середине XX в. японское искусство вступает в новую фазу, постепенно отказываясь от национального модернизма и переходя на интернациональный язык постмодернизма [13, р. 6; 1, с. 16]. В японском искусстве долгое время существовала устойчивая традиция разделения на два ведущих направления: нихонга (яп. 本画

‘японская живопись’) и ёга (яп. 洋画 ‘живопись в западном стиле’) [7, р. 28; 18, р. 82; 19, р. 12]. В этот период данная традиция постепенно теряет доминирующее положение и отходит на второй план. Со второй половины 1940-х гг. мастера гэндай бидзюцу (яп. 現代美術 ‘современное искусство’) начинают активно искать новые смысловые и стилистические средства выражения [3, с. 244]. В центре их внимания оказывается необходимость выразить наиболее актуальные идеи и проблемы своего времени.

В 1950-е гг. японское искусство преимущественно развивалось в рамках фигуративной живописи, вдохновленной социалистическим реализмом и обращенной к проблемам послевоенного времени [2, с. 17]. Данный период отмечен американской оккупацией (до 1952 г.), последующим экономическим ростом с 1960 г. и глубокими социальными противоречиями. В историографической традиции он нередко обозначается как идеологическая и политическая «гражданская война» [11, р. 88–89].

В это время появляется объединение «Гутай», которое привлекало внимание как японских, так и западных исследователей. В работе искусствоведов Д. Элиотта и Каидо Кадзу «Реконструкция: авангардное искусство в Японии 1945–1965 гг.» гутай выделяется как самостоятельное направление японского искусства с новаторским подходом в средствах выразительности [8]. Мин Тиампо в монографии «Децентрация модернизма – Гутай» всесторонне рассматривает творчество объединения в контексте послевоенного японского искусства, подчеркивая его роль в транснациональном модернизме [12]. Монография американского историка искусства Дж. Джести «Искусство и политика в ранней послевоенной Японии» посвящена развитию художественной жизни страны в период после американской оккупации (1945–1952). Автор подчеркивает, что начиная с 1950-х гг. художники стремились преодолеть разногласия в художественной среде, чтобы продемонстрировать потенциал японского искусства [11, р. 7].

Американский исследователь А. Манро говорит о формировании новых направлений в японской живописи на протяжении второй половины XX в. Автор опубликовала ряд монографий и статей,

посвященных направлению гутай: «Бросить вызов палящему летнему солнцу», «Японское искусство после 1945» [13], а также вступительное слово к каталогу выставки «Splendid Playground» совместно с Мин Тиампо к выставке 2013 г. в Музее Гугенхайма в Нью-Йорке [9].

Не менее ценной является монография японского специалиста по современному японскому искусству Хираи Соити, куратора выставок в Киото и Кобэ [5]. Данные публикации составляют важный материал для изучения направления гутай.

Интерес к гутай не угасает, о чем свидетельствуют выставки как на его родине («Гутай продолжает жить: непреходящий дух», 2025, Галерея современного искусства Итион, Осака [21]), так и в Европе («Гутай. Сёдзо Симамото и Ясуо Суми», январь–март 2026, Галерея дель Ридотто, Чезена [22]), что определяет актуальность заявленной темы.

Цель данной статьи заключается в исследовании художественно-эстетических принципов объединения «Гутай», специфики их выражения через перформативные практики, а также выявлении новаторских методов художников.

Учитывая сложность и многогранность темы, разнообразие ее интерпретаций, а также отсутствие комплексных монографических исследований на русском языке, посвященных японскому искусству 1950–1970-х гг. и группе «Гутай» в частности, можно утверждать, что она имеет значительные перспективы для дальнейшего изучения.

В послевоенном японском искусстве наблюдалось стремление многих художников «придать Японии интернациональное лицо», что приводило их к цели превзойти последние новшества зарубежных мастеров. В 1950-е гг. в художественных кругах доминировало влияние абстрактных течений [12, р. 7]. Столь стремительное и широкое распространение западных художественных тенденций объясняется прежде всего американским культурным воздействием, а также активным проведением международных выставок.

В 1951 г. в Японии были экспонированы произведения таких крупных зарубежных мастеров, как Марк Ротко (1903–1970),

Джексон Поллок (1912–1956) и Рене Магритт (1898–1967) [5, р. 19]. Таким образом японская публика получила возможность познакомиться с достижениями европейского и американского абстрактного экспрессионизма и сюрреализма. Именно с началом проведения этих выставок в Японии наблюдается новый этап развития современного искусства, что свидетельствует о значительном влиянии актуальных направлений мирового искусства на творчество японских художников [6, р. 84].

В 1950-е гг. наряду с сюрреалистическими тенденциями нарастает популярность абстрактного метода, который захватил и художественный мир Японии. Абстракционизм достигает своего расцвета именно в послевоенный период. Историки японского искусства связывают широкое распространение абстракционистских тенденций с их высокой популярностью в американской художественной среде. Так, критик Мишель Тапье (1909–1987) в своем исследовании 1961 г. отмечает целый ряд мастеров, принадлежавших к различным художественным направлениям, но объединенных идеями абстрактного искусства: Сирагу Кадзуо (1924–2008), Ёсихару Дзиро (1905–1972), Домото Инсё (1891–1975), Домото Хисао (1928–2013) [20].

В 1955 г. группа «Гутай» провела тринадцатидневную выставку под названием «Бросая вызов солнцу» под открытым небом в сосновой роще, расположенной вдоль промышленного побережья пригородного города Асия. «Эксперимент заключался в том, чтобы вывести искусство из закрытых помещений на открытый воздух, подвергнув произведения воздействию естественных сил – солнца, ветра и дождя», – пояснял Ёсихара [цит. по: 13, р. 82]. Среди экспонатов были представлены картина длиной около пятидесяти футов, подвешенная на деревьях, монументальные скульптуры из песка, созданные из устаревших механизмов, розовый виниловый лист, прикрепленный чуть выше земли и колыхавшийся на ветру. Эта экспериментальная выставка современного искусства стала первым легендарным мероприятием Ассоциации искусства «Гутай» (Gutai Bijutsu Kyōkai), сложившейся в 1954 г. Ее основатель Ёсихара Дзиро (1905–1972) отстаивал смелый и энергичный антиакадемизм, он

сформулировал девиз группы: «Творите то, чего никогда ранее не существовало!» [13, р. 83]. Ёсихара рассматривал создание произведения искусства как акт свободы, жест индивидуального духа, волевой ритуал разрушения ради рождения нового. Неограниченная изобретательность привела мастеров «Гутай» к экспериментам с неожиданными методами и материалами: краску наносили лейками, игрушечными машинками на дистанционном управлении, взрывчаткой и босыми ногами, а арт-объекты создавались из консервных банок, воды, дыма и электрических лампочек [5, р. 29].

Исследования направления гутай начались лишь в 1970-х гг., когда выросло количество выставок японского искусства. Искусствоведы нового поколения, работавшие в музеях региона Осака–Кобэ, выделили ключевые этапы развития группы: ранний период (1954–1958) – группа присоединилась к направлению информель (*l'art informel*), средний период (1959–1965), завершившийся прекращением издания журнала «Гутай», и поздний (1966–1972). Группа официально распалась после смерти Ёсихары Дзиро [13, р. 84].

Что касается определения термина, раскрывающего суть творческих поисков художественного объединения, то гутай означает ‘конкретность’, и состоит из двух японских иероглифов: 具 (гу) – ‘инструмент’ или ‘средство’ и 体 (тай) – ‘тело’ или ‘субстанция’.

Мастера стремились передать в конкретных формах проявления индивидуального характера, эмоции в противовес абстрактной эстетике. Искусство заключалось в случайном взаимодействии физического действия (бросание, хлестание, пинки) и материала (краска, грязь, электрические разряды) [9].

Основные положения группы «Гутай» изложены в манифесте, написанном Ёсихарой Дзиро в 1956 г. и опубликованном в ведущем художественном журнале «Новые течения в искусстве» (яп. 芸術新潮, гэйдзюцу синтё). Провозглашая традиционные формы и средства выразительности бессмысленными в современном мире, автор предлагал вести поиски в непосредственном взаимодействии духа и материи. Согласно философии объединения, материя (яп. 物質, бюсицу) представляет собой «вещество», внутренней сущностью которого является «дух» (яп. 精神, сэйсин). Дух понимается

как нематериальная природа человека, противопоставляемая телу (яп. 肉体, никутай) и трактуемая как универсальное сознание или чистый, свободный разум [13, р. 84].

Ёсихара Дзиро стремился осмыслить искусство как непосредственное выражение освобожденного «я» в актуальном моменте, «здесь и сейчас». Центральным аспектом философии группы «Гутай» стало особое внимание к жизни и внутренней красоте материи. В своем манифесте он призывает художников следовать определенным принципам в творчестве. «Искусство Гутай не изменяет материал. Искусство одухотворяет материал. Искусство Гутай не искажает материал. В искусстве человеческий дух и материал пожимают друг другу руки, но при этом сохраняют дистанцию. Материал никогда не идет на компромисс с духом. Дух никогда не доминирует над материалом. Когда материал остается нетронутым и раскрывает свои характеристики, он начинает рассказывать историю и даже кричит. Полностью использовать материал – значит использовать дух. Усиливая дух, материал возносится до высоты духа» [13, р. 91].

Такая концепция творчества послужила основой для новых экспериментов художников Сираги Кадзуо, Мураками Сабуро, Канаямы Акиры, Танаки Ацуко [5, р. 59]. Обширное наследие объединения включает живопись, скульптуру, интерьерные и экстерьерные инсталляции, привязанные к конкретному месту, акции-события, сценические перформансы, экспериментальное кино и журнал с одноименным названием.

Центральным теоретическим постулатом членов группы «Гутай» было неограниченное стремление к свободе и освобождению творческого акта от любых условностей. Этот принцип наиболее ярко воплотился в перформансе Мураками Сабуро (1925–1996) «Шесть дыр» (яп. 六つの穴, рокуцу но ана) (1955), представленном на Первой выставке художников «Гутай» в зале Охара Кайкан в Токио. Художник с разбега прорывался сквозь серию больших бумажных ширм, натянутых на деревянные рамы. Акция была тщательно задокументирована фотографиями, что подчеркивало символический разрыв с традиционным пространством станковой живописи.

Для перформанса Мураками Сабуро подготовил конструкцию высотой около 182 см и шириной 365 см. В результате стремительного броска возникло шесть зияющих отверстий и многослойные разрывы бумаги (*ил. 1*). Разодранные ширмы, оставшиеся после акции, стали полноценным художественным объектом. Деструктивное воздействие художника на бумагу позволило обнажить ее глубинные материальные свойства. Благодаря очевидной ассоциации с традиционными японскими перегородками сёдзи и фусума перформанс обрел дополнительный смысл, символизируя прорыв сквозь условные культурные и художественные границы.

В следующем году Мураками развил эту идею в еще более масштабном перформансе «Пассаж» (яп. 通過, цука) (1956), показанном на Второй выставке художников «Гутай» в том же зале Охара Кайкан. На этот раз художник создал длинный «коридор» из двадцати с лишним последовательных бумажных ширм. Прорываясь сквозь них, он буквально проходил через серию преград, усиливая драматургию действия и доводя до предела саму идею преодоления материальной и символической границы. Этот перформанс окончательно закрепил за Мураками Сабуро репутацию одного из ключевых представителей акционизма в искусстве послевоенной Японии, где важнее было показать процесс создания произведения, а не его конечный результат.

Именно в том, что Альфред Пакман назвал «самым совершенным произведением „Гутай“», разрушительное действие, которое японцы могли бы расценить как вандализм, парадоксальным образом превращается в акт рождения, свободы и художественного самоутверждения [13, р. 91].

Сирага Кадзуо, один из наиболее ярких и радикальных представителей группы «Гутай», черпал вдохновение в детских играх с цифрами, абстрактными формами, разрезанием белой бумаги ножом и «рописью» холстов при помощи фейерверков.

На открытии Первой выставки искусства «Гутай» Сирага исполнил один из самых знаменитых перформансов группы – «Вызов грязи» (яп. 泥に挑む, доро ни идому). Художник, облаченный лишь в набедренную повязку, опустился в кучу вязкой глины и устроил

гротескный, почти эротичный, интенсивный акт борьбы с материалом (ил. 2). Погружаясь в массу, Сирага боролся, пинал, хлестал и сжимал ее всем телом, в то время как вокруг собиралась публика [17, р. 29]. После этого художник вышел из грязи весь в синяках и порезах. Результатом стал объект искусства, созданный из грязи при помощи физического воздействия и зафиксированный на фотографиях. Благодаря перформансу «Вызов грязи» и другим демонстрациям художников в 1955 и 1956 гг., родилось акционное событие *кои* (яп. 行為). Сирага Кадзуо, один из немногих членов группы «Гутай», получивших систематическое художественное образование как в традиции *нихонга*, так и в европейской масляной живописи, уже к 1954 г. полностью отказался от кисти и начал писать ногами.

Подобно тому как Джексон Поллок, по выражению Виллема де Кунинга, «прорубил окно» в абстрактный экспрессионизм благодаря технике *дриппинга*, перформансы Сираги стали символическим прорывом для послевоенного японского авангарда. Сирага подчеркивал: «Техника трансформируется в свободное и дикое действие, и это воспламеняет мою страсть. Страсть превращается в действие и наполняет мое пылающее сердце» [цит. по: 13, р. 89].

Симамото Сёдзо намеренно подвергал материалы процессам разрушения и естественного старения. В таких работах, как серия «Разрывы» (яп. 破れ) и «Дыры» (яп. 穴), он рвал, прокалывал и обжигал бумагу и холсты, а также оставлял их под воздействием внешней среды. Тем самым Симамото вводил в контекст современного японского искусства понятие «*хин*» (яп. 貧) – эстетику бедности, скромности и естественного увядания, традиционно культивируемую в практике чайной церемонии *тяноу* (яп. 茶の湯) и *дзэн-буддийской философии*.

В произведениях Симамото следы времени, повреждений и материального износа переставали быть недостатками и становились главной художественной ценностью. Этот подход не только деконструировал идеал «вечной» картины, но и подчеркивал эфемерность существования, хрупкость материала и красоту несовершенного – ключевые мотивы послевоенного японского авангарда.

Японская художница Танака Ацуко, входившая в объединение «Гутай», иронизируя над эксгибиционистским характером сценического выступления, создала многослойное бумажное платье, значительно превышающее человеческий рост. Постепенно снимая одно платье за другим, она оставалась в облегающем черном трико, увешанном мигающими лампочками. Данная работа стала важной вехой на пути к созданию более сложного произведения – «Электрическое платье» (1956) (ил. 3), представляющего собой каскад цветных лампочек, в котором органично соединяются элементы живописи, скульптуры и перформанса [4]. Художница неоднократно надевала это платье во время перформансов, получая при этом ожоги. Японские критики интерпретируют данный проект как расширение границ человеческого тела. Кроме того, создавая «Электрическое платье», Танака Ацуко стремилась повысить социальный статус женщины-художницы в японском обществе того времени. Сегодня, как и в момент своего появления, это произведение продолжает восприниматься как исключительно оригинальное и новаторское решение.

Ёсида Тосио (1928–1997) присоединился к кругу Ёсихары Дзиро в 1953 г. и вскоре стал одним из активных членов группы «Гутай». Его работа «Красный» (ил. 4) представляет собой окрашенную в ярко-красный цвет деревянную доску, поверхность которой прошита многочисленными гвоздями, а через два отверстия продета грубая веревка. Сведя материал к его предельной сущности – дерево, веревка, чистый красный цвет, художник создал произведение, выражающее, по его собственным словам, «грубую и смиренную хвалу духу материи» [13, р. 89]. Большинство произведений Ёсиды создано без использования кисти: он предпочитал прямое физическое взаимодействие с материалом – прибавал, связывал, окрашивал и деформировал объекты, подчеркивая их естественную фактуру и вещественность.

Ёсида Тосио смело исследовал творчество на стыке живописи и перформанса и был одним из великих оригинальных мыслителей и новаторов в области искусства гутай наряду с Сирагой Кадзуо, Мотонагой Садамасой, Танакой Ацуко, Симамото Сёдзо

и Мураками Сабуро. 1950-е гг. были для Ёсиды особенно продуктивными. В это время он создал серию «Жгучих картин», обжигая и процарапывая фанерные панели паяльником или раскаленными углями – «Сакухин (54–28)» (1954).

Постоянно переходя от одного эксперимента к другому, Ёсида представил на выставке «Гутай: искусство на сцене» (1957) инсталляцию «Тень», состоявшую из объектов, размещенных на сцене и освещенных электрическим светом. Свет создавал сложную игру теней, отбрасываемых на задний занавес. Наряду с исследованием материальной субстанции объектов, Ёсида активно экспериментировал с эфемерными материалами, в частности с мыльной пеной.

В 1960-е гг. Ёсида Тосио продолжил эту линию, создав серию работ, где пена буквально наваливалась на поверхность произведений. Вершиной этих экспериментов стала инсталляция «Пена А» (1965), в которой пена непрерывно выкачивалась, формируя постоянно изменяющиеся, спонтанные формы. Таким образом Ёсида исследовал категории действия, спонтанности и времени. Интерес к пене сохранился у художника и в 1970–1980-е гг., о чем свидетельствуют, в частности, кинетические работы. Например, в «Пенном орнаменте 2125» (1972) – композиции из подвижных круглых элементов внутри акриловой коробки – художник продолжает исследовать эфемерность и изменчивость формы: механическое движение элементов создает постоянно меняющийся рисунок из мыльной пены, подчеркивая идеи спонтанности, нестабильности и текучести материи. Заключенная в строгие геометрические границы акриловой коробки, пена словно противостоит рациональному порядку, демонстрируя напряжение между контролем и хаосом, статичной формой и непрерывным движением.

Важной составляющей творческих экспериментов мастеров «Гутай» были так называемые акционные события – краткие, интенсивные и динамичные взаимодействия тела художника с материей. Такие действия представляли собой конкретное воплощение принципов воображения, случайности и течения времени. Публично исполняемая акция одновременно выступала как самоценное художественное представление и как процесс непосредственного

создания произведения искусства. Произведение могло быть как материальным объектом (например, картины Симамото, созданные путем бросания стеклянных банок с краской на холст), так и становиться эфемерным, сохраняясь лишь в виде концепции через документальные фотографии и тексты. Эти акционные события, включавшие в себя множество нереализованных замыслов, были направлены на поиск принципиально новых способов художественного творчества с вовлечением тела художника [5, р. 98].

Все направления международного перформанса, включая группу «Гутай», объединяло дадаистское стремление к разрушению традиционных принципов мастерства и материальной долговечности произведения искусства. При этом художники обращались также к сюрреалистическому автоматизму (приему, направленному на освобождение творческого процесса от рационального контроля и раскрытие содержания бессознательного), а также к экспрессионистским живописным практикам, ассамбляжу и энвайронмент-арт.

Источники интереса художников «Гутай» к взаимодействию тела, материала, времени и пространства включали также традиции за пределами евро-американского авангарда, такие как японский фестиваль мацури, фарс и комический народный театр. Своими дикими выходками и эксцентричными событиями гутайский перформанс проявлял давнюю японскую увлеченность гибридным и маргинальным, представленную в форме популярных развлечений.

Перформансы группы «Гутай» изначально не задумывались как театральные постановки, однако естественным образом привели к сцене. Так, в 1957 и 1958 гг. состоялись два представления под названием «Искусство Гутай на сцене», а в 1962 г. члены объединения вместе с труппой современного танца «Морита» выступили в зрелищном перформансе «Не волнуйтесь! Луна не упадет!». Ёсихара Дзиро объясняет, как эксперименты членов «Гутай» подвели их к освоению театра: «Искусство „Гутай“ постоянно ищет возможности создания новой, неизвестной и неисследованной красоты. В этом поиске рассматриваются и используются все возможные методы и материалы. Мы ныне представляем произведения в форме,

которая задействует сцену. Мы убеждены, что эти произведения и форма их представления окажутся революционными для всего мира – как Востока, так и Запада» [цит. по: 5, р. 108, 624].

Вместе с «Экспериментальной мастерской» (совместной группой музыкантов, композиторов, танцоров и художников, действовавшей в Токио с 1951 по 1957 г.) направление гутай, включавшее в свою концепцию традиционный театр, световое искусство, записанный окружающий звук и искусство на сцене, было наиболее передовым в истории авангардного перформанса. О первом сценическом выступлении «Гутай» было сообщено в воскресном художественном разделе газеты «The New York Times» от 8 сентября 1957 г.

Первая выставка искусства «Гутай» была размещена непосредственно на театральной сцене. Обращаясь к богатому наследию традиционных японских театрализованных практик, мастера «Гутай» активно использовали элементы театра но, народных гуляний и фестивалей (мацури), а также комических представлений, в том числе ракуго. Наиболее явственной отсылкой художников нового направления к традиционному театру, вероятно, является «Современный трансцендентный Санбасо» (1957). Сирага Кадзуо открыл «Искусство „Гутай“ на сцене», надев маску и костюм персонажа Санбасо (который первым появляется на традиционной сцене для исполнения благословения) собственного дизайна. В рамках ритуализированного перформанса, совмещающего пародию и воплощение сакрального начала драмы, Сирага представил традиционные образы и мотивы в шокирующем новом контексте.

В отличие от живописных произведений членов группы «Гутай», их акционные события и сценические перформансы были определены как предтечи хэппенингов. Важно отметить, что «Гутай» уже в 1955–1957 гг. изобрела такие формы, как «акционное событие» и «искусство на сцене». Эти эксперименты обнаруживают сходство с радикальным направлением перформанса, которое получило широкое международное признание лишь в 1964 г., когда на Фестивале новых искусств в Ахене (Германия) прогремели «деколлаж, хэппенинги, антиискусство, тотальное искусство, рефлюксус» и другие направления [13, р. 97].

Деятельность «Гутай» продолжалась с первой выставки на открытом воздухе в 1955 г. до смерти Ёсихары Дзиро в 1972 г., когда группа официально распалась.

Художники «Гутай», вдохновленные современной эйфорией политического, социального и экономического освобождения от угнетающего военного прошлого Японии, упивались тем, что Си-рага Кадзуо называл «великолепной игровой площадкой».

Ощутившие чувство свободы от угнетающего военного прошлого, мастера стремились к радикальному переосмыслению японского искусства. Истинный смысл творчества они видели в физическом акте индивидуального действия. Группа восприняла новый послевоенный идеализм как воплощение своей веры в абсолютную ценность конкретного момента – того, что создается «здесь и сейчас» [13, р. 98].

Представители «Гутай» демонстрировали совершенно иное понимание роли художника-творца. Для них искусство было актом свободы и индивидуального духовного жеста, где разрушение становилось неотъемлемой частью созидания нового. Они стремились бросить вызов границам методов и материалов. Художники сознательно избегали в своих произведениях политического и мифологического содержания, сосредоточившись вместо этого на идеях освобождения как противовесе ужасу и хаосу послевоенного времени [16, р. 158].

Уже в 1955 г. группа начала работать над концепцией создания «международной общей платформы», что нашло отражение в издании одноименного журнала «Гутай». Цель журнала заключалась в том, чтобы выйти на более широкую аудиторию и, главное, привлечь международное внимание. Благодаря личной библиотеке Ёсихары Дзиро участники группы «Гутай» имели доступ к широкому спектру зарубежных публикаций, что позволяло им следить за развитием художественных течений по всему миру [12, р. 77].

Несмотря на настойчивое стремление Ёсихары Дзиро к международному признанию «Гутай», группа так и не получила статуса независимого художественного движения за пределами Японии. Идентичность группы в значительной степени была ассимилирована более

известными и влиятельными западными художественными течениями. В результате многие ранние эксперименты «Гутай» в области концептуального, минималистского, интермедийного и кинетического искусства оказались практически преданы забвению, а исследование ее связей с флюксусом, боди-артом, арте повера и ленд-артом до настоящего времени остается недостаточно изученным.

Группа «Гутай» занимает особое место в истории послевоенного японского искусства благодаря глубокому исследованию природы художественного творчества. Опираясь на широкий спектр дальневосточных и западных философских, интеллектуальных и культурных традиций, художники расширили границы модернистских визуальных практик, включив в них репрезентацию времени, пространства, движения, процесса и динамических изменений. Творческие поиски группы предвосхитили многие ключевые проявления антиискусства, концептуального, метафизического и перформанс-искусства в рамках японского авангарда 1960–1970-х гг.

Таким образом, мастера «Гутай» осуществили радикальное преодоление традиционных границ между живописью и перформансом, материальным объектом и творческим процессом, а также между искусством, зрителем и повседневной реальностью. Группа по праву считается одним из наиболее новаторских и радикальных художественных движений послевоенной эпохи.

Японское искусство второй половины XX в. убедительно демонстрирует глубину социально-культурных трансформаций послевоенного периода и отражает процесс постепенного включения страны в международный художественный контекст с сохранением национальной самобытности и культурной идентичности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Доброва У.* Серьезный подход: история международной выставки современного искусства в Токио // Диалог искусств. Журнал Московского музея современного искусства ММОМА 99. № 90. М. : ММОМА, 2019. С.16–18.
2. *Двойная перспектива. Современное искусство Японии* : каталог. М. : ММОМА, 2012. 288 с.
3. *Фармаковская Д. А.* Современное искусство Японии 1950-х. Группа «Гутай» // Современное искусство Востока : сб. мат-лов I Междунар. науч. конф. М. : ММОМА ; Гос. ин-т искусствознания, 2017. С. 244–256.

4. Хан-Магомедова В. Гутай: от конкретному к абстрактному, 2013 // Официальный сайт Московского музея современного искусства (ММОМА). URL: <https://di.mmoma.ru/news?mid=1115&id=305> (дата обращения: 12.03.2026).

5. Хираи Соити. «Гутай» ттэ нан да? – Кэссэй 50-сю:нэн-но дзэньэй бидзюцу гуру:пу 18-нэн-но кироку. [Хираи Соити. Что такое „Гутай“? – Запись 18-летней деятельности авангардной художественной группы к 50-летию ее основания] Токио : Бидзюцу Сюппанся, 2004. [Токио, 2004] (на яп. яз.; 平井 章一. 「具体」ってなんだ?—結成50周年の前衛美術グループ18年の記録. –(東京: 美術出版社, 2004). 205 p.

6. Ahltag A. Internationalism and the Japanese Gutai Group // Art History. Japan Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan 1950–1970 / ed. Charles Merewether, Rika Iezumi Hiro. Los Angeles : Getty Research Institute, 2007. 158 p.

7. Conant E. P. Nihonga. Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868–1968. St Louis : The Saint Louis Art Museum, 1995. 352 p.

8. Elliott D. Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945–1965 / ed. Kazu Kaido. Oxford : Museum of Modern Art, 1985. 96 p.

9. Exhibition Gutai: Splendid Playground, February 15–May 8, Guggenheim museum, 2013 // Solomon R. Guggenheim Museum. URL: <https://www.guggenheim.org/exhibition/gutai-splendid-playground> (дата обращения: 11.03.2026).

10. Gutai: Moments de Destruction, Moments de Beauté. Paris : Blusson, 2002. 96 p.

11. Jesty J. Art and Engagement in Early Postwar Japan. Ithaca; London : Cornell University Press, 2018. 326 p.

12. Ming Tiampo. Gutai: Decentering Modernism. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2011. 264 p.

13. Munroe A. Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky. New York : Harry N. Abrams, 1994. 416 p.

14. Munroe A. The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860–1989. New York : Guggenheim Museum, 2009. 439 p.

15. Reiko T. Historicizing «Contemporary Art»: Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan // Duke University Press. East Asia cultures critique. Winter 2004. V. 12. N 3. P. 614–641.

16. Schaarschmidt-Richter I. Modern Japanese Art: painting from 1910 to 1970. Zurich; New York : Edition Stemmler, 2000. 207 p.

17. Shiraga Kazuo, Reiko Tomii. Six Decades. New York : McCaffrey Fine Art, 2009. 94 p.

18. Smith L. Nihonga: traditional Japanese painting 1900–1940. London : British Museum Press in association with the National Museum of Modern Art ; Tokyo : Yamatane Museum of Art : Japan Foundation, 1991. 99 p.

19. Sullivan M. The meeting of Eastern and Western art. California : University of California Press, 1989. 306 p.

20. Tapié M. Continuité et avant-garde au Japon. Torino, Italy : Edizioni d'arte Fratelli Posso, 1961. 180 p.

21. Gutai Lives On | Gutai: An Enduring Spirit // Ichion Contemporary. URL: <https://ichion-contemporary.com/exhibition/gutai> (дата обращения: 11.03.2026).

22. Gutai. Shozo Shimamoto e Yasuo Sumi // Sito ufficiale del Patrimonio Culturale della Regione Emilia-Romagna. URL: <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/novita/arte-mostre/gutai-shozo-shimamoto-e-yasuo-sumi> (дата обращения: 06.03.2026).

REFERENCES

1. Dobrova, U. A *Serious Approach: The History of the International Exhibition of Contemporary Art in Tokyo*. In Dialog iskusstv. Zhurnal Moskovskogo muzeia sovremennogo iskusstva. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, 2019. MMOMA 99, No. 90. P. 16–18. (In Russian).

2. Dvoinaia perspektiva. Sovremennoe iskusstvo Iaponii [*Double Perspective. Contemporary Art of Japan*]. Catalog. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, 2012. 288 p. (In Russian).

3. Farmakovskaia, D. A. Sovremennoe iskusstvo Iaponii 1950-kh. Gruppa “Gutai” [*Contemporary Art of Japan in the 1950s. The Gutai Group*]. In Sovremennoe iskusstvo Vostoka: sbornik materialov I Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moscow: Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva; Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia, 2017. P. 244–256. (In Russian).

4. Khan-Magomedova, V. Gutai: ot konkretnogo k abstraktnomu [*Gutai: From the Concrete to the Abstract*], 2013. <https://di.mmoma.ru/news?mid=1115&id=305> (accessed: 12.03.2026). (In Russian).

5. Hirai, S. “Gutai” tte nan da? – Kessei 50-shūnen no zen’ei bijutsu gurūpu 18-nen no kiroku [*What is “Gutai”? – Record of 18 Years of Activity of the Avant-Garde Art Group on the Occasion of its 50th Anniversary*]. Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 2004. 205 p. (In Japanese).

6. Ahldag, A. *Internationalism and the Japanese Gutai Group*. In Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950–1970. Ed. by Ch. Merewether, R. Iezumi Hiro. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007. P. 118–131.

7. Conant, E. P. *Nihonga: Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868–1968*. St. Louis: The Saint Louis Art Museum, 1995. 352 p.

8. Elliott, D., and Kazu Kaido, eds. *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945–1965*. Oxford: Museum of Modern Art, 1985. 96 p.

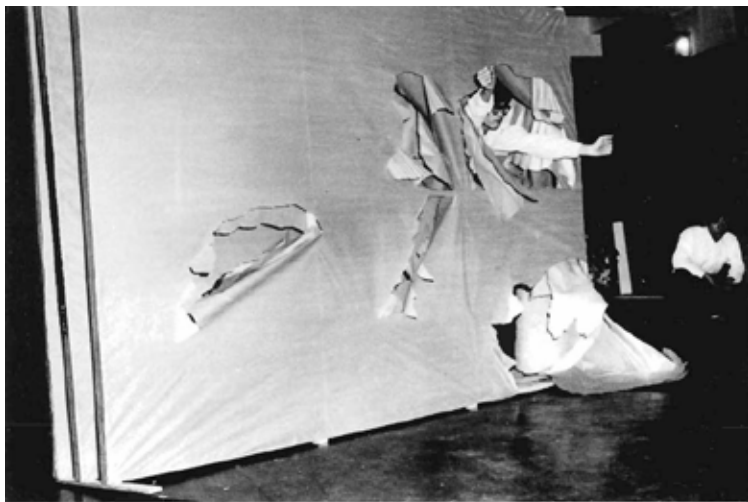
9. *Exhibition “Gutai: Splendid Playground”*, February 15–May 8, 2013, Guggenheim Museum. URL: <https://www.guggenheim.org/exhibition/gutai-splendid-playground> (accessed: 11.03.2026).

10. *Gutai: Moments de Destruction, Moments de Beauté*. Paris: Blusson, 2002. 96 p.

11. Jesty, J. *Art and Engagement in Early Postwar Japan*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2018. 336 p.

12. Ming Tiampo. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011. 264 p.

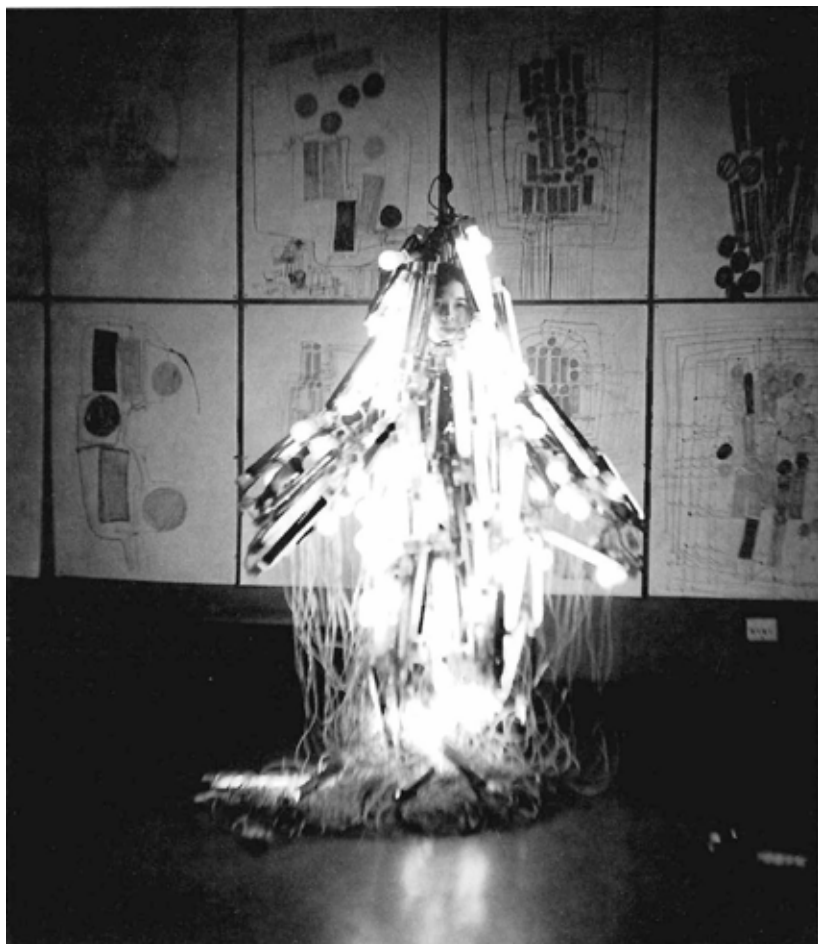
13. Munroe, A. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. New York, Harry N. Abrams, 1994. 416 p.
14. Munroe, A. *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*. New York: Guggenheim Museum, 2009. 439 p.
15. Reiko T. *Historicizing “Contemporary Art”: Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan*. In *East Asia Cultures Critique*. 2004. Vol. 12, no. 3. P. 611–641.
16. Schaarschmidt-Richter, I. *Japanese Modern Art: Painting from 1910 to 1970*. Zurich; New York : Edition Stemmler, 2000. 208 p.
17. Shiraga, K., and Reiko T. *Six Decades*. New York, McCaffrey Fine Art, 2009. 94 p.
18. Smith, L. *Nihonga: Traditional Japanese Painting 1900–1940*. London: British Museum Press in association with the National Museum of Modern Art, Tokyo and the Yamatane Museum of Art, Japan Foundation, 1991. 99 p.
19. Sullivan, M. *The Meeting of Eastern and Western Art*. California : University of California Press, 1989. 306 p.
20. Tapié, M. *Continuité et avant-garde au Japon*. Torino, Edizioni d’arte Fratelli Pozzo, 1961. 200 p.
21. *Gutai Lives On | Gutai: An Enduring Spirit*. In Ichion Contemporary: oficialnyj sajт galerei. Available at: <https://ichion-contemporary.com/exhibition/gutai> (accessed: 11.03.2026).
22. *Gutai. Shozo Shimamoto e Yasuo Sumi*. In Sito ufficiale del Patrimonio Culturale della Regione Emilia-Romagna. Available at: <https://patrimonioculturale.regione.emilia-romagna.it/novita/arte-mostre/gutai-shozo-shimamoto-e-yasuo-sumi> (accessed: 06.03.2026).



1. Мураками Сабуро. Шесть дыр. Первая выставка искусства «Гутай». Зал Охара Кайкан, Токио. Октябрь 1955 г.



2. Сирага Кадзуо. Вызов грязи. Первая выставка искусства «Гутай».
зал Охара Кайкан, Токио



3. Танака Ацуко. Электрическое платье. 1956/1985.
Расписанные лампочки, электрические провода, таймер.
165×80×80 см. Музей искусств Такамацу



4. Ёсида Тосио. Красный. 1954.

115,5×85,5 см. Веревка, гвозди, доска, масло.

Городской музей искусства и истории Азии