

УДК 7.036

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ МАТЕРИАЛА ЛАКОВОЙ ЖИВОПИСИ  
ВЬЕТНАМА — КИТАЯ — ЯПОНИИ

Дао Ду Куанг

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

**Аннотация.** Статья сосредоточена на анализе сходств и различий в применении лака в изобразительном искусстве трёх стран Восточной Азии: Вьетнама, Китая и Японии. Происходя из одного и того же источника — природной смолы, лак прошёл длительный путь развития и сыграл важную роль в традиционном искусстве региона. Однако каждая страна разработала собственный подход и направления развития, отражающие особенности культуры, эстетической философии и исторического контекста.

В то время как в Китае лак развивался как форма дворцового декора, связанного с ритуальными предметами, буддийскими статуями и высококачественными ремесленными изделиями, с использованием сложных техник инкрустации перламутром, золотом и серебром, а также многоуровневой рельефной резьбы, Япония выделяется техникой маки-э и уруши-э, акцентирующей внимание на утончённости, минималистичном выражении и создании философской глубины за счёт применения металлической пудры (золота, серебра) для достижения особых визуальных эффектов. Во Вьетнаме, опираясь на традиционные ремесленные основы, лак был преобразован в самостоятельный художественный материал, с развитием многослойных техник, шлифовки и полировки для создания пространственной глубины и характерных светотеневых – цветовых эффектов, особенно начиная с периода Школы изящных искусств Индокитая (1925–1945).

Статья построена на сравнительно-сопоставительном методе исследования, с применением анализа техник, изучения характерных произведений и обращения к теоретическим источникам, с целью раскрытия следующих аспектов: базовый материал, методы обработки, цели использования и эстетические особенности. Полученные результаты способствуют более чёткому осмыслению особенностей пластического языка и технических инноваций каждой страны, а также подчёркивают роль Вьетнама в процессе модернизации и локализации лака, утверждая его особое место в контексте современного искусства Восточной Азии.

**Ключевые слова:** восточноазиатский лак, традиционный материал, техника маки-э, инкрустация перламутром, вьетнамская лаковая живопись, китайское дворцовое искусство, японская минималистичная экспрессия, изобразительный язык

**Для цитирования:** Дао, Д. К. Сходства и различия материала лаковой живописи Вьетнама — Китая — Японии [Текст] / Дао Ду Куанг // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 1. – С. 80-110.

SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF THE LACQUER PAINTING MATERIAL  
VIETNAM — CHINA — JAPAN

Dao Du Quang

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

**Abstract.** The article focuses on the analysis of similarities and differences in the use of varnish in the visual arts of three East Asian countries: Vietnam, China and Japan. Derived from the same source, natural resin, lacquer has undergone a long process of development and has played an important role in the traditional art of the region. However, each country has developed its own approach and direction, reflecting the unique characteristics of its culture, aesthetic philosophy, and historical context.

While in China, lacquer developed as a form of palace decoration associated with ritual objects, Buddhist statues, and high-quality handicrafts, using complex techniques of mother-of-pearl, gold, and silver inlaying, as well as multi-level relief carving, Japan stands out with its maki-e and urushi-e techniques, emphasizing refinement, minimalist expression, and creating philosophical depth through the use of metallic powders (gold, silver) to achieve specific visual effects. In Vietnam, based on traditional craft foundations, lacquer was transformed into an independent artistic material, with the development of multi-layered techniques, grinding, and polishing to create spatial depth and distinctive chiaroscuro and color effects, especially since the period of the School of Fine Arts of Indochina (1925–1945).

The article is based on a comparative research method, with the application of techniques analysis, the study of characteristic works, and the reference to theoretical sources, with the aim of revealing the following aspects: the basic material, processing methods, purposes of use, and aesthetic features. The results contribute to a clearer understanding of the specific features of the plastic language and technical innovations of each country, and also highlight the role of Vietnam in the process of modernization and localization of lacquer, establishing its special place in the context of contemporary art in East Asia.

**Keywords:** East Asian lacquer, traditional material, maki-e technique, mother-of-pearl inlay, Vietnamese lacquer painting, Chinese palace art, Japanese minimalist expression, and visual language

**For citation:** Dao D. K. (2026). Similarities and differences of the lacquer painting material Vietnam — China — Japan. *Siberian Art History Journal*, 5(1), 80-110.

### **Введение**

Лаковая живопись является одним из характерных и древнейших материалов изобразительного искусства Восточной Азии. Её истоки уходят к натуральной древесной смоле (уруси), а сферы применения охватывают декоративно-прикладное искусство, архитектуру, религиозные ритуалы и живопись. На протяжении тысячелетий лак служил не только прочным, влагостойким материалом с высокими эстетическими качествами, но и становился средством выражения культурного и философского духа каждой художественной традиции.

В Восточной Азии три страны обладают наиболее выдающимися и древними традициями лакового искусства — Китай, Япония и Вьетнам. Каждая из них сформировала собственную систему технических приёмов и художественных стилей, глубоко отражающих культурную идентичность, историческую среду и местные эстетические предпочтения. Китай выделяется утончённой техникой инкрустации лака и придворной

символикой, Япония — поэтичным искусством маки-э и духом дзен, в то время как Вьетнам стал единственной страной в регионе, которая преобразовала традиционный ремесленный лак в самостоятельный изобразительный язык живописи, особенно в период Школы изящных искусств Индокитая (1925–1945).

Контекст глобализации современного искусства выдвигает необходимость пересмотра, сопоставления и анализа сходств и различий в использовании, развитии и художественном осмыслении лакового материала в трёх странах Восточной Азии. Настоящая статья направлена на систематическое исследование и сопоставление таких аспектов, как происхождение материала, техники обработки, цели применения, эстетическая философия и роль лака в живописи. На этой основе статья призвана подчеркнуть особое положение вьетнамского лака как уникального феномена в истории художественных материалов, а также расширить

межкультурный подход к изучению изобразительного искусства Азии.

### ***Материалы и методы***

Для выявления сходств и различий в применении лакового материала тремя странами: Вьетнамом, Китаем и Японией, в статье используется метод межкультурного сравнительно-сопоставительного исследования, в сочетании с методом анализа произведений искусства и изучением историко-теоретических источников в области традиционного и современного изобразительного искусства. Метод межкультурного сравнительно-сопоставительного анализа применяется для изучения общих элементов, таких как происхождение материала (натуральная древесная смола), ремесленные техники (шлифование, полировка, инкрустация, нанесение слоёв) и первоначальные функции (декорирование, ритуальное использование), а также для выявления различий в развитии техник, целях применения и изобразительном языке в контексте национальных художественных традиций. Этот метод позволяет чётко выявить особенности формирования лакового искусства в каждой культуре — таких как направленность на внутренний декоративный мир в Японии, ритуально-дворцовый характер в Китае и тенденцию к превращению лака в живописный язык во Вьетнаме.

Метод анализа произведений реализуется путём выбора характерных примеров из каждой страны: шкатулки маки-э периода Эдо в Японии, придворные инкрустированные изделия династий Мин и Цин в Китае, а также лаковые картины Нгуен Зя Три, Фам Хау и Чан Ван Кана во Вьетнаме. Анализ сосредоточен на таких аспектах, как техника изготовления, организация объёмных форм и композиции, работа с цветом и светом, визуальные эффекты и эстетическая выразительность материала в структуре изобразительного языка.

Кроме того, статья использует метод изучения документов для сбора, сопоставления и обобщения теоретических

концепций и предыдущих исследований, включая отечественные и зарубежные научные труды, диссертации, статьи, музейные архивы и специализированные публикации по восточноазиатскому лаковому искусству. В случае Вьетнама особое внимание уделяется материалам, связанным с Школой изящных искусств Индокитая, процессом локализации лаковых техник и развитием современного вьетнамского лакового искусства, чтобы подчеркнуть роль творческой самобытности вьетнамской художественной традиции.

Комбинация трёх методов, а именно межкультурного сравнения, анализа произведений и изучения научных источников, позволяет не ограничиваться техническим описанием, а проникать в философско-эстетическую глубину материала, выявляя его сущностные характеристики и намечая новые подходы к изучению лакового искусства в контексте современного искусства с позиций материаловедения.

### ***Степень изученности темы***

Тема исследования лакового искусства в целом привлекла внимание многих учёных в областях искусствоведения, истории искусства, этнографии, материаловедения и охраны культурного наследия. Однако большинство существующих работ в настоящее время сосредоточено на изучении отдельных традиций, в частности японского уруси и китайского лакового искусства, в историческом или ремесленно-техническом аспекте, тогда как систематические межкультурные и межгосударственные сравнительные исследования всё ещё остаются редкостью.

В Китае научные исследования, как правило, акцентируют внимание на истории техник резьбы по лаку (*diaoqi*), инкрустации перламутром (*luodian*) или на придворной символике в лаковом искусстве. Тем не менее большинство публикаций продолжают концентрироваться на археологическом наследии и реконструкции древних техник,

нежели на изучении лакового материала в контексте современного или актуального искусства.

В Японии система исследований уруси развита глубоко и специализированно: от анализа материалов и техник (*maki-e*, *goiro*, *fuki-urushi*) до эстетических теорий, связанных с философией ваби-саби. Многие научные институты, музеи и университетские программы в Японии имеют специализированные направления, посвящённые лаковому искусству. Однако большинство работ остаются преимущественно внутренне ориентированными и редко сопоставляют японскую традицию с другими художественными системами региона.

Во Вьетнаме, несмотря на признание лаковой живописи как самостоятельного направления современного искусства с ярко выраженной идентичностью, количество специализированных научных исследований, посвящённых материалу, технике и эстетической философии вьетнамского лака, всё ещё остаётся относительно ограниченным, особенно на международном уровне. Некоторые ключевые работы, написанные вьетнамскими учёными (Чан Ван Кан, Нгуен До Кунг, Нгуен Хай Ен) или зарубежными исследователями (Ширин Назире, Нора Тейлор, Лиза Биксенстайн Саффорд), заложили основу для анализа особенностей вьетнамской лаковой живописи, однако до сих пор не сформировано междисциплинарного или всесторонне международного теоретического дискурса.

В связи с этим проведение сравнительного исследования материалов, техник, эстетических концепций и приложений лакового искусства Китая, Японии и Вьетнама в историческом и современном контексте не только восполняет существующие академические пробелы, но и открывает возможность позиционирования лака как регионального изобразительного языка, подверженного процессам глобализации, с учётом

культурно-философских особенностей каждого центра развития. Такой подход является необходимым для переосмысления ценности традиционного материала в современном изобразительном искусстве, а также создаёт научную основу для сохранения, развития и преподавания наследия местных художественных традиций.

*Материал* является физической и эстетической основой лакового искусства. Несмотря на использование одного и того же природного сырья — древесной смолы уруси, три страны — Китай, Япония и Вьетнам — выбрали, обработали и сочетали этот материал по-разному, что привело к формированию характерных технических особенностей и эстетических ценностей каждой национальной художественной традиции.

*Китайский лак*: плотный, многослойный материал, служащий для инкрустации и резьбы

Китайский лак представляет собой материал с древнейшей историей развития, неразрывно связанный с процессом становления китайской цивилизации — от неолитической эпохи до феодальных династий. Технической основой этого вида искусства является процесс добычи и обработки сырого лака из дерева *Rhus verniciflua*, местного растения, широко распространённого в восточных и южных регионах Китая. Смола этого дерева содержит высокую концентрацию урушиола — фенольного соединения с сильной адгезией и высокой способностью к полимеризации, которое при правильной обработке образует покрытие с выдающимися химическими и механическими свойствами. Традиционный процесс обработки сырого лака включает множество сложных ручных этапов, направленных на получение зрелого лака с устойчивым цветом, высокой вязкостью и непрозрачностью, что делает его особенно пригодным для таких декоративных техник, как инкрустация, резьба и рельефная гравировка.

Сбор лака осуществляется путём надрезания стволов взрослых деревьев возрастом 8–10 лет, при этом выделяется мутная белая жидкость, которая быстро темнеет до коричневатого оттенка при контакте с воздухом. Из-за высокой токсичности и чрезвычайно низкой урожайности (1–5 граммов каждые два дня с одного дерева) сырой лак является ценным материалом, используемым преимущественно в высококлассных ремесленных производствах. После сбора лак проходит предварительную фильтрацию через ткань, лёгкий нагрев для удаления влаги и выдержку в контролируемых условиях для стабилизации физических и химических свойств. В результате получается густой, непрозрачный зрелый лак, который нельзя разбавлять или смешивать с пигментами в процессе нанесения; окрашивание осуществляется заранее путём добавления минеральных порошков непосредственно в лаковую массу.

В отличие от японского лака или вьетнамского *son ta*, которые сохраняют прозрачность и позволяют осуществлять смешение цветов непосредственно в процессе работы, китайский лак заранее окрашивается в фиксированные цвета с использованием характерной минеральной палитры, включающей: чёрный (углерод или оксид железа), красный (киноварь —  $\text{HgS}$ ), жёлтый (охра или орпимент —  $\text{As}_2\text{S}_3$ ), коричневый (красная глина), зелёный (малахит). Каждый цвет представляет собой отдельный тип лака, и их не смешивают между собой при нанесении. Это обуславливает характерную для китайского лакового искусства технику чёткого послонного построения форм и цветовых пятен, без стремления к эффектам перехода тонов или световоздушной среды, присущим современному живописному мышлению.

Что касается физических и химических свойств, после высыхания китайский лак превращается в термореактивный полимер с устойчивой поперечной сшивкой молекул,

обладающий такими выдающимися характеристиками, как высокая твёрдость, водостойкость, стойкость к растворителям, кислотам и щелочам, устойчивость к насекомым, а также отличная адгезия к различным основаниям (дерево, бамбук, кожа, металл и др.). Особенностью китайского лака является то, что его отверждение происходит не за счёт испарения растворителя, как у современных промышленных лаков, а через процесс окисления, катализируемого ферментом лакказой в условиях высокой влажности (80–90%) и стабильной температуры (20–30 °C). Соблюдение этих условий является обязательным для получения высококачественной и долговечной лаковой плёнки.

В целом китайский лаковый материал отличается плотной текстурой, матовостью, предварительным окрашиванием, медленным процессом отверждения и идеально подходит для техник обработки поверхности, таких как инкрустация перламутром, рельефное моделирование и многоуровневая резьба с контрастированием цветов. Именно благодаря таким характеристикам материала в Китае были развиты специфические школы технического мастерства, такие как резьба по лаку, резьба по золоту и техника заливки цветом, все из которых акцентируют внимание на символичности, нормативности и торжественности, а не на выразительности или индивидуализации. В китайском искусстве лак рассматривается не просто как изобразительный материал, а как целостная система — материальная, техническая и символическая, глубоко отражающая культурную структуру, мировоззрение и эстетику феодального восточного общества.

*Японский лак:* чистый материал с глубокой глянцевицей, подходящий для утончённого выражения Японский лак, известный также как уруси, представляет собой художественный материал с тысячелетней историей, играющий особую роль в системе эстетики

и материальной культуры Японии. Уруси — это не просто защитное покрытие: он является результатом сложного процесса обработки, в ходе которого сырая смола дерева *Toxicodendron vernicifluum* перерабатывается и очищается до состояния прозрачной, глубоко блестящей плёнки с особыми визуальными свойствами. Именно благодаря этим качествам японский лак стал идеальным средством для утончённого эстетического выражения, сочетающего простоту и глубокий смысл, что олицетворяет дух ваби-саби, характерный для японской культуры.

Процесс изготовления лакового покрытия начинается с добычи сырой смолы с деревьев уруси, обычно в летний период, когда поток смолы максимален. Объём получаемого материала с одного дерева крайне мал, что делает эту сырьёвую базу особенно ценной. В зависимости от времени сбора различают лак раннего сезона (хацу-уруси), лак середины сезона, обладающий наивысшим качеством (сакари-уруси), лак конца сезона (осо-уруси) и лак, собранный с обратной стороны ствола (урамэ-уруси). После сбора сырая смола (арами-уруси) проходит этап фильтрации для удаления примесей и переходит в стадию технической обработки, начинающуюся с процесса равномерного перемешивания (наяси) и лёгкого нагрева (на солнечном свете) для удаления влаги (куромэ). Этот этап является ключевым для контроля вязкости, прозрачности, времени высыхания и адгезионных свойств лака. В некоторых случаях лак дополнительно выдерживается в течение нескольких лет для повышения стабильности и эстетических качеств. Лак, получаемый после стадии очистки и стабилизации, называется ки-уруси и служит базовым материалом всей японской лаковой технологии.

Особенностью японского уруси по сравнению с другими лакокрасочными материалами Восточной Азии является его естественная прозрачность и возможность смешивания красок непосредственно в

процессе нанесения. Благодаря минимальному содержанию добавок уруси легко сочетается с натуральными пигментами, такими как киноварь, оксид железа, охра, а также с современными синтетическими красителями, образуя богатую цветовую палитру. Комбинация очищенного уруси и пигментов создаёт прозрачные слоистые покрытия с глубокой светопередачей и высокой степенью отражения, что служит основой для таких техник, как маки-э (нанесение золотой и серебряной пудры), ройро-нури (черное зеркалообразное покрытие) и нуритате (матовое роскошное покрытие). Кроме того, в Японии были развиты локальные разновидности лака, такие как дайго уруси (высококачественный прозрачный лак), негоро уруси (чёрная основа, покрытая красным слоем, со временем создающим визуальный эффект потертости), каждая из которых имеет свои особенности обработки и применения.

С химической точки зрения уруси содержит урушиол — смесь фенольных соединений с длинными углеводородными боковыми цепями, который является главным активным компонентом, обеспечивающим процесс окислительной полимеризации, — принципиально отличающийся от механизмов высыхания лаков, основанных на испарении растворителей. Процесс отверждения уруси происходит благодаря ферменту лакказе, катализирующему окисление урушиола в условиях повышенной влажности (70–85%) и умеренной температуры (20–30 °С), в результате чего формируется термореактивная полимерная сетка. В итоге образуется плёнка с высокой твёрдостью, водо- и химической стойкостью (к кислотам, щелочам, растворителям), термостойкостью, а также с характерным глубоким естественным блеском и выдающейся долговечностью.

Именно сочетание выдающихся физико-химических свойств и возможностей тонкого эстетического контроля сделало японский лак уруси идеальным материалом для

художественного выражения. Лаковое покрытие может достигать зеркального блеска (ройро) или образовывать матовую, бархатистую поверхность (нуритате) в зависимости от замысла мастера. При нанесении на такие основы, как древесина сакуры, кипариса, дзельковы или бамбука, уруси не только обеспечивает защиту, но и подчёркивает естественную текстуру материала, создавая ощущение лёгкости, изысканности и утончённой красоты. Кроме того, уруси используется в качестве клеящего вещества в искусстве кинцуги (реставрация керамики с помощью золота) благодаря своей высокой эластичности и превосходной адгезии.

Качество изделий из уруси напрямую зависит от исходного сырья (содержание урушиола, возраст дерева, сезон сбора), методов очистки (фильтрация, перемешивание, выдержка, прогрев), мастерства ремесленника (количество слоёв, техника полировки, контроль влажности) и характеристик основы. Именно органичное взаимодействие всех этих факторов формирует замкнутую систему лакового искусства, в которой материал, техника и эстетика неразрывно связаны между собой.

История развития японского лакового искусства представляет собой процесс непрерывного обновления и утончения: от деревянных изделий эпохи Дзёмон через технику маки-э периода Хэйан, резьбу по лаку Камакурабори времён Камакура – Муромати до локальных лаковых школ периода Эдо. В современной эпохе уруси продолжает находить применение в дизайне и высококлассных декоративно-прикладных искусствах, демонстрируя свою способность к вневременному обновлению.

Таким образом, японский лак уруси представляет собой высокоэстетическую и технически утончённую систему материалов, развившуюся на основе глубокого понимания физико-химических свойств древесной смолы в сочетании с характерными эстетическими традициями Японии. Благодаря своей чистоте,

способности создавать глубокий блеск и высокой гибкости в художественном выражении, уруси стал идеальным материалом для японского лакового искусства, одновременно сохраняющим традицию и органично адаптирующимся к современным искусству и дизайну.

*Вьетнамский лак:* локальный материал – высокая способность к синтезу и ориентация на живопись  
Вьетнамский лак представляет собой особую систему материалов, развившуюся из местной ремесленной традиции в самостоятельное средство художественного изображения.

В отличие от других систем лакового искусства Восточной Азии, таких как Китай или Япония, где материал в основном служил для ритуального декора или религиозной эстетики, вьетнамское лаковое искусство с начала XX века было возведено в ранг живописного языка, где материал выполняет не только техническую функцию, но и играет роль выразителя эстетики, эмоций и пластического мышления.

Основной материал вьетнамского лака добывается из дерева *Rhus succedanea*, которое широко распространено в среднегорных районах Северного Вьетнама, особенно в провинции Футо. Традиционный процесс сбора смолы включает надрезание коры зрелых деревьев ранним утром — в оптимальное время, когда смола ещё не темнеет под воздействием солнечного света. Урожайность сырья крайне низкая (1–5 граммов с одного дерева за один сбор), что делает этот материал особенно ценным. После сбора смола подвергается грубой фильтрации для удаления примесей, затем переходит к стадии перемешивания и вымешивания с целью снижения содержания влаги. Именно эта стадия обработки позволяет выделить различные фракции смолы: масляный лак (с высоким содержанием твёрдых веществ, не высыхающий, используется для полировки), лак первой категории (с высоким содержанием лаккола, медленно

высыхающий, используется для живописи), лак второй категории (с более высоким содержанием воды, быстро высыхающий, используется для подготовки основы и шпаклёвки деревянных поверхностей).

Отличительной особенностью вьетнамского лакового материала является высокая способность к синтезу, то есть возможность сочетания с различными материалами, такими как яичная скорлупа, перламутр, золото, серебро, каменная пудра и др., для создания многослойных поверхностей, динамических световых эффектов и глубины зрительного восприятия. В отличие от прозрачного японского уруси или плотного и непрозрачного китайского лака, вьетнамский лак занимает промежуточное положение — его можно очистить до определённой степени прозрачности для обработки световых слоёв и создания видимых подложек с помощью техники шлифовки — покрытия — повторной шлифовки. Гибкость материала и техники способствовала формированию характерной эстетической системы: утончённые переходы тонов, многослойное сочетание света, материала и изображения в пространственной организации.

С химической точки зрения вьетнамский лак содержит высокий процент лаккола — типа полифенола с длинной молекулярной цепью, который играет основную роль в процессе окислительной полимеризации под действием фермента лакказы при температуре 20–30°C и влажности 80–90%. Содержание воды во вьетнамской смоле выше (30–50%) по сравнению с японским или китайским лаком, что приводит к более долгому времени высыхания, но, с другой стороны, позволяет продлевать рабочее время, достигать утончённого выражения и создавать характерные эффекты шлифовки и многослойности. После полного высыхания лак образует термореактивную защитную плёнку, устойчивую к воде, химическим веществам, с высокой адгезией и способностью защищать поверхности из

дерева, бамбука, МДФ или синтетических волокон.

С точки зрения применения, начиная с XI–XII веков, лак использовался для покрытия культовых предметов, буддийских статуй и дворцовой архитектуры. Однако решающим поворотным моментом стали 1930-е годы в Школе изящных искусств Индокитая, когда художники, такие как Нгуен Зя Три, Чан Ван Кан, Нгуен Тьонг Лан, перевели лак с уровня ремесленной техники на уровень современного станкового искусства. С этого времени техника «шлифовки» стала характерной чертой, позволившей создавать глубинные эффекты света, цвета и изображения — своеобразную форму «рисования посредством покрытия и шлифовки», представляющую собой совершенно новый пластический подход. Вьетнамский лак может применяться на всех стадиях — от подготовки основы, основной живописи до финишной полировки или защитного покрытия. Техника многослойной шлифовки — выявления изображения, цвета — в сочетании с различными материалами осуществляется через десятки слоёв и требует высочайшего мастерства и тонкого визуального восприятия. Способность «увидеть» и «остановиться в нужный момент» во время шлифовки является определяющим фактором эстетической ценности произведения.

Главное отличие Вьетнама от других лаковых традиций Азии заключается в том, что именно Вьетнам стал единственной страной, которая превратила лак из декоративно-ремесленного материала в самостоятельный язык живописи, создав художественное направление с собственной идентичностью. Это стало возможным благодаря гибкой структуре местного материала, высокой способности к синтезу и разнообразной адаптации к требованиям современной эстетики.

Таким образом, вьетнамский лаковый материал — благодаря своему местному происхождению, специфическим химическим свойствам и высокой

способности к сочетанию различных материалов — вышел за пределы декоративного применения и стал мощным средством художественного выражения. В процессе модернизации вьетнамского изобразительного искусства лак стал не просто материалом, а самостоятельной системой пластического языка, где техника, эстетика и национальная идентичность сливаются в художественную практику с глубоким символическим смыслом и устойчивой ценностью.

На основе сопоставления характеристик материалов можно увидеть, что лаковые покрытия Китая, Японии и Вьетнама добываются из смолы деревьев рода *Rhus*; несмотря на общее происхождение, между ними существуют значительные различия в химическом составе, физических свойствах и способности адаптироваться к климатическим и экологическим условиям. Китайский лак добывается из смолы дерева *Rhus verniciflua* со средним содержанием урушиола (45–60%), отличается высокой вязкостью и матовым цветом; обычно смола предварительно обрабатывается для стабилизации минеральных пигментов и не смешивается во время нанесения. После высыхания лак образует твёрдую плёнку, обладающую высокой химической стойкостью и стабильностью, однако малопригодную для непосредственного смешивания красок в процессе работы. Японский лак — уруси — добывается из смолы дерева *Toxicodendron vernicifluum* и содержит наивысшее содержание урушиола (60–75%), но проходит тщательную очистку для достижения прозрачности, глубокой глянцеvitости и возможности непосредственного смешивания с натуральными пигментами, благодаря чему материал приобретает высокую отражательную способность и исключительную чистоту. В противоположность этому, вьетнамский лак — *son ta* — добывается из смолы дерева *Rhus succedanea*, в которой преобладает лаккол — другой вид полифенола с более короткой молекулярной цепью,

обладающий меньшей вязкостью и естественным блеском по сравнению с урушиолом, но отличающийся высокой пластичностью, эластичностью и способностью легко сочетаться с различными материалами для создания многослойных эффектов. Китайский лак сохнет медленно, но отличается высокой прочностью; японский лак сохнет быстро и даёт прозрачное покрытие; тогда как вьетнамский лак сохнет очень медленно, содержит большое количество воды, обладает мягкостью и гибкостью, что делает его особенно подходящим для длительной многослойной обработки. Кроме того, наблюдаются различия и в совместимости с основными материалами: китайский и японский лаки подходят для тщательно подготовленных деревянных поверхностей, тогда как вьетнамский лак хорошо сцепляется даже с более грубыми основаниями, такими как бамбук, необработанная древесина, бумага диэп и плиты МДФ.

В целом, несмотря на общие черты происхождения и природы натуральных полимеров, лаковые материалы трёх восточноазиатских стран развились в отчётливо различающиеся системы. Эти различия отражают не только природные условия и традиции обработки, но и заложили материальную основу для формирования отдельных технических систем и изобразительных языков в лаковом искусстве каждой страны.

*Техника* является ключевым фактором, определяющим выразительные возможности и формирование идентичности в лаковом искусстве. Несмотря на общее использование смолы дерева уруси, три страны — Китай, Япония и Вьетнам — разработали собственные технические системы, отражающие различия в пластическом мышлении, целях применения и эстетических идеалах. В то время как Китай склоняется к декоративным техникам с высокой степенью символичности, таким как резьба по лаку (*diaoqi*), инкрустация золотом (*qiangjin*), заливка цветом (*tianqi*), Япония

развивает утончённую систему техник, таких как маки-э, ройро-нури, тогидаси, акцентируя внимание на минимализме и глубине дзен-философии. В свою очередь, Вьетнам создал уникальную систему многослойной шлифовки — выявления — покрытия для служения художественному выражению, открыв возможность синтеза между местной традицией и современным пластическим мышлением. Именно различия в технических подходах способствовали формированию особых эстетических характеристик и уникальной идентичности лакового искусства каждой восточноазиатской страны.

*Китайский лак: декоративные  
техники с высокой степенью  
символичности*

Помимо использования плотного лака с заранее окрашенной основой и многослойного нанесения, китайское лаковое искусство также выделяется чрезвычайно богатой и высокоразвитой системой техник декорирования поверхности. Эти техники в основном строятся в русле символично-ритуальной и высококлассной декоративной направленности, тесно связанной с дворцовой эстетикой и структурами власти. На протяжении тысячелетий мастера Китая создали и довели до совершенства множество характерных приёмов, таких как резьба по лаку, инкрустация золотом, заливка цветом, а также их вариации — проявление цвета, инкрустация перламутром, рельефная резьба.

Среди них *diaoqi* (Рис.1) резьба по лаку является наиболее типичной техникой, появившейся в эпоху Тан и достигшей технического расцвета в династиях Сун и Мин. Процесс создания требует нанесения на поверхность сотен слоёв цветного лака с контрастными оттенками — обычно чёрного, киноварно-красного и золотого — после чего проводится прямая резьба ножом по высохшему лаку. Изображения создаются не на поверхности, а словно «скрываются» внутри многослойной структуры, и «расшифровываются» через точную скульптурную обработку до

мельчайших деталей. Распространённые мотивы включают изображения драконов и фениксов, узоры четырёх сезонов, сцены из классической литературы и дворцовые символы, подчёркивающие торжественность и сложную эстетику. Отличительная черта *diaoqi* заключается в уникальном сочетании резьбы и многослойного моделирования лака, требующем высочайшей точности и мастерства в контроле глубины надреза, чтобы не разрушить структуру слоёв.



*Рис 1. Резьба по китайскому лаку. 1522–1566 гг.*

Тем временем *qiangjin* (Рис.2) представляет собой технику золотой резьбы, акцентирующую внимание на линейности и металлическом блеске. Мастер использует острое лезвие для вырезания тонких бороздок на поверхности высохшего лака, после чего заполняет их сусальным золотом или золотой пудрой, используя сам лак в качестве клеящего вещества. Основные мотивы украшений включают бесконечные орнаменты, каллиграфические узоры или религиозные символы. Благодаря использованию драгоценных материалов *qiangjin* служит не только декоративной техникой, но и выражает высокую символическую ценность; он часто применялся при оформлении шкатулок, футляров для драгоценностей и культовых предметов знати и императорского двора.



*Рис 2. Шкатулка с золотой резьбой.  
Китай. Поздняя эпоха Цин, конец XVIII  
века.*

Техника *tianqi* (Рис.3) — заливка цветом — представляет собой метод создания плоских, но многоцветных изображений. Поверхность предварительно гравировается, затем бороздки заполняются контрастным цветным лаком, после чего вся поверхность шлифуется до гладкости для достижения равномерного эффекта. Эта техника особенно подходит для изделий с плоской поверхностью, таких как шкатулки для косметики, футляры для каллиграфических принадлежностей, вывески и т.д. Вариант *toxian* заключается в нанесении множества цветных слоёв лака на всю поверхность, а затем постепенной шлифовке для раскрытия нижних цветовых слоёв в соответствии с визуальной задумкой, создавая многослойный визуальный эффект без необходимости глубокой гравировки, как в *diaoqi*. Обе техники позволяют мастерам эффективно использовать готовую цветовую гамму зрелого лака, оптимизируя процесс для массового производства, при этом сохраняя высокий художественный уровень исполнения.



*Рис 3. Шкатулка с заливкой цветом.  
Китай. Около XVII века.*

Кроме того, система китайской лаковой техники включает методы, такие как инкрустация перламутром (*luodiàn*, Рис.4) — прикрепление кусочков раковин жемчужниц и морского ушка на базовый слой лака для усиления световых эффектов; рельефная лепка (*duiqi*, Рис.5) — формирование объёмных трёхмерных фигур из густого лака с последующим покрытием и финишной отделкой; или инкрустированная живопись (*huiqian*, Рис.6) — сочетание ручной росписи и прямого вкрапления материалов в ещё влажный слой лака. Каждая из этих техник демонстрирует высокую техническую виртуозность и способность традиционных мастеров тонко управлять свойствами материала.



*Рис 4. Инкрустация перламутром. XIII–  
XIV века.*



Рис 5. Рельефная лепка. XIV–XX века.



Рис 6. Инкрустированная живопись.

В целом система китайской лаковой техники построена на принципе декоративной и символической обработки поверхности, что принципиально отличает её от тенденций индивидуального самовыражения в японской и вьетнамской лаковой живописи. Такие техники, как *diaoqi*, *qiangjin* или *tianqi*, не стремятся передавать внутренний мир или светово-пространственные эффекты, как это характерно для вьетнамской лаковой живописи, а направлены на создание строгой, устойчивой структуры с высоким уровнем культурной и социальной кодировки, служащей непосредственно для нужд дворцовой среды, религии и ритуала.

Именно эта особенность сформировала китайскую лаковую технику как классическую нормативную систему, ориентированную на символизм, а не на индивидуальное художественное творчество.

*Японское лаковое искусство: система maki-e, togidashi, roiro и их вариации*

Техника японской лаковой живописи развилась на основе использования очищенного уруси — вида смолы с высокой прозрачностью и возможностью точного смешивания красок, что позволяет мастерам тонко и выразительно контролировать визуальные эффекты. В отличие от китайской традиции лакового искусства, ориентированной на декоративные формы и дворцовые символы, японская техника сосредоточена на психологической глубине, медитативности и эстетике минимализма, отражая концепцию ваби-саби — красоту в тишине, несовершенстве и преходящести. Наиболее характерной техникой японского лакового искусства является *maki-e* (Рис.7) — метод нанесения золотой, серебряной или металлической пудры на ещё влажный слой уруси. После нанесения порошка поверхность покрывается одним или несколькими слоями прозрачного лака для защиты, затем шлифуется и полируется до получения глубокого, мерцающего блеска. Эта техника имеет три основных варианта: *hira-maki-e* (плоское нанесение), *taka-maki-e* (объёмное нанесение) и *shishiai-togidashi-maki-e* (глубокая заливка с последующим проявлением через шлифовку). *Maki-e* требует абсолютной точности на каждом этапе — от момента нанесения, степени влажности лака до силы нажатия руки при посыпке — демонстрируя высочайший уровень контроля над материалом, присущий японским мастерам.



Рис 7. Маки-э (Maki-e).

Кроме того, техника togidashi (Рис.8) — или «проявление через шлифовку» — играет важную роль в создании эффекта глубины. Процесс включает нанесение рисунков или декоративных элементов с использованием золотой пудры и цветного лака на подготовленную основу, затем покрытие поверхности несколькими слоями прозрачного лака и последующую шлифовку до выравнивания, при которой постепенно раскрываются скрытые изображения. В отличие от рельефной техники maki-e, togidashi использует возможности «проявления – сокрытия» в глубине материала, создавая визуальный эффект спокойствия и медитативности.



Рис 8. Тогидасу (Togidashi).

Другой характерной техникой является roiro-nuri (Рис.9) — метод многослойного нанесения и полировки

чёрного уруси для достижения зеркального блеска. Мастер шлифует каждый слой с помощью мелкого камня или воска, а затем наносит финишный слой roigo-urushi, смешанный с железным минералом, создавая однородную, глубокую поверхность с высокой отражающей способностью. Roigo не использует изображений в декоре, а подчёркивает чистоту и световые свойства поверхности — символ очищения и тишины в эстетическом мышлении Японии.



Рис 9. Роиро-нурү (Roiro-nuri).

Помимо трёх основных техник, японское лаковое искусство включает множество вспомогательных методов и региональных вариаций. Fuki-urushi (Рис.10) — это техника тонкого протирания лака для подчёркивания древесной текстуры; kijiro-nuri (Рис.11) использует многослойное нанесение прозрачного лака для сохранения структуры поверхности; tame-nuri (Рис.12) — метод покрытия цветной основы янтарным уруси для создания эффекта глубины; negoro-nuri (Рис.13) сочетает чёрный и красный лак для создания эффекта естественного старения и истирания. Местные школы, такие как Wajima-nuri, Tsugaru-nuri и Yamanakashikki, продолжают развивать и адаптировать эти техники, отражая разнообразие и процессы локализации в японском лаковом искусстве.



*Рис 10. Фуки-урусси (Fuki-urushi).*



*Рис 11. Кидзиро-нури (Kijiro-nuri).*



*Рис 12. Таме-нури (Tame-nuri).*



*Рис 13. Нэгоро-нури (Negoro-nuri).*

В целом система японской лаковой техники сосредоточена на контроле поверхности, света и глубины, служа идеалу минималистической, но не упрощённой, глубокомысленной эстетики. В отличие от китайской технической системы, ориентированной на торжественную символику, и вьетнамской, нацеленную на экспрессивную живописность, японская лаковая техника демонстрирует процесс внутренней медитации и духовного осмысления материала — там, где каждый слой лака, каждая полировка становятся актом тишины, медлительности и сосредоточенности. Именно это и сформировало уникальную идентичность японской лаковой техники в системе восточноазиатского лакового искусства.

*Вьетнамская лаковая живопись:  
система шлифовки — покрытия —  
выявления — комбинирования различных  
материалов*

Техника вьетнамской лаковой живописи развилась на основе местного материала — лака *son ta* (*Rhus succedanea*), обладающего особыми физико-химическими свойствами: высокой адгезией, хорошей эластичностью, тёмно-коричневым мутным цветом и способностью эффективно сочетаться с другими природными материалами, такими

как серебряная и золотая фольга, яичная скорлупа, перламутр, песок, древесная пыль. Под влиянием традиционных ремесленных техник и особенно благодаря художественным усовершенствованиям, начавшимся в начале XX века, вьетнамская лаковая техника была развита в целостную систему пластического искусства с высокой степенью синтеза, открывшую богатые возможности эстетического выражения в сфере современной живописи.

В отличие от техники маки-э в Японии, акцентирующей внимание на металлическом блеске и поверхности, или техники *diaoqi* в Китае, сосредоточенной на объёме и резьбе, вьетнамская лаковая живопись формирует свою особую идентичность через технику шлифовки для выявления изображения сквозь многослойное покрытие лака, где процесс «шлифования» становится не просто технической операцией, а составляющей частью изобразительного языка. Процесс создания обычно начинается с нанесения множества слоёв грунтовочного лака, смешанного с природными материалами (каменная пудра, аллювиальная глина, древесная пыль) для формирования ровной основы (вок) с хорошей адгезией. Затем наносятся слои цветного лака, металлической фольги, яичной скорлупы или перламутра, которые целенаправленно наслаиваются в соответствии с заранее разработанной структурой изображения. После полного высыхания всех слоёв мастер с помощью шлифовального камня или наждачной бумаги постепенно стачивает поверхность лака, открывая спрятанные ранее материалы. В зависимости от глубины шлифовки и твёрдости различных слоёв, художник может варьировать оттенки, освещение, детали и визуальные эффекты в соответствии со своим замыслом.

Особенностью вьетнамской лаковой техники является способность координировать слои, материалы и цвета. Такие материалы, как серебряная фольга, обычно покрываются тонким цветным слоем (например, киноварно-красным,

шафрановым жёлтым, каштаново-коричневым), а затем шлифуются для создания динамичных световых эффектов; яичная скорлупа размещается в виде узоров или полностью покрывает поверхность, создавая яркие акценты; перламутр даёт мерцающий эффект при косом освещении. Таким образом, процесс шлифовки является не просто актом обнажения, но и актом эстетического созидания через наслаивание покрытий, где художник выступает в роли «открывающего» скрытые изображения под поверхностью. Именно эта техника шлифовки легла в основу формирования самостоятельной школы лаковой живописи во Вьетнаме.

Одним из примечательных аспектов вьетнамской техники является гибкость в использовании и классификации сырого лака. Масляный лак, лак первой категории (используемый для детальной росписи) и лак второй категории (для грунтовки и приклеивания материалов) выбираются мастером в зависимости от этапа создания. Благодаря сложной системе фильтрации, перемешивания, вымешивания и выдержки, художники могут точно контролировать время высыхания, блеск, прозрачность и клеящие свойства каждого слоя. Кроме того, во Вьетнаме не используется метод лёгкого подогрева (как *kurome* в Японии); вместо этого применяется традиционная влажная камера (20–30°C, влажность 80–90%) для медленного естественного высыхания, что создаёт благоприятные условия для послойного нанесения тонких покрытий.

Техника многослойной шлифовки, повторного покрытия, дальнейшей шлифовки — в сочетании с живописью и использованием природных материалов — позволила вьетнамскому лаку выйти за пределы декоративного ремесленного материала и стать самостоятельным живописным языком. Примерно с 1930-х годов художники Вьетнама, такие как Нгуен Зя Три (Рис.14), Фам Хау (Рис.15), Чан Ван Кан (Рис.16), начали активно развивать этот технический подход для передачи пространства, света, глубины и

эмоций, особенно через работу с пятном, формой, тональностью и фактурой. Благодаря этому вьетнамская лаковая живопись стала одним из редких примеров в Азии, где местный материал был интегрирован в современное искусство при сохранении традиционного духа и культурной идентичности.



Рис 14. Нгуен Зя Три. Рождество. 1941 год.

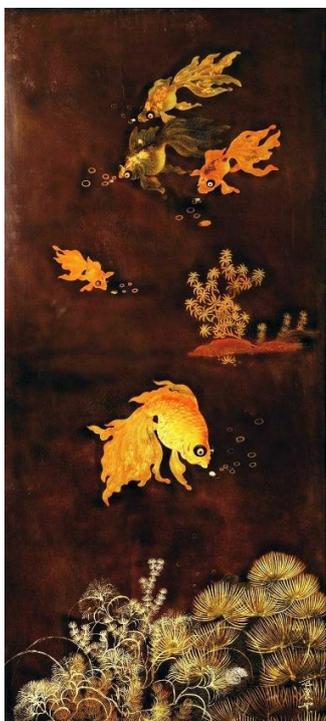


Рис 15. Фам Хау. Золотые рыбки. Около 1940 года.



Рис 16. Чан Ван Кан. Осень, вяжущая свитер. 1960 год.

В заключение, вьетнамская лаковая техника характеризуется системой шлифовки — покрытия — выявления — комбинирования различных материалов, где «шлифовка» является не просто технической операцией, а структурой эстетического мышления. Высокая степень синтеза в этой технике — объединение лака, металлов, минералов, органических материалов и света — создала богатые художественные выразительные возможности и стала основой формирования самостоятельного живописного языка, одновременно сохраняющего традиции и интегрирующегося в современное пластическое мышление.

Анализ системы лаковой техники трёх стран Восточной Азии показывает развитие по трём отдельным направлениям, отражающим различия в целях использования, пластическом мышлении и способах освоения материала.

Лаковая техника Китая ориентирована на декоративную обработку поверхности с высокой степенью символичности, используя сложные методы, такие как многоуровневая резьба (diaoqi), резьба по золоту (qiangjin), заливка цветом (tianqi), инкрустация перламутром, рельефная лепка и др. Все эти техники подчиняются строгим ритуально-дворцовым канонам, акцентируя внимание на стабильности, симметрии и торжественности. В

противоположность этому, японская лаковая техника развивается в направлении утонченности и минимализма с использованием методов *taki-e*, *togidashi*, *goigo-nuri*, сосредоточенных на контроле света, глубине поверхности и спокойных визуальных эффектах, отражая идеалы дзен-эстетики и индивидуализации. Между тем, вьетнамская лаковая техника выделяется способностью к синтезу и трансформации: начиная с традиционных ремесленных основ, вьетнамские художники создали систему техник шлифовки — покрытия — выявления — комбинирования различных материалов, формируя самостоятельный живописный язык, который позволяет выражать пространство, свет и изображение в глубине.

Различия в техниках также обусловлены особенностями материала и местными условиями практики. Если китайская техника основывается на использовании заранее окрашенного лака с минимальным смешением; японская — на прозрачности и отражательной способности уруси; то вьетнамская техника максимально использует возможности шлифовки, выявления и комбинирования материалов для создания образа через многослойность. Именно это взаимодействие между техникой и материалом определило уникальные идентичности каждой школы лакового искусства.

В итоге техника является ключевым фактором, формирующим выразительные возможности и стилистические особенности лакового искусства в каждой культуре. Китай следует направлению нормативности и символизма; Япония — минимализма и медитативности; а Вьетнам представляет собой особый случай, сочетая традицию и инновацию, ремесленное мастерство и живописное мышление, создавая уникальную модель техники, расширяющую потенциал материала в современном искусстве.

Эстетика является основополагающим фактором, формирующим идентичность лакового искусства в каждой культуре. Несмотря на общее основание на смоле дерева уруси и общие черты традиционных техник, лаковые искусства Китая, Японии и Вьетнама развились в различные эстетические модели, глубоко отражающие особенности культурного, философского и социального контекста каждой страны.

*Китайское лаковое искусство:  
торжественность — символизм —  
дворцовая эстетизация*

Эстетика китайского лакового искусства формировалась на основе идей конфуцианства, буддизма и даосизма, а также системы дворцового искусства, развиваясь в направлении символичности, упорядоченности, симметрии и торжественности. В отличие от Японии, где ценится дзен, интуитивное восприятие и красота несовершенства (*ваби-саби*), или Вьетнама, где лаковая техника трансформировалась в индивидуализированный живописный язык, китайское лаковое искусство демонстрирует системность, ритуальность и четкую властную кодировку.

Одной из ярких черт китайской лаковой эстетики является строгость формы и декоративная структурированность. Произведения часто используют канонические символические мотивы, такие как дракон и феникс, девять уровней небес, лотос, иероглифы Фу (счастье) и Шоу (долголетие), четыре мифических существа, восемь сокровищ, выражающие ценности иерархии, благоприятности, морали и статуса. Композиции в основном следуют принципу симметрии, центральной оси и четкого деления на части, что отражает идеалы гармонии и социального порядка в эстетике конфуцианства. Основные цвета — киноварно-красный, золотой и глубокий чёрный — выбирались не только ради зрительных эффектов, но и за их фэншуйные и символические значения: красный — жизненная энергия, золото — императорская власть, чёрный — мистерия.

В техниках, таких как *diaoqi* (многоуровневая резьба) и *qiangjin* (резьба по золоту), визуальный эффект строится на подчёркивании линий и материальной глубины, а не на работе со светом или внутренним пространством. Эстетика китайского лакового искусства, таким образом, тяготеет к культуре поверхности с глубокой символической кодировкой, где форма служит не только украшением, но и выражением идеологии власти, религии и общественного порядка.

Ещё одной характерной чертой является моделируемая репрезентативность, то есть повторение мотивов и орнаментов по строгим геометрическим канонам, создающее ощущение «правильности» и «красоты» в глазах правящих классов, нежели выражение эмоций или индивидуальности автора. Поэтому произведения лакового искусства редко несут отпечаток личного самовыражения, а скорее ориентированы на коллективную формальную ценность — в соответствии с традиционными китайскими представлениями об общественной эстетике.

В заключение можно сказать, что эстетика китайского лакового искусства строится на трёх основных принципах: символичности — нормативности — торжественности, глубоко отражающих политическую и религиозную идеологию феодального общества. В этой структуре лак выступает не просто изобразительным материалом, а визуальным инструментом поддержания культурного порядка, где форма и ритуал сливаются воедино для утверждения власти и стабильности традиционного мировоззрения.

*Японское лаковое искусство: медитация — минимализм — внутреннее созерцание*

Эстетика японского лакового искусства формировалась и развивалась в уникальном культурном контексте Страны восходящего солнца, где философия дзэн-буддизма, концепция ваби-саби и дух моно-но аварэ глубоко проникли во все сферы искусства — от поэзии и архитектуры до изобразительного искусства. На этой

основе японская лаковая техника не стремится к демонстративности или пышной декорации, а исследует глубину тишины, простоты и внутреннего чувства через обработку поверхности, работу со светом и аллегорическое пространство.

Основной чертой эстетики японского лакового искусства является тишина и асимметрия. Техники такие, как *makie*, *goiro* и *togidashi*, не сосредотачиваются на плотной композиции, а создают ощущение пустоты и наполненности (*ma*) посредством оставления свободного пространства, акцентируя внимание на визуальной экономии и паузах восприятия. Благодаря использованию очищенного уруси, японский лак позволяет добиться эффекта глубинного света, мягкого блеска, дымчатого отражения — что стимулирует медленное восприятие и размышление, а не оказывает прямого визуального воздействия, как в китайском лаковом искусстве.

Цветовая палитра японского лакового искусства тяготеет к приглушённым тонам: коричневому, чёрному, терракотовому, янтарному, в сочетании с тонко обработанными золотыми и серебряными бликами. Яркость здесь достигается не за счёт сильной отражательной способности, а благодаря многослойному нанесению и полировке лака, создающей внутреннюю глубину и богатую полупрозрачность. Использование света и тени в японской лаковой живописи не строится по принципу трёхмерной моделировки формы, а скорее выражает медитативное чувство, где свет — это лишь намёк, а не полное проявление. Эстетика Японии также подчёркивает преднамеренную несовершенство. Такие эффекты, как *negoro* — постепенное стирание красного слоя для обнажения черного фона, — являются не только художественным приёмом, но и символом времени, тления и красоты изменения. Именно акцент на изменчивости, размытости и «следах времени» приближает японское лаковое искусство к философии бесформенности, где красота

заключается не в ясности, а в способности пробуждать глубокие эмоции.

В отличие от китайской лаковой техники, склонной к формализации, и вьетнамской, активно развивающей живописный язык, японское лаковое искусство ориентировано на внутреннее выражение через поверхность, свет и минималистичный визуальный ритм, создавая уникальную эстетическую систему, отражающую дух японской культуры — медитативность, тишину, глубину и скрытность. Здесь произведение лакового искусства не служит демонстрацией технического мастерства или символом власти, а является отражением внутреннего мира — спокойного, созерцательного и самодостаточного — в каждом слое лака, в каждой частичке золотой пыли.

*Вьетнамское лаковое искусство: синтез народности — реализма — модернизма*

Эстетика вьетнамской лаковой живописи является результатом процесса синтетического развития, в котором местные народные традиции, современное художественное мышление и влияние восточноазиатских лаковых техник были гармонизированы и реорганизованы для формирования особого изобразительного языка. Вьетнамская лаковая живопись — особенно начиная с XX века — перестала быть лишь декоративным искусством и трансформировалась в средство эстетического выражения с глубоким содержанием, богатой визуальной выразительностью и ярко выраженной культурной идентичностью.

Прежде всего, эстетика вьетнамского лакового искусства несёт в себе глубокий отпечаток народного искусства, проявляясь в свободной композиции, упрощённых линиях, сжатых формах и тёплой — насыщенной — контрастной цветовой гамме. Традиционные материалы, такие как яичная скорлупа, серебро, золото, перламутр, служат не только для создания зрительных эффектов, но и несут символическое значение — напоминая о позолоченной отделке культовых

предметов и лаковой архитектуре храмов. Благодаря этому эстетика в лаковой живописи часто вызывает ощущение близости, простоты, крестьянской наивности, но при этом сохраняет духовную глубину, отражая тесную связь между человеком, природой и местными верованиями.

С 1930-х годов, под влиянием Школы изящных искусств Индокитая и таких художников-первопроходцев, как Нгуен Зя Три, Чан Ван Кан, Фам Хау, эстетика вьетнамской лаковой живописи постепенно смещается в сторону романтического реализма и модернизации традиционных материалов. В отличие от символической эстетики Китая или медитативной эстетики Японии, вьетнамская лаковая живопись активно исследует элементы света, пространства и переходов цвета — через технику многослойной шлифовки — для изображения тем повседневной жизни: труд людей, вьетнамская деревня, образы девушек, сцены быта, исторические пейзажи и т.д. Визуальная выразительность вьетнамских лаковых работ тем самым глубоко проникнута личными чувствами, лиризмом и гуманистическим взглядом, значительно превосходя простую декоративную функцию.

Одной из ярких особенностей эстетики вьетнамского лакового искусства является умение использовать материал как самостоятельный изобразительный элемент. Эффекты глубины, динамичного освещения, контраста между открытыми и покрытыми слоями, между гладкой поверхностью и грубой шлифовкой — становятся не просто техникой, а языком художественного образа. Комбинирование материалов — например, окрашенное серебро, яичная скорлупа для создания световых акцентов, перламутр для отражений — формирует особую «многослойную» эстетику, где покрытие и проявление, форма и фон, свет и материал совместно участвуют в построении изображения. Именно эта особенность позволила вьетнамской лаковой живописи развиваться в самостоятельную

национальную художественную школу — редкое явление в искусстве материалов Азии.

В заключение, эстетика вьетнамского лакового искусства представляет собой пересечение народного и современного, индивидуального выражения и коллективного духа, ремесленной техники и живописного мышления, в котором лаковый слой становится не только покрытием, но и пространством образов и эмоций. Опираясь на традиционные основы, вьетнамские художники сформировали оригинальную эстетику лаковой живописи, богатую выразительными средствами, отражающую сплав культуры, материала и эпохи в истории современного вьетнамского искусства.

Различия в эстетике лакового искусства Китая, Японии и Вьетнама отражают три особые идеологические системы и культурные модели, сформировавшие три независимые художественные парадигмы, несмотря на использование одного и того же базового материала — смолы дерева уруси.

Эстетика китайского лакового искусства носит характер торжественности, символизма и дворцовой эстетизации, построена на основе идей конфуцианства, буддизма, даосизма и феодальной социальной структуры. Каждое произведение является выражением канона, ориентированного на симметрию, декоративность и символику, служащее целям ритуала, установления общественного порядка и утверждения социального статуса. Формализм и моделируемая репрезентативность доминируют, полностью подавляя личностное начало в искусстве.

В противоположность этому, эстетика японского лакового искусства определяется духом медитации, минимализма и внутреннего созерцания, глубоко отражающим философские концепции ваби-саби, моно-но аварэ и дзэн. Произведения здесь не стремятся к демонстрации внешнего совершенства, а

ищут красоту в несовершенстве, изменчивости и глубине чувств. Пустоты, мягкий свет, дымчатая тональность и спокойный ритм становятся средствами тонкого эмоционального выражения и духовного пробуждения.

Между тем, эстетика вьетнамского лакового искусства представляет собой результат синтеза народности, реализма и модернизма, отражая процесс взаимодействия между местной традицией и современным художественным мышлением. От народного искусства с его свободной композицией и насыщенной цветовой гаммой до современной живописи с осознанной организацией изображения, света и пространства в глубину, вьетнамская лаковая живопись направлена на личное и гуманистическое выражение, передающее жизнь человека, природу и историческую память. Многослойность материала становится основой эстетики «раскрытия изображения», где покрытия и проявления сливаются в самостоятельный изобразительный язык.

В целом, если китайская лаковая живопись олицетворяет эстетику власти и символизации, японская — эстетику дзэн и бесформенности, то вьетнамская создает эстетику синтеза, экспрессии и локализации, где традиция и современность не противоречат, а органично взаимодействуют, открывая собственный путь в истории азиатского лакового искусства. Именно это является основой, позволяющей вьетнамскому лаковому искусству продолжать развиваться в условиях современной глобализации.

Исходя из особенностей материала и техники, лаковое искусство развилось в обширную систему применения в пространстве материальной культуры стран Восточной Азии. Хотя все три страны — Китай, Япония и Вьетнам — использовали смолу дерева уруси в качестве защитного и декоративного покрытия, каждая из них подошла к освоению и использованию этого материала с разными эстетическими и функциональными ориентирами, отражая

культурную идентичность, пластическое мышление и особые социальные потребности.

*Китайское лаковое искусство: стремление к сохранению и интеграции в современное искусство*

Лаковое искусство в Китае с самого начала было неразрывно связано с ритуальными, религиозными и дворцовыми функциями, играя важную роль в эстетической структуре традиционной материальной культуры. Артефакты лакового искусства, начиная с династий Шан — Чжоу и до Мин — Цин, демонстрируют, что лак в основном применялся на предметах элитной мебели, футлярах, музыкальных инструментах, буддийских статуях, ритуальных ларцах, гробах и погребальных принадлежностях, не только выполняя защитную функцию, но и выражая статус, власть и сакральность. От глубокой многоуровневой резьбы (diaoqi), золотой инкрустации (qiangjin), перламутровой инкрустации (luodian) до заливки цветом (tianqi) — все лаковые изделия создавались вручную с тщательной проработкой, отражая эстетику дворцового символизма классического Китая.

Перейдя в XX и XXI века, в условиях культурных и социальных изменений китайское лаковое искусство испытало определённые трансформации: от материала, связанного с ритуалом, императорским двором и реликвиями, оно стало объектом исследований по сохранению, возрождению традиционных ремёсел и интеграции в современное искусство. В таких регионах, как Чунцин, Гуйчжоу, Фуцзянь, Гуандун и др., ремесленные деревни лакового искусства продолжают существовать, в основном ориентируясь на рынок подарков, сувениров и элитных изделий. Некоторые мастера и современные художники Китая начали экспериментировать с воссозданием классических техник в новых формах, сочетая традиционные методы с абстрактной или минималистической формой, стремясь вернуть лаковое

искусство в современное художественное пространство.

Тем не менее процесс модернизации лакового искусства в Китае сталкивается с серьёзными вызовами. С одной стороны, сохранение традиционных техник, таких как diaoqi, tianqi, qiangjin, требует значительных затрат времени, усилий и наличия высококвалифицированных мастеров — в то время как современный рынок ориентирован на скорость и объёмы производства. С другой стороны, отсутствие современной теоретической базы, воспринимающей лак как самостоятельный изобразительный язык (как это произошло во Вьетнаме), приводит к тому, что современное китайское лаковое искусство остаётся в основном в сфере реконструкции или прикладного ремесла и пока не оформилось в полноценную сферу творческого художественного поиска.

Ряд художественных академий Китая, таких как Сычуаньская академия изящных искусств, Гуанчжоуская академия изящных искусств и др., включили лак в свои учебные программы как дисциплину традиционных материалов и технологий, способствуя сохранению навыков и переосмыслению ценности лака в системе художественного образования. Кроме того, некоторые современные художники, такие как Су Сяобай (Su Xiaobai), Вэн Цзицзюнь (Weng Jijun), Цяо Шигуанг (Qiao Shiguang), Инь Чэнчжун (Yin Chengzhong), Чжэн Лу (Zheng Lu), начали интегрировать лаковое покрытие в инсталляции, видео-арт и смешанные медиа, открывая новые подходы к этому материалу в современном искусстве.

В заключение, в то время как традиционное использование китайского лака было тесно связано с ритуалом, декоративностью и символикой власти, современные применения находятся на этапе переоткрытия и экспериментов по интеграции, направленных на восстановление ремесленных традиций и поиск путей трансформации этого материала в современное искусство. Несмотря на ограничения по масштабу и

влиянию, этот процесс демонстрирует потенциал расширения роли китайского лака — от исторического материала к новому средству художественного самовыражения в условиях глобализованного мира.



*Рис 17. Су Сяобай. Dust as Fine. 2018.*

Произведение *Dust as Fine* (Рис.17) художника Су Сяобая, созданное в 2018 году, является ярким примером тенденции трансформации традиционного китайского лака в язык современного искусства. Родившийся в 1949 году в Ухане и окончивший Дюссельдорфскую академию художеств в Германии, Су Сяобай — один из немногих современных китайских художников, развивших лак как самостоятельный изобразительный язык, воспринимая его не как декоративную технику, а как средство выражения идей и ощущений.

*Dust as Fine* — это лаковая работа квадратной формы с мягко закруглёнными углами, создающая ощущение одновременно картины и объекта. Вся поверхность обработана традиционной техникой многослойного нанесения уруси (смолы лакового дерева), затем отшлифована до проявления следов царапин, наложений и абстрактных деформаций.

Серебристо-серая поверхность не стремится передавать конкретные образы, а превращается в чувственную плоскость, где свет, время и

материал встречаются в пространстве медитации.

Название *Dust as Fine* («Пыль как нечто тончайшее») не только вызывает в воображении образ лёгкой дымки, но и несёт символический смысл: пыль — это нечто невидимое, но всегда присутствующее, символ времени, тления и одновременно след существования. В изобразительном языке Су Сяобая лаковый слой не стремится к созданию образов или повествований, а становится своеобразным «философским материалом», где процесс наслоения и шлифовки отражает размышления о времени и изменчивости материи.

С технической точки зрения Су Сяобай сочетает традиционные китайские методы лаковой обработки с японскими техниками уруси, используя при этом приёмы деформации поверхности — изгибы, вмятины, вдавливание — чтобы создавать работы на грани живописи, скульптуры и материального дизайна. Он воспринимает картину не как плоскую поверхность, а как «объект восприятия», вовлекающий зрителя в визуальное, тактильное и внутреннее взаимодействие.

На фоне того, что современное китайское лаковое искусство всё ещё в основном связано с реконструкцией традиций и декоративно-прикладным производством, творчество Су Сяобая приобретает пионерское значение. Вместо иллюстрации символических сюжетов с помощью лака он превращает материал в автономный изобразительный язык, обладающий абстрактной, концептуальной и философской выразительностью. Это попытка переосмыслить лак как независимое художественное средство, способное войти в дискурс современного мирового искусства.

Можно сказать, что *Dust as Fine* — это не просто произведение искусства, а манифест возможности трансформации традиционного материала в современном мире. Работа демонстрирует, что, несмотря на происхождение из древних дворцовых ритуалов, лак способен нести в себе

потенциал выражения постмодернистского искусства — где личность, ощущение и материя становятся центром творчества.

*Японское лаковое искусство: живое наследие и переосмысление уруси в современном искусстве, ремесле и дизайне*

На протяжении всей истории японское лаковое искусство (уруси) не только служило защитным покрытием, но и занимало центральное место в формировании эстетики традиционного материального быта. С периода Дзёмон до Эдо лак широко применялся в предметах повседневного и ритуального назначения, включая столовые приборы (миски, тарелки, палочки для еды), шкатулки (инро), буддийские реликвии, коробки для каллиграфии, предметы чайной церемонии, ларцы для украшений и многие изделия из ценной древесины. Техника нанесения лака выполнялась с особой тщательностью: многослойное покрытие тонкими слоями и тщательная полировка обеспечивали не только долговечность, но и высокую эстетическую ценность изделий.

Особенность традиционного применения японского лака заключается в его индивидуализации и духе медитативности, проявляющихся в выборе основы, сочетании оттенков и контроле световой поверхности мастерами. В отличие от Китая, ориентированного на демонстрацию власти, японские лаковые изделия — даже самые маленькие, такие как инро или чайные коробочки — несут эстетику ваби-саби: тишину, утонченность и недосказанность. Использование уруси для подчёркивания текстуры древесины, эффекта естественного старения (*negoro*), создания приглушённой прозрачности (*tame-nuri*) демонстрирует глубокую связь между функцией, материалом и философией жизни.

В современной эпохе японское лаковое искусство продолжает развиваться как в сфере высококачественного ремесла и прикладного искусства, так и в области промышленного дизайна, люксовых товаров и современного искусства. Мастера традиционных школ в регионах Вадзима,

Цугару, Яманака, Кага сохраняют и развивают собственные стили при поддержке государства и фондов по охране нематериального культурного наследия. Высококачественные лаковые изделия — перьевые ручки, часы, чехлы для смартфонов, ювелирные украшения, модные аксессуары — активно производятся для утончённого рынка как в Японии, так и за рубежом.

В области изобразительного искусства некоторые современные японские художники переосмыслили уруси как самостоятельное художественное средство, выходящее за рамки декоративно-прикладного искусства. Художники, такие как Синичи Моригути (*Shinichi Moriguchi*), Такао Ямадзаки (*Yamazaki Taкао*), Коэй Фудзито (*Kōhei Fujito*) интегрируют уруси в абстрактную живопись, инсталляции, видеоарт и архитектуру, вступая в диалог между традиционным материалом и современными формами выражения. Многие художники активно исследуют эффекты уруси — отражение света, многослойность лака, прозрачность — как визуальные элементы с глубоким символическим, медитативным и личностным содержанием.

Особенно важную роль играет государственная поддержка: признание мастеров лака «живыми национальными сокровищами», интеграция уруси в учебные программы по искусству и реализация международных культурных проектов способствуют не только сохранению, но и обновлению лакового искусства. Связь традиционного ремесла с новыми технологиями и современным дизайном позволила уруси избежать «музеизации» и оставаться жизнеспособным в современной социальной среде.

Таким образом, японское лаковое искусство, начиная как материал для ритуалов и повседневности, постепенно превратилось в эстетико-философский символ, в средство глубокого личностного художественного выражения, сохранив при

этом важную роль в материальной культуре и современном дизайне. Стойкость уруси как в физическом, так и в символическом плане наглядно демонстрирует исключительную адаптивность японского лакового искусства к изменениям современного общества.



*Рис 18. Нобуюки Танака. Torsion II. 2020.*

Произведение *Torsion II* (Рис.18) японского художника Нобуюки Танаки является ярким примером тенденции переосмысления традиционного материала уруси в современном изобразительном искусстве. Будучи мастером с глубокими корнями в традиционном ремесле, Танака выходит за пределы декоративной функции лака, утверждая уруси как самостоятельный изобразительный язык с философской глубиной и ярко выраженной современностью.

*Torsion II* состоит из двух наклонённых деревянных блоков, соединённых мягко изгибающейся лентой, покрытой чёрным лаком уруси. Контраст между грубой деревянной поверхностью и глубоко блестящим уруси создаёт уникальный визуальный опыт, подчеркивая отношения между веществом, светом и пространством. Центральная кривая — не только конструктивный элемент, но и символическое изображение связи, внутреннего движения и циркуляции энергии — тем, широко распространённых в восточной философии. Под воздействием естественного света поверхность лака бесконечно отражает окружающую среду, создавая постоянно меняющийся визуальный эффект, словно вечный поток времени и восприятия.

С технической точки зрения Нобуюки Танака применяет традиционные японские методы обработки уруси: многослойное нанесение, шлифовку, полировку и контроль светового отражения для достижения глубины и прозрачности поверхности. Однако он не ограничивается декоративной функцией, а сознательно превращает уруси в основной изобразительный элемент, участвующий в структуре и выразительном языке всего произведения. Таким образом, уруси перестаёт быть просто покрытием и становится символическим визуальным средством, создающим глубокий медитативный эффект восприятия.

Эстетика *Torsion II* ясно отражает дух ваби-саби и дзэн-философию японской культуры — где простота, тишина, утончённость и изменчивость являются центральными ценностями. Произведение не стремится впечатлять конкретными образами или яркой цветовой гаммой, а сосредоточено на форме, поверхности, свете и взаимодействии с пространством — превращаясь в статичное, созерцательное переживание. Изогнутая лента уруси может быть интерпретирована как символ невидимой энергии, связи между противоположностями или «Дао», проходящего через материальные формы, чётко отражая влияние махаянского буддизма в современном японском искусстве.

На фоне того, что современное японское лаковое искусство в основном сохраняет традиционные прикладные формы, Нобуюки Танака — один из немногих художников, которые вывели уруси за пределы ремесла в сферу концептуального искусства и современной скульптуры. Такие произведения, как *Torsion II*, доказывают, что лак — несмотря на глубокую связь с культурной историей Японии — способен трансформироваться в новый изобразительный язык, способный вести диалог с мировым современным искусством, не утрачивая своей идентичности.

Таким образом, Torsion II — это не просто скульптура с использованием лака, а художественный манифест возможностей адаптации, трансформации и возвышения уруси в сегодняшнем арт-мире. Через эту работу Нобуюки Танака вносит важный вклад в развитие современного японского изобразительного языка, утверждая, что лак живёт не только в прошлом, но и продолжает своё существование в новых формах и духовных измерениях настоящего и будущего.

Вьетнамское лаковое искусство: художественный язык с глубокой эстетикой, социальным содержанием и потенциалом современного выражения. На протяжении своей истории вьетнамский лак (son ta) изначально был тесно связан с духовной жизнью, верованиями и традиционной архитектурой. Ранние применения лака отмечаются в покрытии и декорировании культовых статуй, горизонтальных табличек, парных надписей, колонн храмов и пагод, а также в предметах религиозного обихода — лакированных шкатулках, коробках для бетеля, культовых принадлежностях, гробах и золочёной мебели. В ремесленных деревнях от Севера до Юга Вьетнама — например, Ха Тхай (Ханой), Тьонг Бинь Хиеп (Биньзыонг) — техника лакирования передавалась из поколения в поколение, играя важную роль в материальной культуре и народных верованиях вьетнамцев.

Важный поворотный момент в развитии применения лака во Вьетнаме произошёл в 1930-х годах, когда Школа изящных искусств Индокитая начала экспериментировать с внедрением местного лака в живописную практику. Из материала, служившего для религиозных и декоративных функций, лак был преобразован пионерами искусства, такими как Нгуен Зя Три, Фам Хау, Чан Ван Кан, в самостоятельное художественное средство, способное передавать образы, пространственное мышление, свет и эмоции. Этот процесс ознаменовал собой переломный момент: переход от

традиционного ремесла к современной форме изобразительного языка, несущего в себе вьетнамскую идентичность.

После 1945 года, особенно в период борьбы за независимость и строительства государства, лаковая живопись активно использовалась как визуальное средство пропаганды, образования и сохранения исторической памяти. Реалистические лаковые работы с революционной тематикой, хрониками борьбы, бытом крестьян и солдат чётко закрепили за лаком социальную роль в системе современного вьетнамского искусства. В этот период лак сохранил традиционные техники, одновременно адаптируясь к новым темам и содержанию, подтвердив свою гибкость в процессе модернизации искусства.

В эпоху обновления (Đổi Mới) и глобальной интеграции лаковая живопись продолжает развиваться в направлении индивидуализации, абстрактности и синтеза с новыми материалами. Ряд современных художников, таких как Фи Фи Оань (Phi Phi Oanh), Нгуен Куок Хюи (Nguyễn Quốc Huy), Конг Ким Хоа (Công Kim Hoa), Нгуен Тхонг (Nguyễn Thông), вывели лаковую живопись на уровень современного искусства, где изображение освобождено от рамок реализма или традиционализма и служит для выражения личных размышлений, коллективной памяти или абстрактной выразительности. В то же время ремесленные производства лаковой продукции продолжают существовать в традиционных деревнях и экспортных мастерских, предлагая широкий ассортимент изделий — шкатулки, вазы, подносы, мебель, декоративные панели — для внутреннего и внешнего рынка.

В условиях глобализации и международного культурного обмена вьетнамское лаковое искусство сталкивается с новыми возможностями и вызовами. С одной стороны, сохранение традиционных ремесленных техник требует серьёзных инвестиций, охраны и системной подготовки мастеров. С другой стороны, современное художественное

творчество требует переосмысления и обновления лака не только как наследия, но и как открытого изобразительного средства. Попытки интеграции лака в международные выставочные проекты, инсталляции, перформансы и визуальные коммуникации свидетельствуют о высоком потенциале развития вьетнамского лака как «глобального художественного языка с локальными корнями».

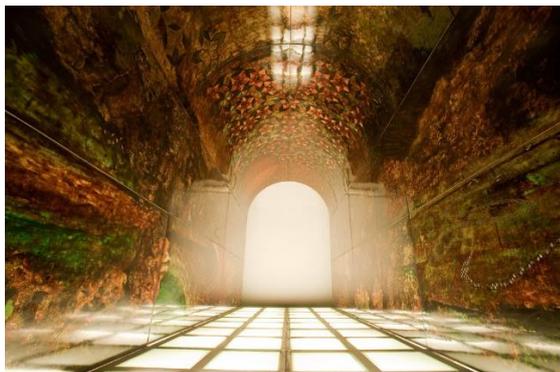


Рис 19. Фи Фи Оань. *Specula*. 2009.

Произведение *Specula* (Рис.19) художницы Фи Фи Оань — одной из пионеров, выведших вьетнамский лак за пределы традиционной живописи в сферу современного инсталляционного искусства и глобального художественного диалога. В этом произведении Фи Фи Оань не только использует традиционную технику лакового покрытия, но и превращает его в мощный визуально-пространственный и концептуальный инструмент выражения.

*Specula* («Зеркало отражений» или «Объектив наблюдения») оформлено как куполообразное пространство, поверхности которого покрыты блестящим лаком, создающим почти сюрреалистический визуальный эффект. Лак образует сверкающий коридор с переливами золотистого, медного, мшисто-зелёного, кирпично-красного оттенков..., имитируя старинные своды, но переосмысленные через современный материал. Зритель приглашается войти внутрь этого пространства — словно проходя через «врата света» в другое измерение восприятия. Произведение одновременно напоминает религиозное

пространство, сказочную архитектуру и цифровую инсталляцию.

С точки зрения материала Фи Фи Оань использует традиционную вьетнамскую технику лакирования: создание основы (вок), грунтовка, нанесение слоёв лака, шлифовка, золочение, роспись и повторная шлифовка для достижения глубоко отражающих поверхностей. Однако вместо ограничения в плоскости картины она превращает лакированные панели в архитектурные элементы, делает пространство частью произведения и сочетает их с фоновым освещением для создания эффекта движения и оптической иллюзии. Благодаря этому лак перестаёт быть статичным декоративным материалом, становясь живой составляющей визуального художественного опыта.

Произведение также несёт глубокий символизм: свет в конце туннеля может восприниматься как метафора знания, просветления, памяти или внутренней трансформации. Цветовые слои вызывают ощущения мха, растрескавшегося кирпича, отполированного камня — одновременно отсылая к древнему времени и к следам прошлого. Это наполняет работу культурной памятью, историческими аллюзиями и постколониальным восприятием. С помощью *Specula* Фи Фи Оань расширяет границы выразительных возможностей вьетнамского лака — от материала, связанного с религиозными и декоративными функциями, к многоуровневому, концептуально насыщенному языку, способному вступать в диалог с философией, памятью и современным сознанием.

В контексте теоретических размышлений о развитии вьетнамского лакового искусства от традиции к современности *Specula* становится важной вехой, демонстрирующей потенциал материала в современном художественном пространстве. Произведение не является просто визуальным экспериментом, а является доказательством возможности переосмысления традиционного материала

через призму индивидуализации, пространственности и мультимедийности. Одновременно оно свидетельствует о переходе вьетнамского лака от средства национального повествования к средству глобальной рефлексии, где идентичность не фиксируется, а возрождается в междисциплинарном художественном путешествии.

С точки зрения масштабов и направлений применения лаковое искусство Китая, Японии и Вьетнама демонстрирует три различных модели развития, отражающих роль материала в пространстве материальной культуры и современного искусства каждой страны.

В Китае лак традиционно был символом власти и дворцовых ритуалов, однако в XXI веке сталкивается с трудностями в формировании собственной модели современного художественного языка. Тем не менее такие художники, как Су Сяобай, стремятся переосмыслить лаковое искусство как абстрактную философско-эмоциональную форму. Произведение *Dust as Fine* ярко иллюстрирует это направление, где лаковая поверхность становится метафорой времени — символом эрозии, накопления, ощущений и медитации. Здесь лак перестает быть носителем изображения или функции и превращается в чистую внутреннюю экспрессию — форму «абстрагированного» лака с глубокой дзэн-буддийской и экзистенциальной направленностью.

В Японии уруси сохраняет особенности эстетики ваби-саби и дух дзэн-медитации. В то время как традиционные деревни продолжают бережно хранить школы высокого ремесленного искусства, отдельные художники, такие как Нобуюки Танака, сознательно выводят уруси за рамки утилитарного применения в сферу современной абстрактной скульптуры. Произведение *Torsion II* наглядно демонстрирует эту тенденцию: уруси возведён до уровня основного выразительного элемента, связанного с формой, светом и физическим движением,

передающего концептуальные образы связи, внутренней силы и экзистенциального пространства. Это яркий пример «объективации» лака в современном японском художественном мышлении.

Во Вьетнаме лак, который изначально был техникой, связанной с религиозными и культовыми предметами, был трансформирован в самостоятельное живописное средство благодаря реформам Школы изящных искусств Индокитая. Периоды модернизации (после 1945 года) и обновления (с 1986 года) стали свидетелями расширения социальной и художественной функции лака: от революционной пропаганды до личного выражения, коллективной памяти и исследования современного визуального языка. Произведение *Specula Фи Фи Оань* является ярким примером интеграции лака в инсталляционные практики и перформативное искусство, где материал становится не просто средством изображения, но создает многомерное сенсорное и визуальное переживание — наглядное воплощение процесса «пространствования» лака в современном вьетнамском искусстве.

Из трёх приведённых случаев видно, что современное лаковое искусство Восточной Азии больше не является простым ремесленным приёмом, а превратилось в многообразную модель выражения с высокой степенью индивидуализации, абстракции и глобализации. Три ключевых произведения — *Specula*, *Torsion II* и *Dust as Fine* — последовательно иллюстрируют три выдающихся направления развития лака в XXI веке: пространствование (Вьетнам), объективация (Япония) и абстракция (Китай). Эти пути отражают не только стратегии самих художников, но и способы, которыми каждая культура адаптирует традиционный материал к современным требованиям выражения.

Хотя направления различны, общее между тремя странами заключается в постоянных усилиях по переосмыслению

лака как современного художественного языка, укоренённого в местной культуре и способного вступать в диалог с глобальным искусством. Эти художественные практики не только обогащают эстетические модели традиционного материала, но и ставят под вопрос границы материала, идентичности и языка в изобразительном искусстве XXI века.

В результате на основе сравнительного анализа трёх ведущих лаковых традиций Китая, Японии и Вьетнама исследование установило основную систему результатов по трём направлениям сравнения: материал, техника и эстетика.

Полученные результаты показывают значительные различия в подходе к материалу уруси, изобразительном мышлении и художественных целях каждой культуры, одновременно выявляя региональные сходства в использовании традиционных материалов в специфических визуальных языках.

#### 1. *О материале:*

Исследование подтверждает, что, хотя все три страны используют сок лакового дерева (уруси) в качестве базового материала, различия в видах растений, химическом составе и способах обработки привели к формированию особых технических и эстетических характеристик для каждой лаковой системы.

- Япония использует сок дерева *Toxicodendron vernicifluum* с самым высоким содержанием урусиола (60–75%), что обеспечивает чистый, прозрачный лак, быстро и равномерно высыхающий, идеально подходящий для изысканных техник, таких как *makie*, *roigo*, требующих глубокой полировки и внутреннего свечения.

- Китай добывает сок из дерева *Rhus verniciflua*, содержащего средний уровень урусиола (45–60%), который обычно смешивают с минеральными добавками для получения плотного, непрозрачного лака с готовым цветом, подходящего для техник резьбы, гравировки и заполнения цветом, таких как *diao qi*, *qiang jin*, *tian qi*.

- Вьетнам использует сок дерева *Rhus succedanea*, содержащего лаккол вместо урусиола, что даёт эластичный, тёмный по цвету лак с медленным высыханием, но высокой гибкостью, способный сочетаться с различными материалами, такими как перламутр, яичная скорлупа, серебряная фольга, и таким образом формирует основу для уникального художественного языка современного вьетнамского лакового искусства.

#### 2. *О технике:*

Каждая культура разработала собственную систему выполнения работ, отражающую особые эстетические функции и изобразительное мышление.

- Китай сформировал систему техник резьбы, инкрустации и заполнения, связанную с ритуальными функциями и придворным изобразительным искусством. Такие методы, как *diao qi* (многоуровневая резьба), *qiang jin* (гравировка с заполнением золотом), *tian qi* (заполнение краской вырезанных углублений), показывают, что лак использовался как средство визуальной символики, а не как инструмент личностного самовыражения.

- Япония развила минималистичные, точные и утончённые техники, с применением тонких слоёв лака и тщательной полировки для достижения глубины визуального восприятия, характерные примеры — *makie* (посыпание золотом и серебром), *togidashi* (шлифовка для проявления изображения), *fuki-urushi* (тонкое ручное покрытие). Вся японская система техник отражает микроконтроль света и качества поверхности в соответствии с дзэн-эстетикой.

- Вьетнам разработал систему шлифования, покрытия и выявления, в которой центральную роль играет техника шлифования для проявления подлежащих слоёв краски или материалов, создавая эффект глубины, отражённого света и многослойной структуры. Сочетание различных материалов (серебро, яичная скорлупа, золотая фольга...) с традиционными слоями лака формирует

самостоятельный живописный язык, служащий для выражения эмоций, пространства и тем — как реалистических, так и абстрактных.

### 3. *Об эстетике:*

Каждая страна развила собственную эстетическую систему, отражающую философские, религиозные и культурные основы.

- Китай стремится к символическому, нормативному и торжественному эстетическому строю, находящемуся под сильным влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма. Образы в китайском лаке часто несут политический, религиозный или космологический смысл, подчёркивая социальную функцию предметов.

- Япония ценит медитативную, минималистичную и интровертную эстетику, что ярко выражено в таких принципах, как *wabi-sabi* (красота несовершенства), *ma* (пустота-пространство) и *у́йген* (скрытая таинственность). Прозрачные слои лака, внутреннее освещение и лаконизм деталей создают открытое и богатое медитативное визуальное пространство.

- Вьетнам развил синтетическую, экспрессивную и локализованную эстетику, сочетая элементы народного искусства, реализма и модернизма. Лаковые произведения отражают не только сельскую жизнь, верования и повседневные практики, но и выражают национальный дух, личные эмоции и стремление модернизировать традиционную культуру в условиях глобализации.

#### *Выводы*

В ходе данного исследования были выявлены как сходства, так и принципиальные различия в подходах к материалу лака в художественных традициях Китая, Японии и Вьетнама. Анализ по трём аспектам — материал, техника и эстетика — позволил выявить характерные особенности развития лакового искусства в каждом культурном контексте, а также показать влияние

философско-эстетических факторов на формирование уникальных изобразительных языков.

1) Во всех трёх странах лак издавна использовался как декоративный материал, но каждая культура сформировала собственную систему обработки, основанную на используемом виде дерева и химическом составе смолы. Китайский лак (*Rhus verniciflua*) отличается густотой, плотностью и предварительно окрашивается минеральными пигментами, что идеально подходит для техник глубокой резьбы и инкрустации, соответствуя символической и торжественной эстетике. Японский лак (*Toxicodendron vernicifluum*) наиболее чистый, прозрачный, позволяет достичь глубокой полировки и мягкого свечения, идеально подходящего для утончённых и минималистичных техник. Вьетнамский лак (*Rhus succedanea*) преимущественно содержит лаккол вместо урусиола, обладает эластичностью, медленным высыханием и высокой гибкостью, что делает его особенно подходящим для многоуровневого шлифования и сочетания с натуральными материалами — яичной скорлупой, перламутром, серебряной фольгой.

2) В техническом плане каждая традиция разработала собственную систему приёмов. Китай сформировал ритуально-декоративную систему техник, таких как *diao qi* (многоуровневая резьба), *qiang jin* (гравировка с золотом), *tian qi* (заполнение цветом), сосредоточенных на предметах церемониального и дворцового назначения. Япония развила точные, утончённые техники, такие как *makie*, *togidashi*, *goiro-nuri*, отражающие эстетическое мышление дзэн и принцип *wabi-sabi*. Вьетнам выработал систему шлифования, покрытия и выявления, сочетая материалы и цветовые слои, тем самым создав собственный живописный язык для современной живописи, богатый эмоциональной выразительностью и глубиной.

3) В эстетическом плане три художественные традиции отражают три различные модели изобразительного мышления:

Китай склонен к символике, ритуалу и нормативности;

Япония — к медитации, минимализму и интроверсии;

Вьетнам объединяет народное искусство, реализм и модернизм, выражая национальный дух, повседневную жизнь и личные эмоции через лаковые картины.

4) Таким образом, можно утверждать, что вьетнамское лаковое искусство не только избирательно переняло элементы традиционных техник и западные принципы формообразования, но и преобразовало их в самобытную, современную и креативную школу живописи. Вьетнамская лаковая живопись утвердила своё место в мировом изобразительном искусстве как выражение

культурного синтеза, объединяющего преемственность и новаторство, Восток и Запад, традицию и современность.

5) В заключение, данное исследование подчёркивает важность дальнейшего изучения, архивирования, восстановления и передачи технического и эстетического наследия лакового искусства. Необходимо также поощрять художественные эксперименты и развитие нового визуального языка, чтобы продвигать лак за пределы традиционного формата картины и интегрировать его в различные формы современного визуального искусства. Особенно для Вьетнама лак представляет собой не просто художественный материал, но культурный символ, открывающий перспективы устойчивого развития национальной художественной идентичности с возможностью глобальной интеграции.

#### ***Библиографический список***

1. Биксенстайн Саффорд, Л. Искусство на перепутье: живопись на лаке во французском Вьетнаме / Л. Биксенстайн Саффорд // *Transcultural Studies*. – 2015. – Т. 6, № 1. – С. 126–170.
2. Уатт, С. Й. Джеймс; Форд, Б. Б. Восточноазиатский лак: коллекция Флоренс и Герберта Ирвингов / С. Й. Джеймс Уатт, Б. Б. Форд. – Нью-Йорк : The Metropolitan Museum of Art, 1991. – 286 с. – URL: [https://books.google.com/books?id=RXOrZUIF\\_OoC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books?id=RXOrZUIF_OoC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
3. Картрайт, М. Китайские лаковые изделия / М. Картрайт // *World History Encyclopedia* : [сайт]. – 2017. – URL: <https://www.worldhistory.org/article/1090/chinese-lacquerware/> (дата обращения: 29.04.2025). – Текст : электронный.
4. Куанг, В. Живопись на вьетнамском лаке / В. Куанг. – Ханой : Издательство изобразительного искусства, 2014. – 190 с.
5. Лю, Б. Сравнительное исследование искусства лака Китая и Вьетнама / Б. Лю. – 2022. – URL: <https://m.fx361.com/news/2022/0518/10318093.html>
6. Пекарник, Э. Дж. Японский лак 1600–1900: избранные произведения из коллекции Чарльза А. Гринфилда / Э. Дж. Пекарник. – Нью-Йорк : Метрополитен-музей, 1980. – 146 с.
7. Салливан, М.; Сильбергелд, Дж. Китайская лаковая живопись / М. Салливан, Дж. Сильбергелд // *Encyclopaedia Britannica*. – URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-lacquerwork>
8. Томсон, Э. К. Скрытая яркость: современный и новейший вьетнамский лак / Э. К. Томсон // *Journal of Modern Craft*. – 2023. – Т. 16, № 2–3. – С. 155–171.
9. Университет изобразительных искусств Ханоя; Институт изобразительных искусств. Лак и традиционное искусство лака во Вьетнаме. – Ханой : Издательство изобразительного искусства, 2002. – 190 с.

10. Фам, Д. К. Техника лака / Д. К. Фам. – Ханой : Издательство культуры и информации, 2005. – 211 с.
11. Чиёу, К. Т. Искусство лака Вьетнама и Японии: перекрестие техник начала XX века / К. Т. Чиёу // Научный журнал Университета Ван Ланг. – 2022. – № 3 (15).

### *References*

1. Bixenstine Safford, L. (2015). Art at the crossroads: Lacquer painting in French Vietnam. *Transcultural Studies*, 6(1), 126–170.
2. Watt, J. C. Y., & Ford, B. B. (1991). *East Asian lacquer: The Florence and Herbert Irving Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 286.  
[https://books.google.com/books?id=RXOrZUIF\\_OoC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com/books?id=RXOrZUIF_OoC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
3. Cartwright, M. (2017). Chinese lacquerware. *World History Encyclopedia*.  
<https://www.worldhistory.org/article/1090/chinese-lacquerware/>
4. Quang, V. *Hội họa sơn mài Việt Nam*. – Hanoi: Fine Arts Publishing House, 2014, 190.
5. Liu, B. (2022). Comparative study on Chinese and Vietnamese lacquer painting art.  
<https://m.fx361.com/news/2022/0518/10318093.html>
6. Pekarik, A. J. (1980). *Japanese lacquer, 1600–1900: Selections from the Charles A. Greenfield Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 146.
7. Sullivan, M., Silbergeld, J. Chinese lacquerwork. *Encyclopaedia Britannica*.  
<https://www.britannica.com/art/Chinese-lacquerwork>
8. Thomson, E. K. (2023). Obscured brilliance: Modern and contemporary Vietnamese lacquer. *Journal of Modern Craft*, 16(2–3), 155–171.
9. Hanoi University of Fine Arts & Institute of Fine Arts (Eds.). (2002). *Sơn ta và nghề sơn truyền thống tại Việt Nam*. Hanoi: Fine Arts Publishing House, 190.
10. Phạm, Đ. C. (2005). *Kỹ thuật sơn mài*. Hanoi: Culture–Information Publishing House, 211.
11. Triệu, K. T. (2022). Nghệ thuật sơn mài Việt Nam và Nhật Bản, những giao thoa kỹ thuật đầu thế kỷ XX. *Tạp chí Khoa học (Trường ĐH Văn Lang)*, 3(15).