

УДК 74.01/09

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ВЬЕТНАМСКОГО ЛАКА ИЗ ТЕХНИКИ ТРАДИЦИОННОГО
РЕМЕСЛА В ТЕХНИКУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**Дао Ду Куанг**Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия
duyquang.vhntqd@gmail.com

Аннотация. Данная статья исследует преобразование вьетнамского лака из традиционного ремесленного материала в современный художественный медиум, сосредотачивая внимание на периоде с 1900 до 1945 года. Первоначально лак применялся преимущественно для изготовления ремесленных изделий, таких как культовые предметы, ширмы и декоративные элементы, благодаря его прочности и великолепию. Однако основание Индокитайской школы изящных искусств в 1925 году стало важной вехой, побуждая вьетнамских художников исследовать потенциал лака в станковой живописи. Под руководством французских преподавателей, таких как Виктор Тардьё и Жозеф Ингимберти, пионеры искусства, включая Нгуен Зя Чи, То Нгок Вана, Нгуен Туонг Лана, Чан Ван Кана и мастера лака Динь Ван Тханя, начали экспериментировать с новаторскими методами, такими как смешивание лака с канифолью, что позволяло ускорять процесс высыхания и полировки. В дальнейшем они развили технику наслоения и полировки, что придало лаковым произведениям глубину и богатство оттенков, отражая при этом дух и культурную идентичность Вьетнама. В данном исследовании анализируются важные технические и эстетические аспекты процесса трансформации вьетнамского лака из ремесленного материала в художественный, а также подчеркивается роль Индокитайской школы изящных искусств и художников-новаторов в формировании современного стиля лаковой живописи. Результаты показывают, что лак стал не только традиционным материалом, но и независимым художественным медиумом, уникальным культурным символом, который способствовал укреплению статуса вьетнамского искусства на международной арене.

Ключевые слова: Вьетнамская лаковая живопись, лак как художественный материал, традиционные ремесла, изобразительное искусство.

Для цитирования: Дао Ду Куанг. Преобразование вьетнамского лака из техники традиционного ремесла в технику изобразительного искусства [Текст] / Дао Ду Куанг // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2024. – Т. 3. № 4. – С. 20-35.

THE TRANSFORMATION OF VIETNAMESE LACQUER FROM A TRADITIONAL
CRAFT TECHNIQUE TO A FINE ART TECHNIQUE**Dao Du Kuang**Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
duyquang.vhntqd@gmail.com

Abstract. This article explores the transformation of Vietnamese lacquer from a traditional craft material into a modern artistic medium, focusing on the period from 1900 to 1945. Initially, varnish was used primarily for the manufacture of handicrafts, such as religious objects, screens and decorative elements, due to its strength and splendor. However, the founding of the Indochina School of Fine Arts in 1925 was an important milestone, encouraging Vietnamese artists to explore the potential of lacquer in easel painting. Under the guidance of French teachers such as Victor Tardieu and Joseph Ingimberti, art pioneers including Nguyen Xia Chi, To Ngoc Wan, Nguyen Tuong Lan, Chan Van Can, and lacquer masters Dinh Van Thanh began experimenting with innovative techniques such as mixing varnish with rosin, which allowed for faster drying and polishing. Later, they developed layering and polishing techniques, which gave the lacquer works depth and richness

of shades, while reflecting the spirit and cultural identity of Vietnam. This study analyzes important technical and aesthetic aspects of the transformation of Vietnamese lacquer from a craft material to an artistic one, and highlights the role of the Indochinese School of Fine Arts and innovative artists in shaping the modern style of lacquer painting. The results show that lacquer has become not only a traditional material, but also an independent artistic medium, a unique cultural symbol that has helped strengthen the status of Vietnamese art in the international arena.

Keywords: Vietnamese lacquer painting, lacquer as an artistic material, traditional crafts, fine art

For citation: Dao Du, Q. (2024). Transformation of Vietnamese lacquer from traditional craft technique to fine art technique. *Siberian Art Studies Journal*, 3(4), 20–35.

Введение

Лак является особым материалом в культуре и традиционном искусстве Вьетнама, который широко использовался на протяжении веков. С характерными коричнево-жёлтыми оттенками лака – «кань чан», чёрными оттенками – «сен», красными оттенками – «чуса» и техникой инкрустации перламутром, золотом и серебром, лак играл важную роль в ремесленном искусстве, в основном применяясь для украшения, создания культовых предметов и бытовых изделий. Тем не менее, до XX века лак во Вьетнаме сохранял статус декоративного ремесленного материала.

В начале XX века, в 1902–1903 годах, Сухико Ишикава начал преподавать в Ремесленном училище, основанном французами в Ханое, где он познакомил студентов с японской техникой лаковой живописи маки-э. Эта техника предполагает измельчение золота и нанесение его на влажный слой лака, чтобы создать игру света и тени и придать поверхности мерцающий эффект. В 1925 году Вьетнам столкнулся с мощным культурным взаимодействием с Западом, особенно через открытие Индокитайской школы изящных искусств. С философией синтеза восточного и западного искусства Индокитайская школа изящных искусств заложила основу для экспериментов и поиска новых средств художественного выражения вьетнамскими художниками. Школа не только представляла современные стили и методы европейской

живописи, но и побуждала студентов использовать традиционные материалы, что привело к формированию новых художественных ценностей в живописи Вьетнама.

Период с 1925 по 1945 годы стал решающим этапом, когда лак был преобразован из традиционного ремесленного материала в современный художественный медиум. Под руководством французских преподавателей, таких как Виктор Тардьё и Жозеф Ингимберти, художники и ремесленники школы постепенно совершенствовали лаковые техники, расширяя возможности их применения в живописи. Особое значение имело новаторство в смешивании лака и канифоли, открытое Чан Ван Каном в 1932 году, а также метод наслоения и полировки, который превратил лак не только в ремесленный материал, но и в уникальное средство художественного выражения в визуальном искусстве Вьетнама.

В этом исследовании будут раскрыты факторы, которые привели к переходу лака от традиционной роли в ремеслах к художественному материалу. Кроме того, статья глубоко анализирует роль Индокитайской школы изящных искусств и пионеров искусства, которые инициировали и развили новые техники лака, тем самым сформировав стиль вьетнамской лаковой живописи. Изучая этот процесс преобразования, статья дает ясное представление о развитии вьетнамского лака в условиях культурного

взаимодействия и его положении как уникальной художественной технике.

Материалы и методы

Методы исследования, использованные в данной статье, направлены на прояснение процесса преобразования вьетнамского лака из традиционного ремесленного материала в современный художественный медиум, с особым акцентом на периоде 1925-1945 годов. Исследование сочетает в себе исторический анализ, искусствоведческий анализ произведений и сравнительный подход для всестороннего понимания процесса превращения лаковой техники из ремесла в искусство.

Степень изученности темы

Исторический анализ позволяет изучить происхождение и развитие лака с феодального периода до 1945 года. Источники включают монографии по вьетнамскому искусству, научные статьи, исследования, посвященные лаковому материалу, а также материалы об Индокитайской школе изящных искусств: Куанг В. Вьетнамская лаковая живопись. Ханой, Издательство изобразительного искусства, 2014. Фам К. Техника лаковой живописи. Ханой, Издательство культуры и информации, 2005. Д-р. Чьеу Т. Научная статья: Искусство лака во Вьетнаме и Японии и технические взаимодействия начала XX века, 2022 (<https://doi.org/10.55988/2588-1264/106> - 2022), Чьонг Х. Ремесленные деревни декоративно-прикладного искусства Северного Вьетнама. Ханой, Издательство изобразительного искусства, 2006. Источники фото: Издательство изобразительного искусства, Музей изобразительных искусств Вьетнама и интернет. Эти источники являются теоретической основой для понимания истории, техники и роли лака в традиционном ремесленном искусстве Вьетнама, а также культурных влияний Востока и Запада на процесс превращения лака из ремесла в живопись.

Работы таких авторов, как Фам К - 2005, Куанг В - 2014, Чьонг Х - 2006, о

характеристиках и технике лака, а также материалы о новаторских художниках “Художник Нгуен Зя Чи – Биография, Творческий Путь, Известные Работы” (<https://www.tranhsonmainghethuat.com/hoasi-nguyen-gia-tri-tieu-su-cuoc-doi-su-nghieptac-pham-noi-tieng/>) , “ Художник То Нгок Ван – Биография, Творческий Путь и Известные Работы” (<https://www.tranhsonmainghethuat.com/hoasi-to-ngoc-van-tieu-su-cuoc-doi-su-nghieptac-pham-noi-bat/>) , “Художник Чан Ван Кан” (<https://designs.vn/su-nghiepcua-cohoasi-tran-van-can/>), “Ле Фо – Мастер Постимпрессионизма” (<https://tapchimythuat.vn/tin-my-thuat/le-phobac-thay-hau-an-tuong/>), “Художник-миллионер Фам Хау: Мастер вьетнамской лаковой живописи” (<https://lehouseart.com/tin-tuc/hoasi-trieudo-pham-hau-bac-thay-son-mai-viet-nam-79.html>) таких как Нгуен Зя Чи, То Нгок Ван, Нгуен Туонг Лан, Чан Ван Кан, Ле Фо, Фам Хау, рассматриваются для уточнения их роли в развитии техники и стиля вьетнамской лаковой живописи.

Исследование процесса преобразования лака во Вьетнаме показывает, что традиционные техники и материалы были заимствованы и усовершенствованы вьетнамскими мастерами из различных источников, включая японское искусство. Японская техника «маки-э» - одна из самых известных декоративных лаковых техник в Азии, ее суть заключается в измельчении золота и серебра и нанесении измельченного порошка на влажный лак для создания мерцающего эффекта и придания поверхности глубины и уникального оттенка. Японцы использовали эту технику веками, и её влияние достигло Вьетнама в 1902-1903 годах благодаря Сухико Ишикаве.

Вьетнамские художники-лакисты, такие как Нгуен Зя Чи, Ле Фо, Чан Ха и другие, адаптировали и изменили эту технику, чтобы она соответствовала вьетнамскому стилю и эстетике. Они использовали золотой и серебряный

порошок, а также местные материалы, такие как измельчённые яичная скорлупа, раковины и перламутр, применяя метод многослойной полировки для создания глубины и характерных цветов вьетнамской лаковой живописи.

Кроме того, рецепты преобразования свежего лака в лак «кань чан» и лак «сен», разработанные мастером Динь Ван Тханем, а также формула смешивания лака с канифолью вместо тунгового масла (лак без масла), открытая Чан Ван Каном, стали одними из ключевых факторов, которые полностью изменили традиционный вьетнамский лак, превратив его в художественный материал для лаковой живописи. «Чан Ван Кан рисовал изображение феникса лаком сен, затем покрывал феникс лаком кань чан и слоем лака без масла, но с канифолью. После высыхания мастер Тхань полировал поверхность, и феникс проявился отчётливо, а картина стала гладкой и ровной» (Куанг В. Вьетнамская лаковая живопись. стр. 19). Эта техника не только сохраняла цвета и гладкость лака, но и позволяла художникам создавать более разнообразные цветовые эффекты за счёт многослойного нанесения лака. Этот метод стал важной технической основой для развития вьетнамской лаковой живописи, предоставив возможность художникам, таким как Нгуен Зя Чи, Фам Хау, Ле Фо и другим, развивать такие характерные техники, как инкрустация перламутром, многослойное покрытие лаком и зеркальная полировка.

Анализ произведений лаковой живописи

Анализ произведений является важным методом для раскрытия изменений в технике и стиле лаковой живописи. Репрезентативные лаковые произведения таких художников как Ле Фо, Нгуен Зя Чи, Фам Хау, Чан Ха и других подвергаются искусствоведческому анализу с точки зрения композиции, линий, цвета и техники. Этот анализ помогает глубже понять, как художники использовали лак для передачи глубины, света и цвета, создавая уникальные визуальные эффекты.



Рис. 1. Деревянная подушка с инкрустацией перламутром. Начало XX века.



Рис. 2. Деревянная рыба для молитв, покрытый золотом. Начало XX века.



Рис. 3. Набор декоративных предметов, покрытых лаком с позолотой. Начало XX века

Инкрустация перламутром и раковиной (Рис. 1) – это популярная техника, используемая для украшения предметов декоративно-прикладного искусства из лака, создающая мерцающие узоры благодаря отражающим свойствам

используемых материалов. Детали инкрустации часто включают узоры, растительные мотивы или симметричные символические орнаменты. После того как перламутр или раковина аккуратно обрезаны и подогнаны, они крепятся на предварительно вырезанную поверхность из дерева, затем полируются и покрываются слоем лака с тунгвым маслом, чтобы достичь гладкости и блеска, сопоставимого с поверхностью изделия.

Позолота (Рис. 2,3) – это техника, широко использовавшаяся в декоративно-прикладном искусстве периода династии Нгуен для создания элегантного и благородного внешнего вида. Золото обычно наносилось на выделяющиеся декоративные узоры, такие как орнаменты, контуры или символические элементы. Процесс позолоты требует точности и мастерства, чтобы золото крепко держалось на лаковой поверхности и не отслаивалось. Эта техника подчеркивает детали, усиливая мерцание, привлекает внимание и повышает эстетическую ценность изделия.

Декоративные мотивы на лаковых изделиях периода Нгуен включают преимущественно традиционные узоры, такие как цветы, облака, драконы, фениксы и символические изображения, отражающие благородство и власть. Эти узоры располагаются симметрично и сбалансировано, демонстрируя гармонию в дизайне. Однако орнаменты часто повторяются и имеют ограниченную пространственную или глубинную динамику, что придает изделиям лаковой живописи этой эпохи некоторую статичность и плоскостность. Композиция декоративных мотивов также редко отличается перспективой, а обычно располагается на одной плоскости, чтобы создать непрерывность. Тем не менее, традиционные формы остаются отличительной чертой лакового искусства периода Нгуен, отражая восточную культуру и эстетику.

Лаковые изделия декоративно-прикладного искусства этого периода в основном использовали естественные цвета

вьетнамского лака с доминирующими чёрным, красным и золотым оттенками. Это делало палитру довольно ограниченной, с отсутствием богатых градаций тонов. Мастера эпохи Нгуен часто полагались на световые эффекты, создаваемые инкрустацией перламутром, раковиной и позолотой, чтобы добавить контраст, так как у них ещё не было возможности создавать глубину за счёт цвета, как это стало возможно в современной лаковой живописи. Лаковые изделия того времени не имели многослойной техники, позволяющей достигать глубины и разнообразия оттенков. Лаковые слои были плоскими и не имели градаций, что придавало изделиям высокую декоративность, но лишало их пространственной глубины. Это резко контрастирует с современной лаковой живописью, где художники могут использовать многослойное нанесение для создания светотеневых градаций и трёхмерного эффекта. Поскольку декоративное искусство того времени фокусировалось на декоративных элементах, оно было более абстрактным и символическим, с меньшим акцентом на детализированное реалистическое изображение. Орнаменты носили скорее условный, стилизованный характер, не обладая высокой степенью детализации или реализма, характерной для лаковой живописи позднего времени.

Лаковые изделия декоративно-прикладного искусства эпохи Нгуен ярко отражают культурные традиции Вьетнама через технику инкрустации перламутром, раковиной и позолотой, а также через изысканные декоративные узоры. Тем не менее, ограниченность в цвете, отсутствие глубины и использование определённых стилизованных мотивов без реализма обозначают границы их применения. Эти аспекты были усовершенствованы и развиты в более поздний период, когда вьетнамские художники начали интегрировать новые техники и знания живописи, приобретённые у французских мастеров, превращая лак из ремесленного

материала в богатое и современное средство художественного выражения.

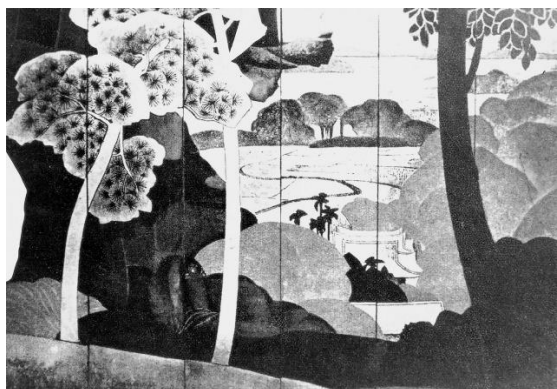


Рис. 4. Лё Фо. Пейзаж Северного Вьетнама. 6 панелей. Около 1931 года.

Картина «Пейзаж Северного Вьетнама» Лё Фо (Рис. 4) использует многослойную композицию, погружая зрителя в открытое природное пространство с уровнями глубины, переходящими от переднего плана к среднему и дальнему плану. Передний план подчёркивается большими кронами деревьев с деталями листьев и стволов, создавая рамку для картины. На среднем плане виднеются крыши домов, характерные для северной равнины Вьетнама: хвойные и лиственные деревья, извилистая дорога, окружённая рисовыми полями. В глубине картины холмы и деревья постепенно уменьшаются, уводя взгляд зрителя в далёкое пространство северного вьетнамского пейзажа. Эта композиция создаёт глубину, делая природный ландшафт на картине более обширным. Лё Фо использует мягкие и изогнутые линии для изображения природы, особенно формы деревьев и гор. Линии не жёсткие, а плавные, что подчёркивает гармонию и естественность пейзажа. Формы листьев и стволов деревьев стилизованы, но сохраняют природную красоту. Линии не слишком детализированы, но позволяют зрителю уловить очертания природных элементов, создавая ощущение лёгкости и покоя. Несмотря на то, что в настоящее время картина доступна только в черно-белом изображении Эта картина была выставлена

на Парижской выставке 1931 года. В настоящее время все источники из Вьетнама не могут точно определить, где эта картина хранится, и автор также никогда не видел её цветной версии. Мы можем заметить чёткое разделение между тёмными и светлыми областями благодаря различным уровням контраста. Передний план с крупными кронами и стволами деревьев создаёт тёмные пятна, в то время как более удалённые холмы и пейзаж светлеют, усиливая глубину картины. Лё Фо умело использует контрасты, чтобы создать ощущение близости и удалённости, меняя пространство и подчеркивая романтику природы северного Вьетнама.



Рис. 5. Нгуен Зя Чи. Деревня среди банановых рощ. Шестипанельная ширма. Лаковая живопись. 1937 год. Размеры: 100 x 195 см.

Тема вьетнамской деревни всегда была важным источником вдохновения в живописи Нгуен Зя Чи. На шестипанельной ширме «Деревня среди банановых рощ» он не только воспроизводит пейзаж, но и передает чувства художника и его воспоминания о родине. Образ зеленеющих банановых рощ, деревни с соломенными крышами и повседневной жизни людей вызывает воспоминания о спокойном и простом Вьетнаме. Нгуен Зя Чи не просто описывает пейзаж, но и передает дух и культуру вьетнамской деревни через мелкие детали, такие как пасущаяся корова, крестьянин с корзинами, сцены повседневной жизни. Эта тема имеет не только эстетическое значение, но и является способом сохранить и почтить вьетнамскую культуру.

В восточном интерьере, особенно в культуре Вьетнама, ширма выполняет не только декоративную, но и практическую функцию. Согласно фэн-шуй, ширма используется для защиты от ветра, чтобы блокировать неблагоприятные потоки воздуха, проходящие через главную дверь прямо в дом, способствуя гармонии и циркуляции благоприятной энергии в жилом пространстве. Изображения на ширме, такие как пейзажи, цветы, птицы, символизируют мир, процветание и счастье. Для вьетнамцев ширма может быть средством отражения традиционной культуры через народные картины, напоминающие о сельских пейзажах и повседневной жизни людей. Ширма часто используется для разделения пространства в домах или больших помещениях. Она помогает создать приватные зоны без необходимости возведения стен или стационарных перегородок. В истории ширма также была символом аристократии или семей высокого социального статуса. Вьетнамцы также используют ширму для создания торжественного, особенного пространства в зоне поклонения предкам или в гостиной, где принимают важных гостей.

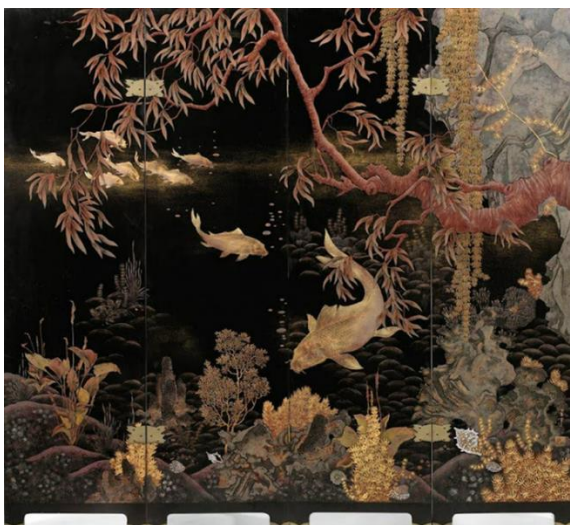
Композиция в произведении «Деревня среди банановых рощ» тщательно организована, с плавным, неторопливым и изящным ритмом, который естественно направляет взгляд зрителя от переднего плана к заднему. Нгуен Зя Чи использует многослойную структуру: на переднем плане выделяются крупные банановые деревья, покрытые золотом, листья которых изображены с высокой степенью натуральности, а также деревья арека с детализированными и тщательно покрытыми золотом листьями, создающими мощные акценты. На среднем плане появляются образы женщин, несущих корзины на плечах по дороге на рынок, создавая ощущение спокойствия и радости, а также коровы, отдыхающие и пасущиеся. Повседневная жизнь в сельской местности Северного Вьетнама представлена просто, умиротворенно, но с

элементами радости. На заднем плане изображены дома с красной черепицей, гармонично сочетающиеся с тёплыми оттенками на традиционном чёрном фоне вьетнамского лака. Контраст между крупными банановыми рощами на переднем плане и образом деревни на заднем придаёт глубину композиции. Художественная идея произведения создать образ традиционной вьетнамской сельской жизни, разворачивающейся посреди тропических лесов, богатых разнообразными деревьями.

Мягкие и плавные линии листьев бананов, стволов деревьев, а также утончённые линии мелких деталей, таких как домашний скот, кроны деревьев и фигуры людей на картине, создают ощущение живости и реализма. Линии на картине не слишком чёткие и жёсткие, а естественные, сливаются друг с другом, образуя гармоничное целое. Сочетание мягких линий и крупных пятен придаёт картине ритмичность, напоминающую о спокойствии и медленном ритме деревенской жизни. Это характерная техника в лаковой живописи, позволяющая выделять детали на фоне без чрезмерного использования линий, что помогает максимально проявить цветовые пятна и градации лака. Традиционные цвета лаковой живописи – коричнево-красный, золотой, чёрный и красный – создают спокойное, но тёплое и уютное пространство. Яркий жёлтый цвет банановых листьев выделяется на чёрном фоне, вызывая ассоциации с природной свежестью и жизненной силой. Золотые пятна, в сочетании с красно-коричневыми оттенками крыш домов и деревьев, создают ощущение гармонии, одновременно классического и современного характера. Нгуен Зя Чи в полной мере использует контраст между цветами для создания уникальных визуальных эффектов, благодаря которым детали выделяются, но не кажутся разрозненными, а, напротив, образуют единое целое.

Нгуен Зя Чи мастерски использует технику рельефа в лаковой живописи:

изображение банановых рощ выглядит очень естественно, детализировано и создаёт эффект глубины. Каждый лист банана имеет свою уникальную форму, что позволяет зрителю ощутить движение банановых рощ. Детализированные изображения рваных листьев также выполнены с естественностью и без жёсткости. Наряду с крупными листьями бананов, он искусно уравнивает визуальное восприятие, изображая пальмы с мелкими и острыми листьями. Также используется техника нанесения гладкого золота без видимых границ между листьями. Изысканность художника проявляется в деталях заднего плана: он тщательно рисует и посыпают золотом каждый слой листьев. Эффект золочения и мелкого золотого напыления используется им с большим мастерством, создавая разную интенсивность света, которая не нарушает систему светотени в общей композиции.



*Рис. 6. Фам Хау. Рыбы.
Четырёхпанельная ширма. 1940 год.
Размеры: 180 x 200 см.*

Фам Хау располагает элементы на ширме «Рыбы» (Рис. 6) в гармоничной и сбалансированной композиции, создавая ощущение глубины и широты пространства. Ширма делится на несколько слоёв: на переднем плане изображены водные растения, камни и кораллы, что формирует богатое пространство дна водоёма. В центре картины плавают карпы,

каждая рыба занимает своё положение и направлена в разные стороны, что придаёт сцене живость и естественный ритм. На картине изображено девять карпов, и в восточной культуре число девять считается символом вечности, долголетия. Панели ширмы соединяются, образуя панорамное пространство, похожее на обширный водоём с плавными течениями. Композиция не следует западной перспективе, а наполнена восточным духом. Такой подход легко заметить в китайской тушевой живописи и японской гравюре на дереве. Во Вьетнаме этот тип композиции можно увидеть в картинах Донг Хо (Đông Hồ), Ханг Чонг (Hàng Trống) и в народных картинах для алтарей. Это условная композиция, которая развивается в двух направлениях: по вертикали и горизонтали, придавая ощущение свободы и лёгкости, что позволяет зрителю легко погружаться в природу. Размещение деталей по вертикали — от верхушек деревьев до поверхности воды и карпов на дне водоёма — создаёт значительную глубину, делая пространство произведения необъятным.

Линии в произведении «Рыбы» Фам Хау мягкие, плавные и изящные, начиная от изгибов ив, склоняющихся к поверхности воды, до тонких линий водных растений. Особенно выразительно изображены карпы с плавными, естественными линиями, создающими впечатление их движения в прозрачной воде. Линии деревьев и тела карпов не ограничены чёткими контурами, а передаются с помощью тонких акцентов, что создаёт ощущение гармонии и естественности. Детализированные линии, описывающие кроны деревьев и водные растения, создают контраст с простым, но ярким образом карпов. Линии в произведении служат не только для описания формы, но и для создания ритма и движения, оживляя природу картины.

Фам Хау использует традиционную тёплую палитру лака с оттенками коричнево-красного, чёрного, золотого и красного, в сочетании с традиционными техниками, такими как инкрустация

перламутром, яичной скорлупой и позолотой, для создания мерцающих эффектов. Цвета на картине не яркие, но создают глубокое и спокойное ощущение, точно передавая атмосферу тишины на дне водоёма. Яркие золотые пятна нанесены на тела рыб и детали кораллов и растений, отражая мягкий свет и создавая утончённый контраст на фоне глубокой чёрной основы. Золотистый блеск на телах рыб и некоторых водных растениях не только служит визуальным акцентом, но и несёт символическое значение. В восточной культуре карп считается символом удачи, успеха и процветания, поэтому использование золотого цвета и световых акцентов на карпе выражает глубокий фэншуйный смысл произведения. Контраст между оттенками добавляет картине глубину и богатство, создавая для зрителя ощущение как реальности, так и загадочности.

Образ рыбы в этом произведении Фам Хау не ограничивается только изображением природы, но также несёт в себе глубокую восточную художественную метафору, пробуждая образ дружной и сплоченной семьи. Две крупные рыбы в центре символизируют отца и мать, опору семьи, в то время как семь маленьких рыбок, плывущих позади в одном направлении, олицетворяют единство и следование за родителями. Эта композиция несёт глубокий метафорический смысл о многодетной семье, символизирующей процветание и стремление к продолжению рода — идеал, который высоко ценится в восточной культуре. Через образ карпов Фам Хау искусно передает философию гармонии человека и природы, простой радости, заключенной в семейном единстве и теплых отношениях.

Техника позолоты на телах рыб и некоторых водных растениях придаёт картине сияние при попадании света на поверхность ширмы. Фам Хау также использует технику многослойного нанесения лака и многократной полировки, чтобы создать богатые светотеневые градации и глубину цветовых пятен. Это

создаёт эффект мерцания света, как если бы он пробивался сквозь воду, заставляя зрителя ощущать, будто он наблюдает за настоящим водоёмом с плавающими на дне рыбами.



*Рис. 7. Чан Ха. Зов. около 1938-1940 гг.
Размер: 100 x 200 см.*

Произведение «Зов» художника Чан Ха (Рис. 7), созданное примерно в 1938–1940 годах, является одной из выдающихся лаковых картин вьетнамского искусства начала XX века. Картина изображает мужчину, стоящего на берегу реки и натягивающего лук в сторону неба, его взгляд устремлен на стаю диких уток, летящих вдали. Это не просто картина, изображающая сцену охоты, она содержит глубокие эстетические и культурные ценности.

Композиция «Зова» выстроена по вертикали, где основные элементы, такие как охотник и деревья, занимают большую часть переднего плана. Изображение охотника, расположенное в центре, вытянуто вертикально от берега реки к небу, создавая мощный акцент. Все элементы картины – от деревьев внизу до

неба вверху – сосредоточены вокруг центрального персонажа, подчеркивая его силу и жизненную энергию. Охотник с натянутым луком создает диагональную линию движения, направляя взгляд зрителя от его тела к небу, в сторону летящих диких уток. Эта композиция не только создает ощущение движения, но и придает картине пространственную глубину. В целом композиция гармонична и сбалансирована, подчеркивая мощь и волю главного героя.

Линии в произведении «Зов» переданы плавно и элегантно: от мягких изгибов деревьев на переднем плане до решительных линий в позе охотника. Линии создают ощущение естественности и живости, подчеркивая мощную и энергичную позу главного героя. Рука охотника с натянутым луком детализирована и передает напряжение момента перед выстрелом. Изгибы линий деревьев создают мягкий контраст с жесткими чертами персонажа, придавая картине баланс и ритм. Линии, изображающие небо и облака, также исполнены плавно, что делает верхнее пространство открытым и воздушным, создавая ощущение слияния неба и земли.

Чан Ха использует традиционную для лака палитру с тёплыми тонами, такими как коричневый, золотой, красный и чёрный, создавая драматичный момент. Коричнево-золотистые оттенки листьев, стволов деревьев и особенно спина и рука охотника, натягивающего лук, создают тонкую линию света, направляя взгляд зрителя к небу. Там цель охотника — стая уток, летящих по небу. Облака на небе мастерски обработаны автором с использованием техники маки-э, что подчеркивает мягкий переход света от небес к земле. Картина одновременно создает тихое пространство и передает напряженное ожидание действия, с теплыми коричнево-золотистыми оттенками закатного света, окутывающими пейзаж. Мягкий золотистый свет не только подчеркивает красоту природы, но и акцентирует напряженный момент перед тем, как стрела полетит в небо, направляясь

к стае птиц. Цвета на картине не яркие, а глубокие, передающие суть лаковой живописи. Светлые и тёмные цветовые пятна расставлены, с подчёркивая главного героя на фоне неба и природы. Контраст между тёмными цветами тени деревьев и светом неба не только добавляет глубину пространству, но и подчёркивает силу и дух охотника в окружении природы.

Тема картины «Зов» связана с образом охотника и природы, отражая слияние человека с природой. Образ охотника с натянутым луком символизирует силу, мужество и дух покорения. Это не просто обычный охотник, но символ сильного, стойкого вьетнамского народа, всегда готового к вызовам. Картина также вызывает ощущение глубокой связи между человеком и природой. Широкое небо, извивающиеся облака и стаи уток, свободно парящих в просторах неба, олицетворяют свободу, просторы и стремление к преодолению человеческих границ. Охотник не просто преследует добычу, а, кажется, погружается в обширное пространство природы, прислушиваясь к зову неба и ветра.

Техника лака в произведении «Зов», использованная Чан Ха, создаёт особый эффект глубины и света. Он комбинирует слои лака чёрного, золотого, красного и коричнево-красного цветов, чтобы создать насыщенное пространство с разнообразными оттенками. Техника многослойного покрытия и многократной полировки придаёт поверхности картины блеск и глубину, создавая уникальное трёхмерное восприятие. Чан Ха применяет технику напыления золота и серебра (маки-э) для всех светлых деталей на картине, таких как облака на небе, спина и рука охотника, а также для листвы на переднем плане, что добавляет картине мерцание при попадании света на ее поверхность. Многослойная полировка делает детали картины гладкими и чёткими, создавая ощущение мягкости и движения природных элементов в обширном пространстве.

Анализ произведений на протяжении различных этапов развития искусства показывает прогресс в технике и способах выражения художников, что позволяет понять процесс перехода от традиционного декоративно-прикладного искусства к живописи.

Сравнительный анализ этапов развития вьетнамской лаковой живописи

Традиционное искусство вьетнамского лака до 1925 года

Согласно археологическим данным, следы лаковой техники, датированные примерно 2400–2500 лет назад, были обнаружены в нескольких местах в уездах Фу-Сюен и Унг-Хоа провинции Ха Тэй. Как отметил Trương Minh Hằng: «Согласно археологическим данным, на множестве мест в двух уездах Фу-Сюен и Унг-Хоа (Ха Тэй) были найдены следы лаковых изделий, датированные 2400–2500 лет назад» (Trương Minh Hằng, «Деревни ремесел Северного Вьетнама», стр. 70). Эти открытия предоставляют доказательства существования лаковой техники с древнейших времен, показывая значимость лака в культурных и религиозных традициях, а также в декоративно-прикладном искусстве Вьетнама с раннего периода.

В эпоху династий Ли и Чан (XI–XIV века) лаковая техника достигла значительного развития благодаря расцвету буддизма при феодальном дворе. В этот период лак использовался для покрытия и позолоты буддийских статуй и ритуальных предметов, что обеспечивало защиту произведений от воздействия времени, а также добавляло торжественность и священную красоту религиозным символам. Применение лака в культовых изделиях отражает тесную связь между лаковой техникой и религиозными потребностями, подчеркивая роль лака в сохранении и поддержании религиозной культуры вьетнамцев.

В XVI–XVIII веках лаковые изделия начали распространяться за пределами местного уровня и приобретать значимость

в торговле. Мастера деревни Бинь Вонг перевозили лаковые изделия в Ханой для торговли, образуя там сообщество лаковщиков «Нам Нгы», которое сейчас входит в район Куа Нам в Ханое. Также некоторые мастера из Бинь Вонга переселились в Хюэ, где они производили предметы быта и ритуальные изделия для королевской семьи династии Нгуен. Этот процесс свидетельствует о расширении и развитии лаковой техники в значимые культурные и политические центры, такие как Ханой и Хюэ.

До 1925 года лаковая техника в основном применялась для украшения предметов, таких как коробки, ширмы и культовые принадлежности. Орнаменты на лаковых изделиях обычно носили символический характер и не требовали детального изображения, среди них преобладали статичные узоры, такие как цветы, облака и волны. В традиционном лаке этого периода техника еще была ограничена, и мастера не могли шлифовать слои лака для создания глубины и тональных переходов. Однако лак выполнял важную функцию защиты и увеличения долговечности деревянных предметов в повседневной жизни. Кроме того, лак применялся для покрытия лодок и весел, обеспечивая водонепроницаемость и увеличивая прочность в условиях влажного климата. В традиционном декоративно-прикладном искусстве начала XX века лак использовался главным образом для украшения предметов, таких как коробки, ширмы, культовые принадлежности. Популярные мотивы включали простые, статичные узоры, такие как цветы, облака, волны и изображения божеств, предназначенные в первую очередь для декора, а не для передачи конкретного содержания. Эти мотивы не требовали детального описания и носили символический характер, повторяясь в установленных шаблонах.

Переход лакового материала от декоративного применения к живописи во вьетнамском искусстве (1925–1945)

Однако, когда лаковая техника стала использоваться в живописи, такие художники, как Ле Фо, Нгуен Зя Чи, Фам Хау и Чан Ха, стали развивать более детализированное и конкретное изображение. Вместо абстрактных мотивов они начали изображать реальные сцены – деревенские пейзажи, растения, карпов, охотников – то есть объекты, существующие в реальной жизни. Детали, такие как банановые листья, крыши домов, образы рыб, стволы деревьев, стали отображаться реалистично и живо, создавая у зрителя ощущение настоящего пейзажа.

Одним из важных отличий между декоративно-прикладным лаком и лаковой живописью является использование пространственной композиции с глубиной в живописи. В декоративных произведениях лакового искусства пространство часто остаётся плоским, без масштабных соотношений, ближних и дальних планов; узоры располагаются на одной плоскости и носят преимущественно декоративный характер, а не создают глубину пространства.

Напротив, в лаковой живописи, в таких произведениях как «Пейзаж Северного Вьетнама» Ле Фо, «Деревня среди банановых рощ» Нгуен Зя Чи или «Рыбы» Фам Хау, пространство организовано с отчётливыми передними и задними планами. Ле Фо создаёт композицию с использованием светотени, отражающей влияние западного стиля, особенно через создание глубины пространства посредством дальнего и ближнего планов. Нгуен Зя Чи выстраивает многослойную деревенскую сцену, начиная с крупных банановых деревьев на переднем плане, переходя к домам, растительности и сельской жизни на заднем плане, создавая глубину и многоуровневое пространство. В «Рыбах» Фам Хау также присутствуют слои подводного пространства с камнями и кораллами на переднем плане и плавающими вдалеке рыбами, что создаёт впечатление таинственного и обширного подводного мира. Эта композиция с ближними и дальними слоями – явный

прогресс в лаковой живописи, придающий произведениям глубину и трёхмерность.

В декоративном искусстве лаковые оттенки часто оставались плоскими и не менялись, с использованием чёрного, красного, золотого цветов и иногда серебристых или золотых отблесков, но без тонких градаций оттенков. Это придавало изделиям классическую красоту, но ограничивало их в передаче глубины и богатства цветовых переходов.

В лаковой живописи художники развили технику многослойного нанесения лака и многократной полировки, создавая богатые градации оттенков с чёткими светотеневыми переходами. Нгуен Зя Чи в «Деревне среди банановых рощ» использует многослойное наложение цветных лаков, чтобы создать градации от света к тени, подчеркивая банановые листья и другие детали. Чан Ха в «Зове» также применяет аналогичную технику для создания сильного контраста между охотником и небом, усиливая ощущение живости и реалистичности. В «Рыбах» Фам Хау использует глубокие оттенки и световые эффекты от перламутровых инкрустаций, чтобы передать спокойную глубину пруда. Переходы оттенков позволяют лаковой живописи преодолеть плоскостность, придавая произведениям глубину и богатство светотеневых градаций.

В результате данного исследования были сделаны основные выводы о преобразовании вьетнамского лака из традиционного ремесленного материала в современное художественное средство, обозначены факторы, способствовавшие техническим и стилистическим новшествам при сохранении культурной идентичности Вьетнама. Основные результаты исследования включают следующие пункты:

1. Изменение роли и свойств вьетнамского лака. Исследование показало, что вьетнамский лак, первоначально используемый в декоративно-прикладном искусстве с декоративной и защитной

функцией, превратился в материал живописи с высокой художественной и выразительной ценностью. Ранее лак применялся для украшения предметов, таких как шкатулки, ширмы, мебель, архитектурные элементы и ритуальные принадлежности. Традиционный лаковый декор в основном носил чисто декоративный характер с повторяющимися мотивами и отсутствием глубины, служив для украшения и защиты поверхности изделий. Однако под влиянием Индокитайской школы изящных искусств и ведущих художников лак был поднят на новый уровень, став полноценным художественным материалом. Художники стали воспринимать лак не просто как ремесленную технику, а как современное средство художественного выражения, способное передавать идеи, эмоции и истории. Это открыло новую эпоху для вьетнамского лака, который теперь используется не только в декоративно-прикладном искусстве, но и активно применяется в живописи и других сферах искусства.

2. Технические усовершенствования: Восприятие и креативное применение традиционной вьетнамской лаковой техники, японской техники маки-э и западных изобразительных знаний, полученных от французов. Результаты исследования показали, что одним из ключевых факторов, способствовавших успешному преобразованию вьетнамского лака в художественный материал, стало совершенствование техники. Ранее традиционный лак ограничивался использованием натуральных цветов из смолы дерева с лаком и природных минеральных пигментов, что приводило к довольно узкой палитре с преобладанием чёрного, красного и золотого оттенков. Более того, традиционный лак не позволял создавать слои для достижения глубины или светотени. При поддержке и поощрении со стороны французских преподавателей Индокитайской школы изящных искусств вьетнамские художники, такие как Нгуен Зя Чи, То Нгок Ван, Нгуен

Туонг Лан и Чан Ван Кан, начали экспериментировать с новыми техниками. Одним из значимых открытий стала техника смешивания лака с канифолью, что позволяло высушенным слоям лака становиться гладкими при полировке и делать возможным наложение нескольких цветных слоёв. Это дало художникам возможность создавать более богатые градации оттенков, добавляя глубину и чёткий светотеневой эффект, превращая лаковые произведения в многослойные. Кроме того, художники применяли техники инкрустации перламутром, раковинной, яичной скорлупой и золочения, что создавало мерцающие световые эффекты и визуальную глубину. Например, в произведении «Рыбы» Фам Хау инкрустации перламутром и яичной скорлупой создают сверкающий свет в подводных деталях, подчеркивая карпов и других водных существ. Эта техника не только повышала эстетическую ценность, но и создавала новый визуальный эффект.

3. Изменения в стилистике: Слияние восточных и западных техник. Исследование также показало, что культурное взаимодействие Востока и Запада оказало сильное влияние на стилистику вьетнамской лаковой живописи. Ранее традиционные лаковые изделия в декоративно-прикладном искусстве носили выраженно декоративный характер и были склонны к плоскостности, без перспективы или глубины пространства. Мотивы цветов, облаков, драконов и фениксов часто повторялись и располагались на одной плоскости. Под влиянием западного искусства, особенно принципов перспективы и светотени, вьетнамские художники начали экспериментировать и применять новые изобразительные приёмы в лаковой живописи. Например, Нгуен Зя Чи в своей работе «Деревня среди банановых рощ» использовал перспективу для создания многоуровневого пространства, где на переднем плане изображены крупные банановые рощи, а вдалеке — деревня и повседневная жизнь

людей. Это добавило картине глубину и создало трёхмерное пространство, разрушив плоскостность традиционного лака. Также применялась техника светотени для выделения главных персонажей или деталей. В «Зове» Чан Ха использует контраст между светом и тенью, чтобы подчеркнуть фигуру охотника, создавая ощущение силы и динамичности. Эти изменения демонстрируют, что вьетнамский лак успешно сочетал западные изобразительные принципы, сохраняя при этом гармонию и утончённость восточного искусства.

4. Сохранение и развитие национальной самобытности в лаковой живописи. Одним из выдающихся результатов исследования является то, что вьетнамские художники, несмотря на заимствование западных техник и изобразительных приёмов, сумели сохранить национальную идентичность и восточный дух в своих лаковых произведениях. Темы, изображённые в лаковой живописи, остаются близкими к культурной жизни Вьетнама, отражая деревенские сцены, природу, людей и традиционные символы. В работе «Деревня среди банановых рощ» Нгуен Зя Чи образы банановых деревьев, соломенных крыш, людей и домашнего скота сохраняют дух родного края, вызывая ассоциации с чисто вьетнамской культурой. Аналогично, Фам Хау, изображая 9 карпов – символ удачи и процветания через количество 9 рыб, – с одной стороны ясно демонстрирует традиционную восточную культуру семейных ценностей, отражающую изобилие и единство в отношениях между детьми и родителями. Вьетнамские лаковые художники искусно сочетали западные техники и индивидуальное творчество, при этом заботясь о сохранении традиционных элементов и национальной самобытности. Это свидетельствует об успехе вьетнамской лаковой живописи в её интеграции в международное искусство при сохранении культурных корней. 5. Утверждение позиции вьетнамского лака в изобразительном искусстве. Благодаря

процессу восприятия и творчества, вьетнамский лак стал одним из уникальных художественных материалов, который внёс вклад в формирование самобытного облика вьетнамского и мирового искусства. В работах пионеров искусства, таких как Нгуен Зя Чи, То Нгок Ван, Чан Ван Кан, Ле Фо, Фам Хау, Чан Ха и других, вьетнамский лак выступает не только как художественный материал, но и как культурный символ, представляющий синтез традиций и современности, Востока и Запада. Результаты исследования показывают, что вьетнамский лак стал многомерным средством художественного выражения, выходя за рамки декоративных изделий и обретая способность передавать эмоции, глубокий смысл и высокую эстетическую ценность. Это значительный шаг вперёд, подтверждающий позиции вьетнамского лака на международной художественной арене.

Выводы

Данное исследование раскрыло процесс преобразования вьетнамского лака из традиционного ремесленного материала в современное средство художественного выражения, что проявляется в изменениях техники, стиля и выразительности. Результаты исследования показывают, что сочетание восточных и западных элементов придало вьетнамскому лаку новый облик, позволяя заимствовать передовые западные техники и, одновременно, сохранять и развивать национальную культурную самобытность. Таким образом, лак стал не только ремесленным материалом, но и уникальным средством живописи, заняв важное место во вьетнамском и мировом искусстве.

1) Лак давно связан с вьетнамской культурой через традиционные декоративные изделия, такие как коробки, столы, стулья, культовые принадлежности и предметы декора. Однако благодаря влиянию Индокитайской школы изящных искусств вьетнамские художники нашли способ использовать лак как материал для живописи. Этот процесс преобразования превратил лак из декоративного материала

с фиксированными мотивами в художественный материал с глубиной, богатой палитрой и высокой выразительностью. Это преобразование стало не только техническим достижением, но и изменением эстетического восприятия, отражающим новый и сильный творческий дух вьетнамских художников. Они постоянно искали новые формы выражения, нарушая традиционные правила ремесла и создавая современное направление лаковой живописи, которое отличается индивидуальностью и высокой художественной ценностью.

2) Взаимодействие восточной и западной культур, особенно влияние западного искусства через Индокитайскую школу изящных искусств, привнесло новые изобразительные и технические элементы в вьетнамскую лаковую живопись. Принципы перспективы, светотени, многослойного наложения цветов – характерные черты западного искусства – позволили вьетнамским художникам расширить выразительные возможности лака. Они смогли выйти за рамки плоских, символических изображений, как в традиционном ремесленном искусстве, и создавать картины с глубиной пространства, насыщенными оттенками и визуальной живостью. Тем не менее, это заимствование не уничтожило национальную идентичность, а, наоборот, обогатило и разнообразило вьетнамскую лаковую живопись. Вьетнамские художники искусно сочетали новые техники с традиционными культурными ценностями, изображая такие темы, как сельская жизнь, повседневные сцены, образы вьетнамцев, символ карпа, банановые деревья. Такое смешение создаёт уникальный стиль лака, который одновременно является современным и наполненным национальным духом, обладая высокой художественной и культурной ценностью.

3) Вьетнамская лаковая живопись успешно закрепила своё положение в

международном искусстве благодаря гармоничному сочетанию современных техник и традиционной самобытности. Произведения таких художников, как Нгуен Зя Чи, Чан Ха, Ле Фо, Фам Хау, демонстрируют огромный потенциал лака как материала, способного передавать эмоции и глубокий смысл, не уступая западным материалам, таким как масло или акварель. Вьетнамский лак стал символом вьетнамского искусства, представляя собой синтез культурного обмена, восприятия и творчества. Этот материал, наполненный национальной самобытностью, обладает разнообразием выразительных средств и всё больше утверждает свою ценность на международной художественной арене. Лаковые произведения не только имеют эстетическую ценность, но и несут глубокие культурные и исторические истории, способствуя представлению и продвижению вьетнамской культуры на мировой арене.

4) Это исследование также открывает новые направления для дальнейшего развития вьетнамской лаковой живописи. Чтобы сохранить и развить ценность лака, необходимо продолжать исследования и совершенствование техники, а также искать новые способы выражения, соответствующие современным художественным тенденциям. Одновременно важно сохранить и поддерживать традиционные ценности и культурную идентичность, чтобы вьетнамский лак оставался символом гармонии между современностью и традицией, Востоком и Западом. Современные молодые художники должны поддерживать связь с мастерами прошлого, чтобы перенять ценные техники и опыт в сохранении лаковой живописи. Им также следует поощрять экспериментирование и творчество, поднимая лак на новые высоты, выходя за рамки традиционной живописи на мольберте и распространяясь на другие виды современного визуального искусства.

Библиография

1. Nguyễn Q. Con mắt nhìn cái đẹp, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật [Текст] // Нгуен К. // Ханой: Издательство изобразительного искусства, - 2005. – 159 с. [на вьетнамском языке].
2. Nguyễn Q. Ngôn ngữ của hình và màu sắc, Hà Nội, Nhà xuất bản Văn hoá – Thông tin [Текст] // Нгуен К. // Ханой: Издательство культуры и информации, - 2006. – 138 с. [на вьетнамском языке].
3. Quang V. Hội hoạ Sơn mài Việt Nam, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật [Текст] // Куанг В. // Ханой: Издательство изобразительного искусства, - 2014. – 190 с. [на вьетнамском языке].
4. Thái Bá Vân. Tiếp xúc với nghệ thuật, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật [Текст] // Тхай В. // Ханой: Издательство изобразительного искусства, - 2009. – 759 с. [на вьетнамском языке].
5. Trương M. H. Làng nghề thủ công mỹ nghệ miền Bắc, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật [Текст] // Чьонг Х. // Ханой: Издательство изобразительного искусства, - 2006. – 119 с. [на вьетнамском языке].
6. Phạm Đ. C. Kỹ thuật Sơn mài, Hà Nội, Nhà xuất bản Văn hoá – Thông tin [Текст] // Фам К. // Ханой: Издательство культуры и информации, - 2005. – 207 с. [на вьетнамском языке].
7. Vương H. L. Nguyên lý hội hoạ đen trắng, Hà Nội, Nhà xuất bản Hồng Đức [Текст] // Выонг Л. // Ханой: Издательство Хонг Дык, - 2023. – 304 с. [на вьетнамском языке].
8. Triệu Khắc Tiến. Nghệ thuật sơn mài Việt Nam và Nhật bản, những giao thoa kỹ thuật đầu thế kỷ XX, Hà Nội, 2022 [Текст] // Чьеу Т. // Ханой, - 2022. – 11 с. [на вьетнамском языке].

References

1. Nguyễn, Q. (2005). Con mắt nhìn cái đẹp, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật. Hanoi: Fine Arts Publishing House, 159. [In Vietnamese].
2. Nguyễn, Q. (2006). Ngôn ngữ của hình và màu sắc, Hà Nội, Nhà xuất bản Văn hoá – Thông tin. Hanoi: Culture and Information Publishing House, 138. [In Vietnamese].
3. Quang, V. (2014). Hội hoạ Sơn mài Việt Nam, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật. Hanoi: Fine Arts Publishing House, 190. [In Vietnamese].
4. Thái Bá Vân. (2009). Tiếp xúc với nghệ thuật, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật. Hanoi: Fine Arts Publishing House, 759. [In Vietnamese].
5. Trương, M. H. (2006). Làng nghề thủ công mỹ nghệ miền Bắc, Hà Nội, Nhà xuất bản Mỹ thuật. Hanoi: Fine Arts Publishing House, 119. [In Vietnamese].
6. Phạm, Đ. C. (2005). Kỹ thuật Sơn mài, Hà Nội, Nhà xuất bản Văn hoá – Thông tin. Hanoi: Culture and Information Publishing House, 207. [In Vietnamese].
7. Vương, H. L. (2023). Nguyên lý hội hoạ đen trắng, Hà Nội, Nhà xuất bản Hồng Đức. Hanoi: Hong Duc Publishing House, 304. [In Vietnamese].
8. Triệu Khắc Tiến. (2022). Nghệ thuật sơn mài Việt Nam và Nhật bản, những giao thoa kỹ thuật đầu thế kỷ XX, Hà Nội. Hanoi, 11. [In Vietnamese].