

УДК 738(520)  
ББК 85.12

**А.А. ЕГОРОВА**

## **КЕРАМИКА «РАКУ»: ЯПОНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАПАДНЫХ МАСТЕРОВ XX ВЕКА**

Прослеживается история появления в Японии керамики династии Раку и её влияние на западное декоративно-прикладное искусство XX века, что позволило автору разделить технико-технологическое и стилистическое содержание термина «керамика раку», а также обозначить то место, которое японская керамика Раку занимает в современной истории декоративно-прикладного искусства. *Ключевые слова:* искусство Японии, искусство США, искусство Великобритании, декоративно-прикладное искусство, керамика, культурные взаимовлияния, терминология, раку.

**П**роизведения японской керамической династии Раку занимают особое, уникальное место в истории керамики и всего декоративно-прикладного искусства Японии. Династия киотских мастеров сохраняет преемственность на протяжении пятнадцати поколений<sup>1</sup>, продолжая создавать керамику в той же художественной традиции, в которой она зародилась в середине XVI века.

Изделия представителей династии Раку были изначально ориентированы не на массовое или даже серийное производство, а на создание уникальных произведений для узкого круга ценителей чайной церемонии *тя-но ю*. Репертуар мастерской, в основном, состоял из чаш для чая (тяван), курильниц (коро), реже встречаются коробочки для благовоний (кого) и вазы для цветочных аранжировок (кабин). Такое кажущееся ограничение возможностей мастеров Раку привело к совершенствованию и кристаллизации стиля мастерской. Все эти предметы несут яркий отпечаток индивидуальности мастеров, их создававших, и времени, которому они принадлежат.

Основной технологии семьи Раку были те приемы формовки и глазурирования, которые были разработаны еще в конце XVI века во время работы выдающегося мастера, основателя династии Раку, Раку Те:дзиро: (樂長次郎, ?—1589). Изделия формовались вручную (вероятно, это связано с малой пластичностью местных глин, что делало невозможным их вытягивание на гончарном круге) и покрывались легкоплавкими свинцовыми глазуриями в полихромной манере (в подражание трехцветной китайской керамике *санцай* эпохи Мин (1368—1644)) или монокромными красной и черной глазурью. Именно монокромные изделия стали наиболее известны среди чайных мастеров и получили названия *ака-раку* (красные раку) и *куро-раку* (черные раку).

Наиболее характерным технологическим этапом Раку является обжиг: при температуре в обжиговой камере от 850 до 1000°C изделия быстро извлекаются и остужаются на открытом воздухе или погружением в воду (зеленый

чай) [1, с. 54]. И непритязательные, но живые и выразительные формы чаш, и эффекты глазури, возникающие при резком охлаждении, придавали изделиям мастерской выразительность, индивидуальность и отвечали требованиям эстетики *ваби*, определявшей чайную церемонию Сэн-но Рикю (1522—1591) и его ближайших последователей. В XVII веке признание этого новаторского стиля керамики выразилось не только в высокой стоимости тяван работы мастерской Раку, но и в многочисленных подражаниях и интерпретациях *уцуси* («копированиях с отличиями»), создававшихся разными художниками-керамистами. Хон'ами Коэцу (1558—1673) и Огата Кэндзан (1663—1743), наиболее влиятельные мастера декоративно-прикладного искусства эпохи Эдо (1603—1868), учились у мастеров семьи Раку и сформировали свои собственные яркие интерпретации этого стиля.

Таким образом, в Японии XVII века уже существовали как изделия семьи Раку, так и те, которые были созданы керамистами других мастерских и независимыми художниками в «стиле раку». Несмотря на то, что название особого типа керамики стало именем собственным, передаваемым по наследству внутри киотской мастерской от Раку Те:дзиро: I, термин «раку» приобрел самостоятельное значение. Так стали называть керамику, созданную в технологических и эстетических традициях прославленной керамической мастерской<sup>2</sup>. Большое число изделий в стиле раку (в основном всё также предназначенных для чайной церемонии *тя-но ю*) создавалось мастерами и на протяжении XVII—XIX веков.

Открытие Японии Западу в середине XIX века привело к широким заимствованиям форм и декоративных мотивов японского изобразительного и декоративного искусства западными мастерами. Однако керамика мастерской Раку не привлекала внимания западных ценителей до начала XX века, поскольку не соответствовала

<sup>2</sup> Здесь и далее все изделия, созданные в киотской мастерской представителями династии Раку, будут обозначаться как «керамика Раку». Подражания и интерпретации, а также характерная техника формования, глазурирования и обжига, будут обозначаться как «керамика раку» и «техника раку».

<sup>1</sup> Ныне работающий представитель этой династии Раку Китидзаэмон XV родился в 1949 году.

ожиданиям крупных торговых компаний и была лишена той броской декоративности, которой отличается экспортная продукция японских керамических мастерских второй половины XIX века.

Сегодня термин «раку» широко применяется керамистами России, стран Западной и Восточной Европы, мастерами скандинавских стран и США. Однако понятие «керамика раку» претерпело значительные изменения по мере распространения по всему миру, и рассмотрение вопроса о формировании «европейского» и «американского раку» кажется актуальным. Особенно интересным этот вопрос выглядит в свете предстоящих в 2015 году выставок «Космос в чашке»<sup>3</sup>, которые познакомят мирового и российского зрителя с работами представителей всех поколений династии Раку.

Первым европейцем, представившим мастерам Запада керамику в стиле раку, был британский художник и керамист Бернард Лич (1887—1979). Получив художественное образование в Лондоне, он приехал в Японию под воздействием книг Патрика Лафкадио Хирна (1850—1904), в которых Япония описывалась как страна утонченной культуры, прекрасной природы, мирных трудолюбивых жителей и прекрасных женщин. Оказавшись в Японии в 1909 году, Лич познакомился с кружком молодых японских философов и художников «Сиракаба» (Белая береза), издававших одноименных литературно-художественный журнал и стремившихся представить широкому кругу читателей мировое художественное наследие, практически неизвестное в Японии до конца XIX века.

Деятельность Б. Лича в этом объединении была изначально посвящена популяризации европейской гравюры. В то же время активная работа в «Сиракаба» познакомила его с такими молодыми мыслителями и художниками как Янаги Со:эцу (柳宗悦, 1889—1961), Хамада Се:дзи (濱田庄司, 1894—1978) и Томимото Кэнкити (富本憲吉記, 1886—1963). В 1911 году, после персональной выставки в Токио Лич занял определенное место в художественной жизни Токио и всей Японии как гравер и дизайнер тканей. В том же году он и Томимото Кэнкити были приглашены на «собрание раку» (в дневниках Лич называет их *raku party* [2, p. 68]).

Подобные собрания были популярной формой интеллектуального и творческого досуга в кругах образованных японцев. Гостям предоставлялись керамические изделия, предварительно прошедшие утильный обжиг; участники расписывали и глазуровали их и наблюдали за обжигом, особенно зрелищным в темное время суток, когда раскаленные изделия вынимаются из печи и медленно остывают на воздухе. Для росписи собирались в комнате чайного домика (*тясицу*), что подчеркивало

непринужденную дружескую атмосферу собрания и ее связь с чайной традицией.

До этого момента Б. Лич, хотя и интересовавшийся керамикой в рамках деятельности «Сиракаба», не думал о работе с этим материалом. Участие в «собрании раку», зрелище обжига и разнообразие результатов, достигаемых разными участниками собрания, заставили художника кардинально изменить художественную карьеру.

Первым изделием Бернарда Лича, выполненным на «вечеринке раку», было блюдо с изображением попугая. Этот декоративный мотив был заимствован им из репертуара подглазурной росписи кобальтом китайского фарфора эпохи Мин (1368—1644). Судя по описаниям этого блюда [2, p. 68—69], оно было полихромным, также как и другие любительские изделия таких вечеринок, которые довольно часто украшались подглазурной росписью и не были близки к оригинальным изделиям Раку. Этот факт говорит о том, что в Японии в начале XX века технология раку приобрела известную самостоятельность, уже не соответствовала первоначальной семейной традиции и воспринималась как один из известных способов декорирования керамики.

В то же время, следует отметить, что собрания раку были явно связаны со старыми традициями художественного творчества, укоренены в этике и эстетике чайной церемонии, совместного поэтического творчества, состязаний каллиграфов, мастеров икэбана XVII—XIX веков. Возвращение к этой традиции в начале XX века знаменовало важный этап в формировании современной национальной культуры Японии: вновь были востребованы культурные и художественные формы, связанные с авторитетной элитарной культурой старой Японии. Характерно, что именно в это время в Японии происходит возрождение интереса к самой чайной церемонии *тя-но ю*, к чайной практике *сэнтя-до* и другим традиционным искусствам, а также к религиозно-философским и эстетическим учениям.

После нескольких попыток самостоятельно освоить гончарное ремесло и роспись керамики, Б. Лич начал поиски учителя в Токио. В числе прочих он посетил мастерскую Хорикава Мицудзан, специализировавшегося в стиле раку. Однако большее взаимопонимание Лич нашел с Урано Сигэки (浦野繁吉, 1851—1923, Кэндзан VI), керамика которого унаследовала традиции выдающегося мастера Огата Кэндзан (Кэндзан I, 1663—1743). Хотя, по мнению Лича, работы Урано Сигэки и приверженность декору в художественной школе Римпа были лишены энергии и силы, этот мастер обладал всеми техническими знаниями, принадлежавшими старой и прославленной династии керамистов, и был готов учить иностранного ученика азам декора керамики.

В течение двух лет Лич работал в мастерской Урано Сигэки вместе с Томимото Кэнкити, который в первое время выступал также в качестве переводчика, поскольку Лич еще недостаточно хорошо знал японский язык. В мастерской Урано создание форм не было частью работы:

<sup>3</sup> Выставки, которые будут показаны в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) и Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (Москва), организованы Музеем Раку (Киото), Музеем современного искусства (Токио) и Японским Фондом.

заготовки под роспись покупались в других мастерских или изготавливались приглашенными гончарами, но Лич начал также осваивать и гончарное ремесло, для того чтобы иметь возможность самому создавать формы. Он отмечал, что, не будучи японцем, не может в полной мере чувствовать характер традиционных форм и декора. Многие ранние работы (1911—1913) мастера своеобразно интерпретируют европейские стили керамики в преломлении японской гончарной и художественной традиции. Позднее на творчество Лича большое влияние будет также оказывать керамика всего Дальнего Востока и стран Африки.

После года ученичества Урано позволил Б. Личу поставить собственную мастерскую в углу сада в своем имении и построить небольшую печь для обжига раку. Год спустя после строительства этой мастерской Урано вручил ему и Томимото Кэнкити официальные сертификаты (*дэнсе:*) о наследовании традиции семьи Кэндзан, и Бернард Лич официально был признан мастером Кэндзан VII.

Вместе с именем Кэндзан Бернард Лич получил и собрание «семейных» документов с рецептами глазурей и другими секретами производства, включавшими и основы обжига «раку», которые были частью достояния семьи Кэндзан<sup>4</sup>. Впоследствии Лич частично опубликовал их в своих работах, в том числе в «Книге гончара» [4], изданной в 1940 году и оказавшей огромное влияние на керамику западных мастерских середины XX века. Лич сделал традиционную технологию достоянием всех керамистов, заинтересованных в обогащении художественного языка студийной керамики. На протяжении всей своей творческой жизни мастер неоднократно обращался к технике раку, как во время работы в Японии, так и в Сент-Ивз.

Говоря об общем состоянии европейской художественной керамики начала XX века, следует отметить, что именно Б. Лич стал первым в Европе художником, основавшим независимую студию (в 1920 году в Сент-Ивз, Корнуолл, после возвращения в Англию). Постепенно Лич и Янаги Со:эцу выработали новое понимание роли ремесленника в мировой художественной традиции: оно отчасти совпадало с идеями Уильяма Морриса и Движения искусств и ремесел (история этого движения была частой темой в разговорах Бернарда Лича и Янаги Со:эцу). Также как и Моррис, Лич выступал против индустриализации ремесла и превращения его в унифицированное производство [2, p. 120].

Для Янаги Со:эцу, также как и для многих японских художников и мыслителей начала XX века, перспектива неизбежной индустриализации новой Японии казалась серьезной угрозой самобытной культуре ремесленного производства и народных промыслов. В 1920-е годы стремление сохранить народную традицию вылилось во влиятельное движение «Мингэй», основателем которого были Хамада Се:дзи и Каваи Кандзио: (河井 寛次郎,

1890—1978). Традиции старых керамических мастерских были в 1930-е годы возрождены Аракава Тоедзо: (荒川 豊蔵, 1894—1985) и касались, в основном керамики мастерских Мино-Сэто эпохи Момояма (1573—1615).

Реабилитация старых искусств была важной частью национальной политики Японии в первой половине XX века, эта политика находила самый искренний и горячий отклик у философов и художников эпохи. Большое влияние на формирование интереса к национальной традиции оказала изданная в 1906 году «Книга о чае» Оакура Кокудзо: (岡倉 覚三, 1862—1913) — одно из программных сочинений о традиционных искусствах, в котором была обоснована непреходящая этическая и эстетическая ценность чайной церемонии *тя-но ю*. Изданная на английском языке, эта книга стала откровением для западного читателя [5]. Наряду с «Книгой гончара» Бернарда Лича, «Книга о чае» оказала огромное влияние не только на керамистов западных стран, но и на широкий круг художников, писателей и мыслителей середины XX века.

В Корнуолле Бернард Лич и Хамада Се:дзи занимались не только творческой, но и педагогической деятельностью. Одним из первых американских учеников Лича стал Уоррен Маккензи (род. 1924), учившийся в мастерской Сент-Ивз с 1949 по 1951 год [6].

Именно в конце 1940-х и начале 1950-х растет интерес американских художников к японской гончарной традиции. После длительного экономического спада Великой депрессии и милитаризации экономики в ходе Второй мировой войны, в США наступило время стабильности, что не могло не отразиться на развитии декоративно-прикладного искусства. В середине XX века интересы американских керамистов, в основном, были сконцентрированы вокруг совершенствования техники керамики и рецептуры глазури. В послевоенное десятилетие эстетика прикладных искусств — не только в керамике, но и в дизайне мебели, художественном текстиле и др. — коренным образом изменилась. Распространение новых материалов, созданных военной промышленностью, привело к расширению возможностей дизайна.

Начиная с 1950 года в журнале «Craft Horizons» стали появляться публикации о работе мастеров декоративно-прикладного искусства; в 1953 году ассоциация American Craftsmen's Educational Council провела совместно с Бруклинским музеем выставку «ремесленников-дизайнеров»; в 1956 году этой же ассоциацией был открыт Музей современного ремесла в Нью-Йорке. Росло количество учебных заведений, в которых изучались ремесла и декоративно-прикладное искусство, и постепенно в США создавалась плодотворная среда для работы художников, мастеров различных видов декоративно-прикладного искусства.

Стремительно меняющийся послевоенный мир требовал нового художественного языка. После II Мировой войны Мир значительно расширился, вырос и интерес к странам Востока. Присутствие американских военных баз в Японии, в качестве сопутствующего эффекта, привело к расширению представлений американцев о далекой куль-

<sup>4</sup> Семья Кэндзан была связана родственными узами с семьей Раку с XVII века и Кэндзан I получил секреты производства Раку от Раку Со:ню: (Раку V, 1664—1716) [3, с. 82].

туре и возникновению устойчивого интереса к Японии. Японская эстетика постепенно завоевывала умы и сердца американских художников: идеи «органического» искусства, близость к природным формам, — всё это было ответом на техногенную культуру и дизайн военного времени.

Возник интерес и к духовной культуре Японии, в фокусе которого находился дзэн-буддизм. Знания об этой буддийской школе распространялись на Западе благодаря публикациям и активной просветительской деятельности Судзуки Дайсэцу Тэйтаро: (鈴木 大拙 貞太郎, 1870—1966) и религиоведа и философа Алана Уилсона Уотса (Alan Watts, 1915—1973). Помимо деятельности Уотса как популяризатора дзэн-буддизма стоит отметить его идеи об эстетике прикладных искусств, родившиеся под влиянием коммуны Друид Хайтс (Калифорния, США). Жители этой коммуны, основанной писательницей Эльзой Гидлоу (1898—1986), в том числе и Алан Уотс сами создавали все необходимые предметы быта, руководствуясь идеями о естественной и функциональной эстетике. Уотс видел прямую связь между простыми формами «прикладной эстетики» американских художников-дилетантов и эстетикой тех вещей, которые создавались в духе японской эстетики *ваби* для тех искусств, которые развивались в русле дзэнской традиции (чайной церемонии, цветочной аранжировке *икэбана* и пр.) [7, р. 86—97]. В то же время, и этика дзэн-буддизма и его эстетика воспринимались Уотсом и его последователями как способ «внутренней иммиграции», обретения собственного голоса в условиях консервативного государства и унификации всех форм жизни в Америке. Керамика «свободных форм» заняла видное место в декоративно-прикладном искусстве США.

Огромное влияние на американских керамистов 1950-х годов оказал Бернард Лич, работа которого «Книга гончара» была издана в США в 1947 году. Однако наибольшее влияние на художников оказал приезд английского мастера, Янаги Со:эцу и Хамада Се:дзи в США с циклом лекций и мастер-классов в 1952 году, после проведенной в Дартингтон-Холле (Девоншир) конференции. Эта англо-японская конференция была посвящена искусству керамики и художественного ткачества, ее главной задачей было продемонстрировать широкие возможности международного сотрудничества в этой художественной сфере.

Благодаря мастер-классам Хамада Се:дзи (мастер редко выступал с публичными лекциями, но везде находил возможность демонстрировать свою работу — на любом гончарном круге и с любой глиной, которые были ему предоставлены) американские керамисты познакомились с особыми пластическими качествами японской керамики. Японская керамика стала рассматриваться в дефинициях скульптуры, со всеми возможностями этого вида искусства в создании сложной формы, во взаимодействии с окружающим пространством, с учетом важности фактуры (и цвета) для передачи внутренней динамики формы и т. д.



Ваза.  
Дэвид Робертс

В 1950—1960-е годы США посетили также такие видные японские мастера как Китао:дзи Росандзин (北大路 魯山人, 1883—1959) и Канэсигэ Тоё: (金重 陶陽, 1896—1967), оказавшие огромное влияние на американских художников. Одним из наиболее заинтересованных участников подобных лекций и мастер-классов был Пол Солднер (1921—2011), которого считают изобретателем «американского раку», оказавшегося, с течением времени, общезападным направлением керамики. Он был учеником одного из самых выдающихся и влиятельных художников-керамистов своего времени, Питера Воулкоса (Panagiotis Voulkos, 1924—2002). Небольшая — всего три года — разница в возрасте между учителем и учеником позволила мастерам вместе экспериментировать и искать новые формы керамики.

Солднер находился под большим впечатлением от философии дзэн, чайной церемонии и работ японских гончаров, но эти явления не оказали большого влияния на его ранние работы — монументальные, сложной формы изделия, выполненные на гончарном круге. Однако в 1960 году, готовя занятие для студентов института Scripps, он заинтересовался керамикой Раку и открыл безграничные возможности свободы творчества и импровизации, характерные для этого типа керамики.

Солднер отказался от сложных форм в пользу «органических», близких к природным, что также привело к отказу от гончарного круга — методы формовки стали больше напоминать те, что были приняты в мастерских Раку в Киото. Особого исследования требовал обжиг: в этот этап создания керамического изделия были внесены наибольшие (по сравнению с японскими раку) изменения.

В качестве главного источника информации Солднер использовал описание керамики Раку и технологии ее создания в «Книге гончара» Б. Лича. Используя его краткое описание и опираясь на собственный опыт работы, Солднер создал небольшую печь для обжига [8, р. 60]. После нескольких часов обжига Солднер вынул раскаленный керамический горшок и обернул его во влажные листья из ближайшей осушительной канавы, создав восстановительную среду при охлаждении изделия. Этот процесс получил название «копчения» керамики (*smoking*) и ра-

Ваза.  
Дэвид Робертс



дикально отличался от традиционного японского способа охлаждения изделий раку в окислительной среде. Тем не менее, именно этот способ положил начало так называемым «американским раку» и распространился во многих странах мира.

Солднер продолжал делать печи собственной конструкции: в 1960-е годы им было построено одиннадцать печей для обжига изделий при разной температуре и в разном окислительно-восстановительном режиме, в том числе печи и восстановительные камеры для раку. Герметичные стальные камеры-копильни были размером около 1,2 м в диаметре и позволяли одновременно охлаждать в восстановительной среде 6—10 изделий. Для того чтобы провести частичное окисление поверхности изделий (что придавало им яркую индивидуальность) крышка такой печи могла на некоторое время подниматься. Таким образом, во время многочисленных экспериментов с печами собственной конструкции, глазуриями разных рецептов и разными формами изделий Солднер весьма отдалился от оригинальных японских техник, применявшихся в традиционных печах Раку.

Такое вольное обращение с традиционной рецептурой было продиктовано глубоким убеждением Солднера в необходимости идти вперед, руководствуясь только интуицией и опытом. В то же время абстрактный экспрессионизм, с его особой приверженностью к спонтанности и непредсказуемости результата художественного творчества, был, по представлениям художников — современников Солдне-

ра, сопоставим с принципами дзэнской естественности и спонтанности. Таким образом, японская средневековая традиция в середине XX века звучала остро современно.

Чаши *тяван*, которые создавались Солднером в группе студентов Отис в 1960-е годы, отличаются своеобразной и, в то же время, бережной интерпретацией японской керамической традиции. Формы близки к японским; неровная поверхность бортов чаш покрыта свободными потеками цветных (черной, красной, желтой или коричневой) глазури, по которым располагаются крупные тонированные кракелюры. К этим классическим формам японской керамики мастер обращался на всем протяжении своей долгой творческой карьеры, привнося новые и новые оригинальные черты в свободный стиль раку. В 1980-е годы, пробуя более сложные формы, близкие уже к скульптуре и арт-объекту, Солднер усложнил также и декор: мастер наносил глазурь слоем разной толщины, создавая сложные переходы от неглазурованного черепка к толстым, отекающим участкам цветной глазури.

На выставке 2012 года Missoula Art Museum показал большой, почти шаровидный сосуд Пола Солднера, покрытый коричневой глазурью и обожженный в традициях «раку». Близкие по форме сосуды из темно-серой керамической массы были покрыты тонким слоем глазури и поверх декорированы ангобами и цветными глазуриями — экспрессионистическими, абстрактными узорами из перекрещивающихся штрихов и линий, оттисками деревянных шаблонов с разным рисунком — в виде гребенчатых полос, маленьких углублений и проч.

К 1960-м годам в среде американских керамистов существовало уже несколько представлений о том, что такое «раку»: это были либо предметы, обожженные в задымленных камерах («прокопченные»), либо обожженные и прошедшие охлаждение в камерах с тлеющим топливом или в воде. Такое разнообразие зафиксировано и в начале XXI века в описании технологии «раку» Стивеном Бранфманом: он определяет керамику «раку» как обожженную в предварительно разогретой печи, вынутую из печи при максимальной температуре в обжиговой камере и медленно охлажденную в воде, в контейнере с горячими материалами или просто на открытом воздухе [9].

Пол Солднер избегал однозначного определения керамики раку через технологию. Он исходил из представления о том, что главные качества керамики Раку — внутренняя свобода и удобство — лежат за пределами технологии, в области художественного осмысления жизни. Мастер получил возможность убедиться в разнице между собственной техникой и оригинальной традицией семьи Раку во время своего визита в Японию в конце 1990-х годов. Однако к тому времени технология обжига изделий, предложенная им в 1960-е годы, стала известна как «раку» далеко за пределами США — благодаря выставкам, публикациям и педагогической деятельности как самого Солднера, так и его учеников и последователей. Сегодня в США работает большое число керамистов, продолжающих традицию американского обжига раку, но

разнообразные версии этого направления существуют и в других странах Запада.

Британский керамист Дэвид Робертс (David Roberts, род. 1947) — один из наиболее влиятельных современных художников, работающих в стиле раку. Его работы не только составили новое английское переосмысление этой японской керамики, но и привели к возрождению интереса к раку в США, где при его участии было создано движение «Обнаженные раку» (Naked Raku), сделавшее эту керамику еще более современной.

Монументальные формы этой керамики создаются ручной лепкой (наращиванием жгутов), затем поверхность выравнивается и после бисквитного обжига (около 1000—1100°C) иногда покрывается тонким слоем ангоба, а затем — глазури. Второй обжиг «раку» при температуре 850—900°C заканчивается длительным «копчением» изделия в восстановительной среде — в контейнере с бумагой и небольшим количеством древесных опилок. В течение нескольких минут происходит восстановление красителей и соединений ангоба и глины. Готовое изделие отмывается и в процессе отмывания с поверхности отшелушивается глазурь, обнажая белый ангоб с прихотливым рисунком почерневшей поверхности (именно поэтому такая технология получила название «обнаженных раку»). В некоторых случаях готовое изделие натирается натуральным воском для придания поверхности глубокого блеска [10].

Решенные в лаконичных черно-белых тонах, последние произведения Робертса кажутся вырезанными из камня: белого мрамора со сложным рисунком прожилок или гематита. Все поверхности — матовые или полированные — обладают глубоким блеском без ярких бликов, мягко рассеивающим свет. Можно вспомнить, что именно эта способность камня — а именно нефрита — сделала его в глазах китайцев благородным материалом и вызвала ряд подражаний нефриту в фарфоре и керамики Китая (начиная с XII века) и Японии (с VIII века).

Керамика Робертса далека от произведений японской мастерской Раку так же, как и от экспериментов Пола Солднера. Его «раку», в свою очередь, вызвали появление плеяды ярких мастеров нового, «обнаженного» раку во многих странах мира. Среди западных мастеров можно назвать Чарли и Линду Риггз (Charlie, Linda Riggs, Атланта, США) и Паоло Райса (Paulo Reis, ЮАР).

В разных мастерских художники экспериментируют с разными составами глин, ангобов и глазурей, разными горючими материалами для восстановительного процесса в камерах-копильнях, а также с новыми формами керамических изделий — от традиционных ваз до элементов декора интерьера и арт-объектов. Многие керамисты России и ближнего зарубежья создают произведения в технологии «американского раку» и придерживаются стиля традиционных японских изделий с грубоватыми органическими формами, насыщенными цветами глазурей.

Подводя итог исследованию феномена «керамики раку» в творчестве западных керамистов XX — начала

XXI века следует сказать, что термин «керамика раку» получил исключительно широкую трактовку в современной литературе о декоративно-прикладном искусстве и керамике, а также в практике мастеров-керамистов. По содержанию можно выделить следующие определения «раку»:

- керамика, созданная в традиционной японской технологии и эстетике мастерами семьи Раку (Киото);
- керамика, созданная в традиционной японской технологии в других мастерских Японии;
- наконец, керамика западных мастеров, интерпретирующих японскую традицию как в плане технологии, так и в плане эстетики.

Несмотря на большое технологическое и стилистическое разнообразие видов керамики, сведенных в третьей группе, они объединены одним важным художественным принципом: следованию природе, сотрудничеству с ней в создании художественного образа (что соответствует «органическому направлению» и принципам метаболизма в архитектуре и дизайне XX века).

Этот принцип, связанный в западном сознании в основном с философией дзэн и эстетикой *ваби*, позволяет всем современным керамистам считать себя продолжателями и интерпретаторами японской духовной и гончарной традиции, как бы далеки их произведения ни были от «первоисточников». Свобода и спонтанность творчества, сотрудничество мастера с материалом, непредсказуемость конечного результата и эстетическое своеобразие делают керамику раку привлекательной для всех художников.

Японская керамика семьи Раку, сохранившая основы технологии и эстетики с XVI века, оказалась, таким образом, одним из самых влиятельных видов декоративно-прикладного искусства XX века.

### Список литературы

1. 樂吉左衛門. 長次郎400年忌記念・楽美術館、京都、1988. (Раку Китидзаэмон. Тедзиро: к 400-летию смерти мастера. Киото: Музей Раку, 1988).
2. Cooper E. Bernard Leach: Life and Work. — London; New Haven: Yale University Press, 2003.
3. 吉左衛門. 樂歴代を各代ごとに解説, 京都、1999. (Раку Китидзаэмон. Обзор поколений династии Раку. Киото: Музей Раку, 1999).
4. Leach B. A Potter's Book. — London: Faber & Faber, 1940.
5. Okakura Kokuzo. The Book of Tea. — New York: Putnam's, 1906.
6. Warren MacKenzie: An American Potter // Leach Pottery Studio and Museum [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.leachpottery.com/past-exhibitions/>
7. Watts, A.W. In My Own Way: An Autobiography, 1915—1965. — New York: Pantheon, 1973.
8. Levin E.M. Movers and Shakers in American Ceramics: Defining Twentieth Century Ceramics. — [Б.м.]: American Ceramic Society, 2003.
9. Branfman S. Raku: A Practical Approach. — Iola: Krause Publications, 2001.
10. Green L. Painting with Smoke. David Roberts — Raku Potter. — [Б.м.]: Greendrake press, 2009.