

Marianna Yu. Shevchenko

Doctor of Architecture,
Leading Research Fellow
of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts
of the Russian Academy of Arts
e-mail: china-arch@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5129-2689

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-10-27

AN EXAMINATION OF THE INTERIOR DECORATION OF THE MAIN HALL OF ERXIANMIAO TEMPLE IN JINCHENG CITY, SHANXI PROVINCE, CHINA

Summary: The article examines the interior decoration of the main hall of the Erxianmiao Temple located in Jincheng, Shanxi Province, China. It highlights the temple's role within the broader temple complex and reveals the architectural characteristics of the main hall, constructed during the late Northern Song Dynasty between 1097 and 1107. This temple is part of a limited number of Song wooden monuments in China, making it particularly significant for scholarly study. In the center of the main hall, a carved wooden canopy structure is positioned on a separate pedestal, creating niches above the statues. This structure features elements resembling wooden towers and halls, embodying the "Chambers and Towers of the Heavenly Palace" motif known as *tiangong-louge*. This motif is particularly evident in the form of the curved *tian-qiao* sky bridge with its central pavilion, symbolizing the heavenly palace. The origins of the Heavenly Palace motif, foundational to the temple's interior decoration, are explored, alongside the connection of the

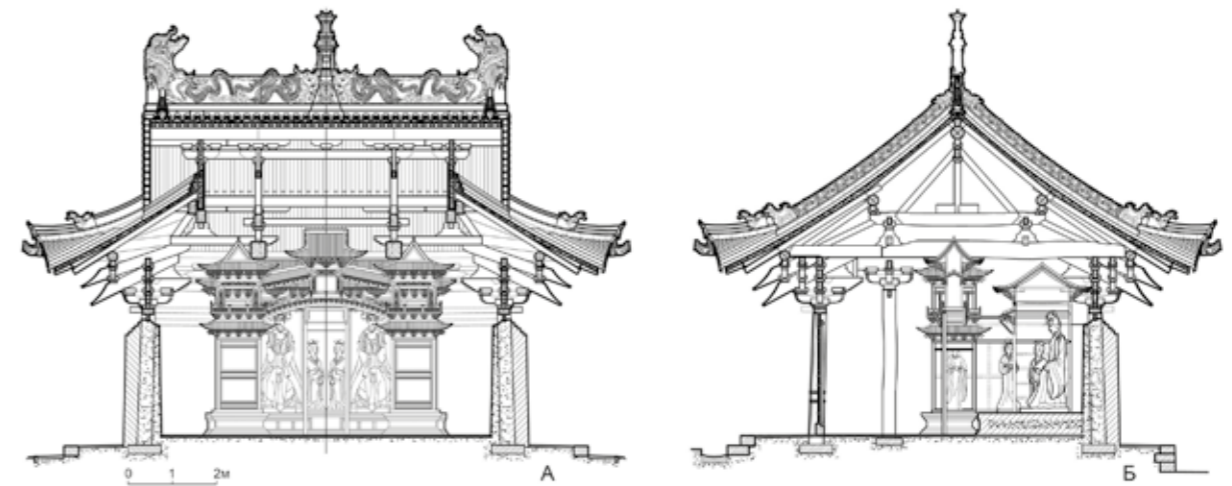
Erxianmiao Temple is situated in the southeastern region of Shanxi Province, within the city of Jincheng. Shanxi Province is renowned for its substantial collection of preserved wooden architectural monuments originating from the Northern Song (960–1127) and Jin (1115–1234) dynasties [9]. The Main Hall of Erxianmiao Temple, the subject of this study, also dates to this historical period.

The structure of the temple comprises two courtyards that are elongated along the central axis, oriented in a south-north direction. The entrance to the first courtyard is situated through a gate located in the southwestern corner of the complex.

canopy's decorative elements to the architecture of the Song era. The patterns within the studied section of the interior are outlined. Additionally, the relationship between the canopy's decor and the construction treatise "Yingzao Fashi" is analyzed, identifying both similarities and differences between the actual decor and the treatise's stipulations. Through a detailed investigation of the decorative elements, this study addresses gaps in the understanding of the decorative descriptions found in "Yingzao Fashi." The modular nature of the decorative canopy's construction is examined, leading to the conclusion that the craftsmen responsible for its creation were well-versed in the principles of architectural treatises. The positioning of this decorative group within a series of similar interior decoration elements from the 10th to 12th centuries is established.

Keywords: Architecture of Shanxi Province, Song Dynasty, interior decoration, Heavenly Palace motif, Yingzao Fashi.

The principal courtyard is positioned to the north. Along the central axis of the principal courtyard are the Passage Hall Guoting, the Offering Hall Xiandian, and the Main Hall Zhengdian [9, p.98]. Both the Passage Hall and the Offering Hall exhibit an absence of external walls, thus functioning as completely open structures. In terms of composition, this design bears resemblance to another notable ancestral temple of the Song Dynasty, namely the Jinci Temple located in Taiyuan, Shanxi Province. There, an open Offering Hall Xiandian is similarly located along the central axis in front of the Main Hall, and an open stage with a canopy is



Ill.1. The Main Hall of the Erxianmiao temple complex situated in the Jincheng city: A — longitudinal section; B — transverse section [7, p. 89 in the author's interpretation].

positioned before it [3, p.170]. Although the two complexes exhibit significant differences in scale and status, the structural similarities indicate potential commonalities in the ritual practices of ancestor worship, which necessitated the inclusion of such open halls preceding the entrance to the main hall of the entire complex.

A distinctive characteristic of the Erxianmiao Temple structure is the proximity of the five-span Offering Hall to the three-span Main Hall, such that it obstructs the view of the front facade of the Main Hall from the courtyard. This arrangement is atypical in Chinese architecture, where there is typically an emphasis on revealing the front facade of primary structures to signify their hierarchical status. In this instance, the Offering Hall functions as a screen, concealing the main shrine from view.

The Main Hall, akin to the entire temple complex, is dedicated to two virtuous sisters from the Tang Dynasty (618–907), identified as Chun Shu and Chun Hui [7, p. 24]. According to legend, despite enduring harsh treatment from their stepmother, they maintained respect for both her and their father, thereby gaining the favor of the deities, who facilitated their ascension to heaven and subsequent immortality. During the military campaigns of Song Emperor Huizong (reign 1100–1126), the two sisters rendered miraculous assistance to his troops, ultimately securing victory. In recognition of their contributions, Huizong conferred upon them the title of righteous women (*zhenren*) and mandated the conduct of annual rituals in their honor, thereby facilitating the dissemination of their veneration in the region. Consequently, the worship of the two virtuous sisters proliferated throughout

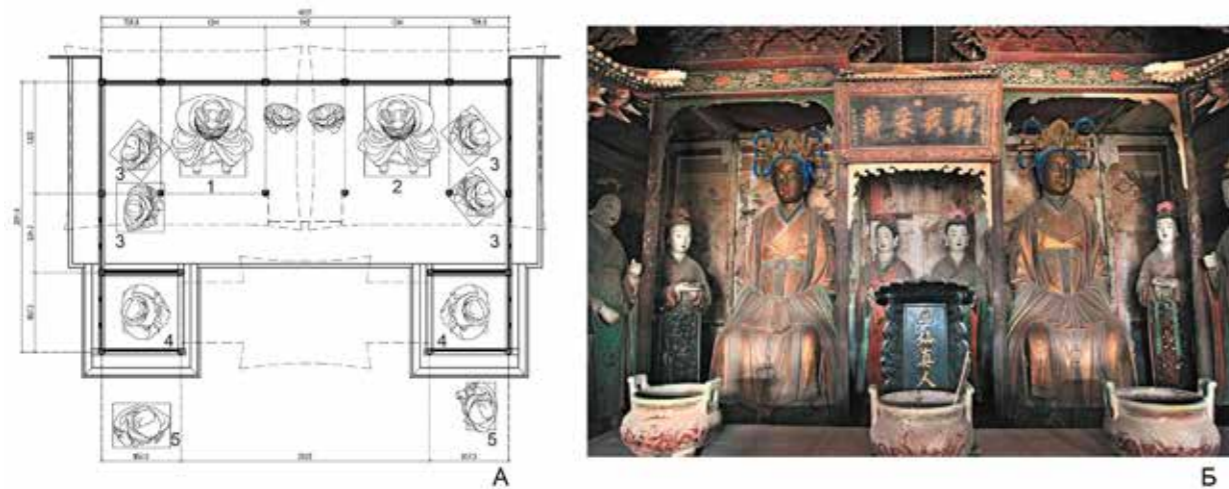
the southern part of Shanxi Province and has persisted to the present day.

ARCHITECTURE OF THE MAIN HALL OF THE TEMPLE COMPLEX

The Main Hall Zhengdian is characterized by a three-span structure featuring a nine-ridged roof (Ill.1). This architectural design reflects the relatively modest status of the entire temple complex; however, it also exemplifies a prevalent architectural form for the main buildings of county and rural temples during this period in Shanxi Province [3, p. 314, 421, 431, 444].

Two steles preserved on the temple grounds document the construction date of the Main Hall and the subsequent reconstruction of the complex during the Jin Dynasty [7, p. 95–99]. According to these records, the Main Hall was constructed at the end of the Northern Song Dynasty, approximately between 1097 and 1107, coinciding with the onset of Emperor Huizong's reign. The renovation and reconstruction of the auxiliary buildings of the complex occurred no later than 1117.

The architecture of the Northern Song Dynasty is characterized by the clarity of wooden frame construction, with large dougong brackets featuring a relatively small cross-section of the main structural beams and columns [3, p.674–675]. The prominently protruding roof overhangs of the Main Hall are supported by five-tiered dougong brackets, which correspond to the relatively low status of the entire building [2, p.1101]. Structurally, these brackets bear resemblance to those found in the Shengmudian Hall of the Jinci Temple in Taiyuan [3, p.171–174], particularly in the design of the upper protruding



Ill. 2. The statues located on the altar of the Main Hall of the Erxianmiao Temple: A — a plan delineating the arrangement of the statues: 1 — statue of Chong Shu; 2 — statue of Chong Hui; 3 — statues of female servants; 4 — statues of female officials; 5 — statues of attendants [7, p. 200 in the author's interpretation]; B — a view of the central group of statues [7, p. 24].

forward element of the *shuotou*, which takes the form of a pointed feature *ang*, thereby visually contributing an additional tier to the brackets and enhancing their decorative quality.

The roof is embellished with elaborate tile decoration, particularly along the main ridge of the structure. It is adorned with glazed colored tiles with the image of serpentine dragons, a hallmark of the architectural style found in Shanxi province [9].

The beam frame is straightforward in design. The interior lacks a decorative ceiling, thereby rendering the entire roof structure visible down to the level of the rafters and wooden lathing, a characteristic also observed in lower-ranking buildings [6].

DECOR OF THE CENTRAL PART OF THE MAIN HALL

Notwithstanding the low rank of the temple building in terms of form and structure as discussed in the article, it nevertheless featured an exceptionally ornate central structure that functioned as a decorative canopy over the statues venerated within this space [7].

All principal statues are situated upon a distinct raised pedestal of the *xumizuo* type, which functions as an altar (Ill.2). Centrally positioned, two clay statues of the virtuous sisters Chun Shu and Chun Hui are symmetrically arranged, encircled by six smaller statues of maids. The pedestal exhibits lateral projections, resulting in a Π -shaped configuration. Upon the prominent parts, two additional statues of female officials are positioned in distinct niches. All sculptures are adorned with color, and based on the characteristics of their execution, as well as the overall structure, they are attributed to the late period of the Northern Song Dynasty, displaying notable sim-

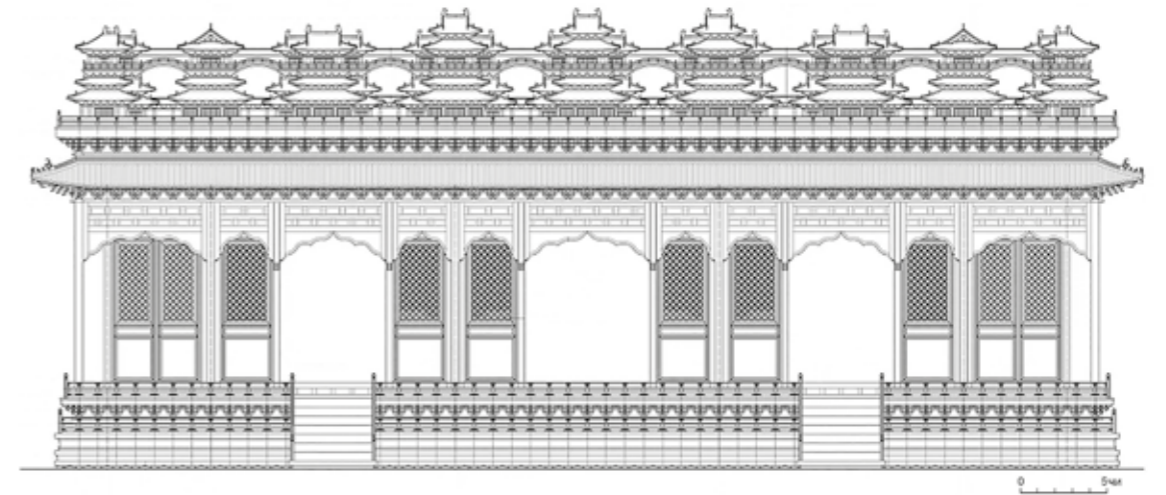
ilarities to the statues in the Shengmudian Hall of the Jinci Temple in Taiyuan City. Complementing the primary sculptures, two additional statues of attendants are situated in front of the pedestal.

Above the statues positioned on the pedestal, an independent structure manifesting as intricately carved towers is affixed. This approach represented a prevalent technique for the embellishment of temple interiors during that historical period. The most notable examples of such decorative elements encompass the wooden cabinet from the Tower of the Rotating Sutras at Longxingsi Monastery in Hebei Province (10th century), the interior of the Sutra Hall at Huayansi Monastery in Datong, Shanxi Province (1038), and the Feitianzang scrolls storage at Yuanyangsi Monastery in Sichuan Province (1181) [10].

The tradition of constructing a substantial wooden carved structure at the center of temple buildings was evidently widespread throughout China. Its significance for the architecture of that period is underscored by the detailed descriptions of this typology of interior decoration elements in the "Yingzao Fashi" treatise, which served as the principal normative text on construction during the Song Dynasty [6].

CLASSIFICATION OF CARVED CANOPIES ACCORDING TO THE "YINGZAO FASHI" TREATISE

The "Yingzao Fashi" treatise, compiled in 1103, was predominantly derived from the construction practices prevalent during that period and was assembled through dialogues with master builders. This treatise documented the regulations of norma-



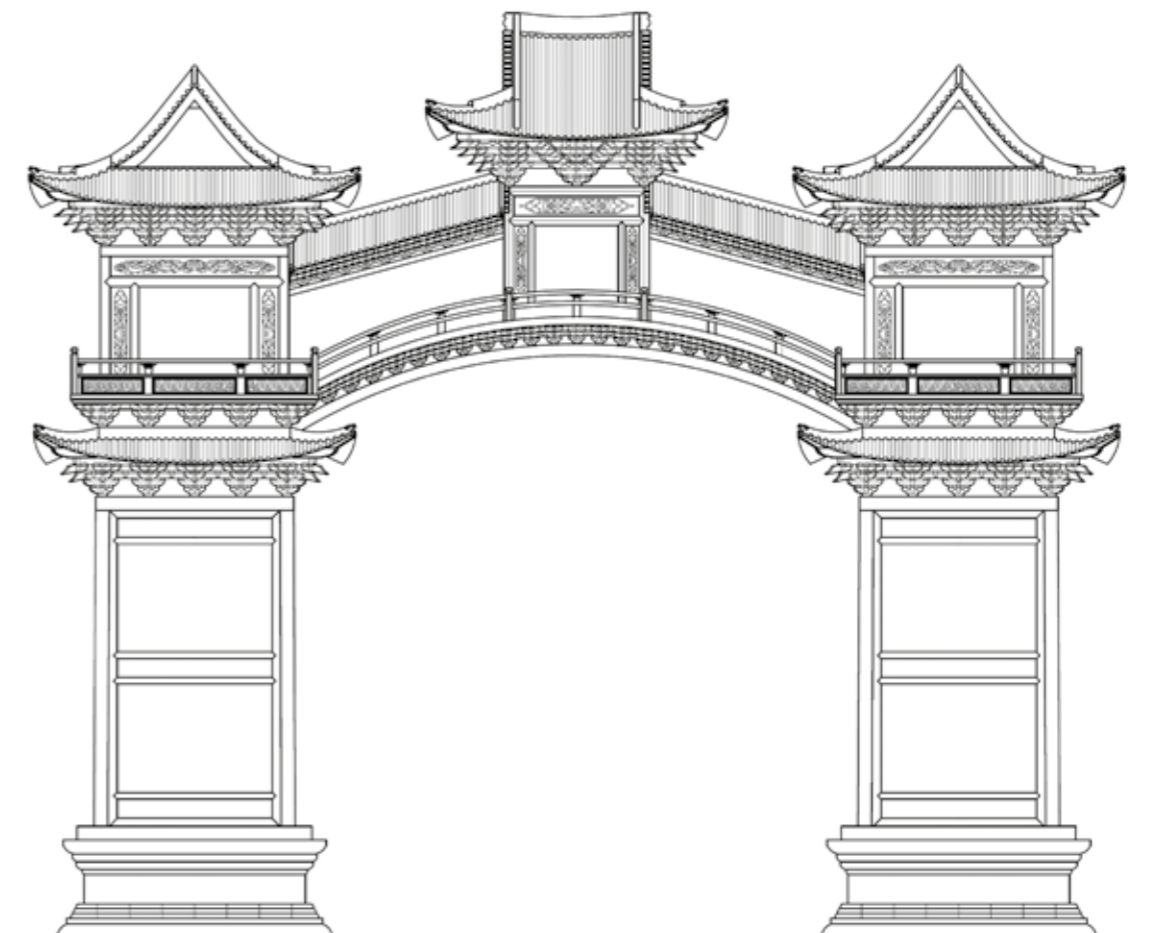
Ill.3. Type of canopy "Buddhist and Taoist canopies with chambers and towers of the heavenly palace", an illustration based on the "Yingzao fashi" treatise [2, p. 1180].

tive architecture that aligned with imperial building standards and mirrored the hierarchical and modular construction of both wooden frameworks and decorative elements [2].

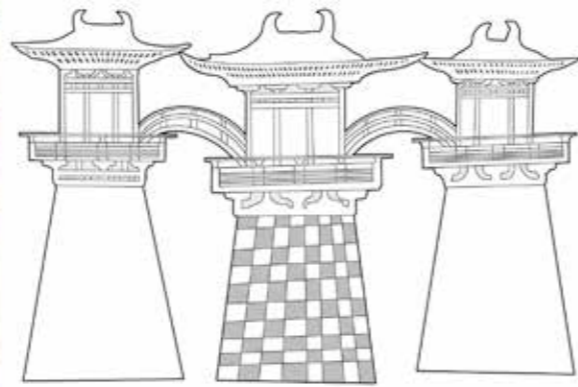
In the Carpentry section (juan 11) several large carved interior elements are referenced, including canopies over statues, decorative awnings,

and wall and revolving cabinets. The considerable value of this section lies in its provision of both a textual description and accompanying illustrations [6].

The canopies are classified into "Buddhist and Taoist canopies with chambers and towers of the heavenly palace" (天宫楼阁佛道帐) (Ill.3), "Buddhist



Ill.4. Carved canopies featuring niches in the Main Hall of Erxianmiao Temple [7, p. 201].



Ill. 5. Fragment of a painting located on the western wall of cave number 431 in Mogao, dating to the 7th century: painting [8, p.90–91] and its linear outline (completed by E. M. Fisher).

and Taoist canopies with mountain flowers and banana leaves” (山花蕉叶佛道帐) and “nine-ridge small canopies on a serrated base” (九脊牙脚小帐) [6]. A common feature among these decorative elements is their function in establishing wooden carved niches for statues and other sacred object. The distinctions are primarily associated with the designs of the upper and lower parts of these canopies.

Interestingly, the names of the types of canopies suggests that these structures are utilized in Taoist and Buddhist temples; however, the case of the Erxianmiao Temple reveals that such edifices were also employed in ancestral temples.

In the Erxianmiao Temple, the carved niches are designed in the style of “Canopies with chambers and towers of the heavenly palace”. However, in contrast to the text of the treatise, the motif of “chambers and towers of the heavenly palace”, or *tiangong-louge*, is significantly larger and more monumental, serving as a robust structural basis for the decorative niches (Ill.4).

The design approach to the construction of these niches exhibits considerable similarity to the ornamentation of the cabinets from the Sutra Hall of the Huayansi Monastery in Datong, Shanxi Province (1038). As previously noted [10], this type of decoration has undergone an evolution from large and monumental forms to smaller and more intricate designs. This instance exemplifies an example of an early, more monumental interpretation of the theme of the “Heavenly Palace” in the adornment of interior canopies.

THE ORIGINS OF THE “HEAVENLY PALACE” MOTIF IN TEMPLE DECOR

The motif of the “Heavenly Palace” originates from the paintings of the Mogao Caves in Dun-

huang. Within the Mogao complex, the Northern Wei Caves (386–535) were adorned with vibrant paintings that conveyed Buddhist themes. A substantial part of these artworks has endured to the present day. The paintings frequently represent various architectural structures, including palaces, monasteries, residences, gates, towers, pagodas, and stupas [8]. These subjects are intrinsically linked to the concept of the Western Heaven (Xitian), which in Buddhist mythology symbolizes a realm of supreme bliss devoid of suffering. Notably, such concepts are most elaborately articulated within the Pure Land Buddhist school (Jingtu-zong), which underscores the mystical effect of spiritual contemplation of the Western Heaven (Ind. Sukhavati), the Buddha Amitabha presiding therein, and the recital of a mantra invoking his name [5].

The artists responsible for the cave paintings confronted the challenge of depicting the Western Heaven along with its various inhabitants and accompanying elements, including diverse architectural structures. Given that the Western Heaven was envisioned as an idealized concept, the buildings illustrated were also intended to convey a specific architectural ideal, reflecting contemporary notions of supreme beauty in architecture. Consequently, the representation of the “Heavenly Palace,” envisioned as the abode of Buddha Amitabha [12], began to take shape, leading to the establishment of several enduring compositions. These compositions exerted a considerable influence not only on the architectural and interior design of Buddhist temples but also, over time, found their way into the decorative schemes of Taoist temples and ancestral halls. Gradually, Taoist immortals, along with venerated ancestors, became recognized as denizens of the Heavenly Palace.



Ill. 6. Tianqiao Bridge, featuring the “Heavenly Palace” upon it [7, p.18].

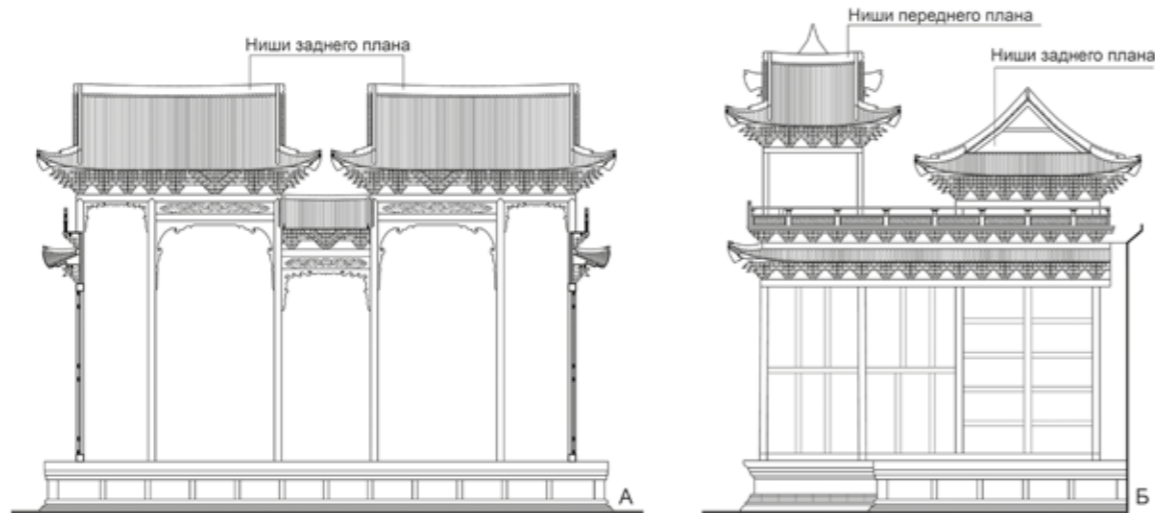
Heavenly palaces, or abodes of saints, were predominantly represented as monastic or palace complexes, comprising structures serving diverse purposes and forms [10]. In subsequent artworks from the High Tang period (8th century), the progression of compositional depth is evident, with the frontal position of two side halls, angular galleries, and an overall Π -shaped arrangement in plan [12]. It is not incidental that the interior decoration of the Erxianmiao temple also exhibits a Π -shaped configuration in plan.

Occasionally, the paintings do not represent expansive monastery or palace ensembles; rather, they portray a series of edifices interconnected by curved bridges. A pertinent example of this is the painting located on the western wall of cave number 431, which dates to the early Tang Dynasty, specifically the 7th century [8, p. 90–91] (Ill.5). Research conducted by Chinese scholars identifies this painting as an illustration of the “Sutra of Contemplation of Buddha Amitayus” [8, p. 90], particularly the segment that describes ornate, precious palaces situated around a resplendent terrace [4, p. 238]. In this depiction, three towers arranged in a sequence are linked at their summits by curved “heavenly” *tianqiao* bridges. This detail unequivocally signifies that this assembly of towers is associated with the celestial palace.

It is noteworthy that the primary decorative element of the carved canopy of the main hall in the Erxianmiao temple complex is the curved *tianqiao* bridge with a pavilion at its center, symbolizing the heavenly palace (Ill.6). A remarkably similar decorative solution is employed along the western wall of the Sutra Hall of the Huayansi Monastery in Datong. In this instance, a curved *tianqiao* bridge with a pavilion atop is constructed above the window, which conveys identical symbolic significance.

STRUCTURE OF DECORATIVE CANOPY IN ERXIANMIAO TEMPLE

The structure of the canopy at Erxianmiao Temple exhibits an atypical configuration, characterized by a complex volumetric-spatial composition that delineates two primary planes: the foreground and the background [7, p. 35]. The foreground is constituted by two tower volumes exceeding 4.4 meters in height, interconnected by a curved *tianqiao* bridge, atop which rests an elegant pavilion (Ill.4,6). In contrast, the background comprises two expansive niches adorned with nine-ridge roofs (Ill.7). Typologically, the foreground is represented by canopies featuring the “Heavenly Palace” motif, while the background is defined by nine-ridge canopies. The integration of these two distinct canopy types within a single composition constitutes a particularly rare and noteworthy example.



Ill. 7. The design of the carved canopy in various projections: A — façade of the background niches; B — lateral view of the entire structure [7, p. 202 with the author's additions].

The tower-like volumes in the foreground are characterized by two distinct tiers. The lower tier accommodates a statue, while the upper tier fulfills a decorative role. Additionally, all components requisite for tower structures are present, including a stylobate, a lower tier with a separate cornice, a balcony featuring a railing and its own brackets, and an upper tier of brackets that support the roof [3, p. 353]. Furthermore, the internal logic of the hierarchy of the structure, as delineated in the treatise “Yingzao Fashi”, is evident in this design: the lower brackets of the dougong feature six tiers, the balcony brackets — five, and the upper brackets — seven. In the context of Chinese architecture, it is customary for the upper brackets in tower buildings to be regarded as more significant, resulting in their larger dimensions compared to the lower brackets, while the balcony brackets serve a primarily functional role, generally comprising no more than five tiers [6]. The roof of the tower volumes comprises nine ridges, which represents the most prevalent type of roofing for towers in Chinese architectural tradition.

The tower brackets exhibit an alternation in form, featuring *ang* elements and *huagong* elements. This variability contributes to the dynamism of the structures and parallels the logic of the cornice tier solution observed in the Shengmudian Hall of the Jinci Temple located in Taiyuan City. This characteristic of alternating bracket forms may be ascribed to local features.

The “heavenly” *tianqiao* bridge is adorned with an additional roof structure, which functions as a gallery, thereby enhancing the aesthetic quali-

ty of the central grouping. The lower part of the curved bridge exhibits intricate decorative designs (Ill.6). The artisans responsible for this interior decoration evidently considered that, in such a composition, the principal statues of the two virtuous sisters, positioned behind the frontal group, would direct the attention of all individuals entering towards the lower section of the curved bridge. This surface is embellished with a carved ornamentation of intersecting rings; this motif was commonly employed in the interior design of buildings during that era, yet its application in such a manner was notably rare. This exemplifies the considerable creative freedom exercised by local artisans in utilizing the available arsenal of decorative motifs.

Furthermore, the design of the central pavilion on the curved bridge warrants examination. As it symbolizes the heavenly palace, its design exhibits a greater richness and decorative quality. Large eight-tiered dougong brackets are affixed to its upper part, while the central bracket features a distinctive diverging shape, which was prevalent in the architecture of northern China during the 10th to 13th centuries [11].

Such a bracket serves as a central accent, drawing the primary focus (Ill.8). The pavilion is characterized by a nine-ridge roof, beneath which is situated a carved wooden panel featuring a floral motif that echoes traditional painting. This piece represents a significant and rare instance of a sculptural depiction of painting within the wooden framework elements of its period. Notably, very few paintings from the Song dynasty have survived in their original form, rendering such examples, which manifest their compositional structure in relief, exceeding-



Ill. 8. Central dougong bracket at the Heavenly Palace Pavilion [7, p.39]

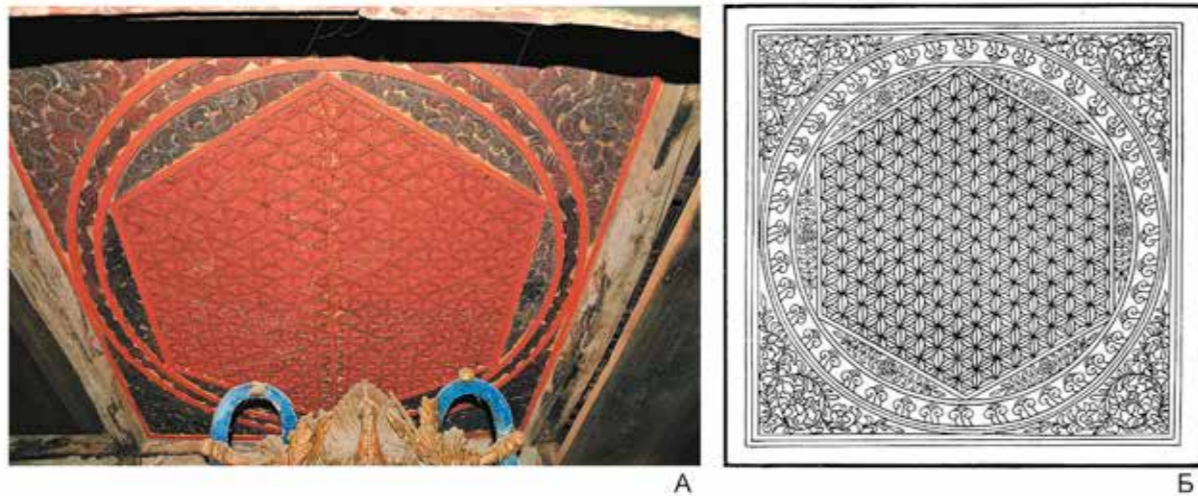
ly valuable. Additionally, carved panels of a similar design are positioned at the upper parts of the lateral tower volumes of the canopy, as well as above the niches of the background.

The niches in the background present significant interest. These structures are no longer towers, but rather single-tiered volumes adorned with nine-ridged roofs. However, in accordance with the overarching structural logic of the composition, each niche is divided by a column into two sections: a wider central section and a narrower outer section. In the central section of each niche, a statue of a virtuous sister is positioned. Furthermore, the cornice area features an accent in the form of a large diverging bracket, which bears resemblance to the bracket of the heavenly pavilion. This bracket is also eight-tiered, representing the largest variant of the standard dougong brackets.

An analysis of the structural composition of the brackets, in conjunction with the detailed construction of the individual components of this canopy, led Chinese researchers to conclude that the entire interior group was constructed on a modular basis [7, p. 110]. The primary module identified is the height of the cross-section of a standard dougong bracket beam. This observation aligns with previous analyses conducted on the decor of the cabinets in the Sutra Hall of the Huayan-

si Monastery in Datong [10]. Furthermore, the arrangement of the roof rafters above the brackets demonstrates a notable regularity, with eight rafters typically positioned between the brackets. This configuration illustrates the systematic order characteristic of the architecture of that era. The curvature of the roof slopes in the canopy adheres to the principles for constructing curved roof surfaces as delineated in the treatise “Yingzao Fashi” [7, p. 79]. In summary, the artisans responsible for the construction of this interior element exhibited a comprehensive understanding of architectural principles and likely participated in the construction process itself.

Above the two principal statues, within the canopies, decorative carved panels are affixed, which symbolize the carved caissons, indicating the virtues of the saints situated beneath them [7, p.67]. In plan, these elements exhibit a square configuration, within which a double circle is inscribed, and within the circle, a hexagon is placed, entirely adorned with a pattern of intersecting rings (Ill.9). An entirely identical illustration of such a decorative solution can be found in the text of the “Yingzao Fashi” treatise [6]. Among the existing architectural edifices, it is relatively uncommon to encounter such a close correspondence of decorative motifs to the stipulations of



Ill. 9. Ceiling panel decoration: A — located above the statue in the Erxianmiao Temple [7, p.67]; B — illustration derived from the “Yingzao fashi” treatise [6].

normative texts; thus, this example holds considerable scholarly significance.

The configuration of the stylobates (Ill.10) warrants particular consideration. These structures are classified as belonging to the *xumizuo* type, characterized by platforms segmented into three distinct height divisions, with both the upper and lower sections projecting and the central section recessed. Notably, the lower section features a decorative element referred to as “hibiscus petals” or *furongban* [1]. This decorative motif is referenced in the “Yingzao Fashi” treatise; however, there exists no separate illustration detailing its appearance. Consequently, until recently, the exact nature of this decorative motif remained uncertain. The investigation of the interior of the Erxianmiao Temple has provided definitive visual corroboration of this motif [7, pp. 50–55].

The treatise presents solely a conventional representation of the lower section of the wooden canopy, depicting decoration characterized by wavy lines. However, it proved challenging to ascertain the authentic appearance of such decoration from this representation. A comparison with the Erxianmiao Temple facilitated a correlation between the forms of the stylobate in its central section and this depiction.

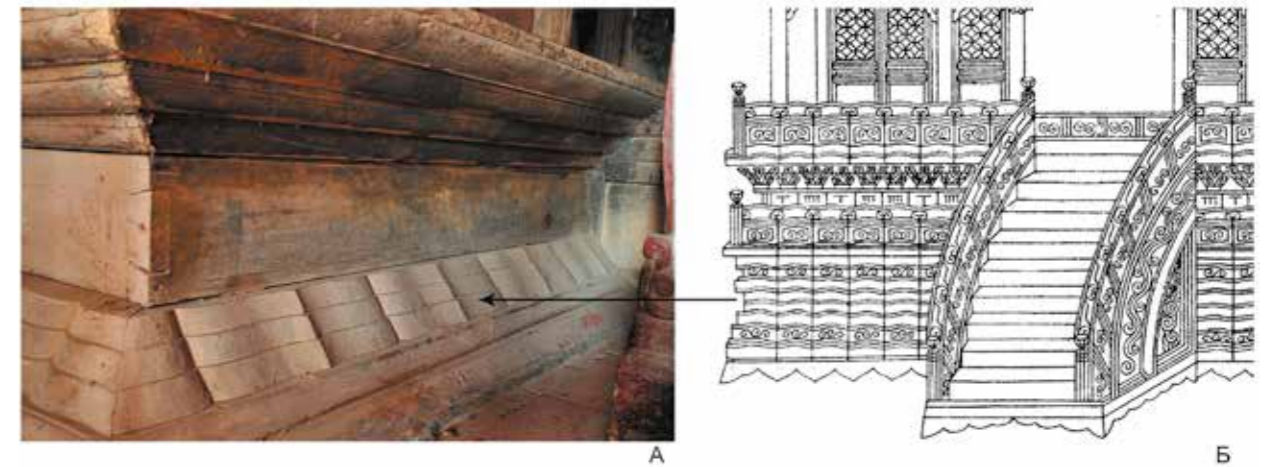
CONCLUSION

In summary, several general conclusions can be drawn. The examined opulent decoration of the temple hall canopies is situated within a three-span structure of relatively low status. This observation suggests that the intricacy of interior ornamentation in Chinese architecture did not consistently

correspond with the hierarchical standing of the building, but instead reflected a profound reverence for the sacred entities housed within the temple. A comparable instance is illustrated by the three-span Main Hall of the Jingtusi Monastery, constructed in 1184 in Yinxian County, which features a remarkably intricate decorative ceiling composed of caissons.

The wooden canopies of the Erxianmiao Temple distinctly exhibit the motif of the “Heavenly Palace,” articulated both symbolically through the representation of a curved bridge featuring a pavilion, and in the structural planning composition characterized by a Π -shape. The coexistence of these two methods of articulating the “Heavenly Palace” motif within a single interior design renders the decor of the Main Hall of the Erxianmiao Temple comparable to that of the Sutra Hall in the Huayansi Monastery in Datong, both of which were constructed during the Northern Song Dynasty.

The examination of the construction characteristics of the canopies in Erxianmiao, in conjunction with the text of the “Yingzao Fashi” treatise, reveals that two distinct types of canopies delineated in the treatise were integrated into a single composition. This integration represents a relatively atypical and compositionally intricate solution. Furthermore, the architectural elements within the Erxianmiao canopies encompass their entire volume, resulting in the canopies being designed in the form of compact tower and hall structures. According to the stipulations of the treatise, the architectural motif of the “Chambers and Towers of the Heavenly Palace” (*tiangong louge*) is prescribed to be situated exclusively in the upper part of the



Ill. 10. The ornamentation of the *xumizuo* stylobates featuring the motif of “hibiscus petals”: A — stylobate of the Erxianmiao Temple [7, p. 54]; B — illustration from the “Yingzao fashi” treatise [6].

canopies. This constructive and monumental interpretation of architectural forms within the interior decor similarly associates the interior space of the Erxianmiao Temple with the Sutra Hall of the Huayansi Monastery.

Both the Erxianmiao Main Hall (1097) and the Huayansi Monastery Hall (1184) were constructed during the Northern Song Dynasty, a period when the regulations outlined in the “Yingzao Fashi” (1103) construction treatise had not yet been extensively disseminated among builders and had not been fully integrated into the construction methodologies across all regions of the empire. Consequently, the ornamentation of the canopies and cabinets in these temples exhibits significant deviations from the standardized aesthetic of these interior elements. In all the buildings that emerged subsequent to the publication of the treatise, a significant discrepancy with the treatise’s requirements was not observed.

A comprehensive analysis of the proportional relationships among the wooden elements of the canopies in the main hall of the Erxianmiao Temple uncovered the modular character of their construction. The principal module, analogous to conventional architectural standards, was determined to be the height of the cross-section of a standard dou-

gong bracket beam. All other components of the canopies, along with their overall height and width, were observed to be multiples of this modular dimension. Furthermore, compliance with additional principles outlined in the “Yingzao Fashi” treatise was noted, indicating that the artisans responsible for the interior decoration possessed an extensive understanding of construction regulations.

Another achievement in the analysis of the canopy decorations in Erxianmiao Temple is the elucidation of the “hibiscus petals” decoration (*furongban*), which has previously constituted an area of obscurity in the understanding of the text of the treatise “Yingzao Fashi.”

An additional accomplishment in the examination of the canopy decorations at Erxianmiao Temple was the elucidation of the decorative form characterized as “hibiscus petals” or *furongban*, which had previously represented an area of ambiguity in comprehending the text of the “Yingzao Fashi” treatise.

Overall, it can be asserted that a comprehensive study of the interior decoration of the Main Hall of Erxianmiao Temple has facilitated a deeper understanding not only of the features of the interior decoration of temple structures during the Song Dynasty but also of specific issues related to the architecture of China during this period as a whole.

REFERENCES

1. Wang Guixiang. 2024. “Yingzao Fashi” Xiaomuzuo Zhidu Zhong de “Furongban” huo “Kunmen” zhi Moshu Yiyi Tanwei [An Examination of the Modular Significance of “Furongban” and “Kunmen” within the Small Woodworking System of “Yingzao Fashi”]. *Jianzhushi Xuebao [Journal of Architectural History]*, no2, pp. 4–17.
2. Wang Guixiang. Yingzao Fashi Zhushi [Comments on “Yingzao Fashi”]. Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Publ., 2024, 1266 p.
3. Guo Daiheng. Zhongguo Gudai Jianzhushi [History of Ancient Chinese Architecture], vol. 3, Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Publ., 2009, 868 p.

4. Izbrannye sutry kitajskogo buddizma [Selected Sutras of Chinese Buddhism]. Translation by D. V. Popovtsev. Saint Petersburg: Nauka Publ., 2000, 464 p.
5. Kobzev A. I. Kitajskij misticizm [Chinese Mysticism]. Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XLII nauchnaja konferencija: Chast' 1 [Society and State in China: XLII Scientific Conference: Part 1], Moscow: IV RAN, 2012, 395 p., pp. 318–321.
6. Li Jie. Yingzao Fashi. Song Dynasty, 1103. URL: <https://cext.org/wiki.pl?if=en&res=819803> (Accessed on: 23.11.2024).
7. Lv Zhou, Zheng Ning, Jiang Jing. Jincheng Erxianmiao Xiaomuzuo Zhangkan Diaocha Yanjiu Baogao [Investigation and Research Report on Wooden Canopy Structure in Erxianmiao Temple of Jincheng city], Beijing: Kexue Publ., 2017. 208 p.
8. Sun Ruxian, Sun Yihua. Dunhuang Shiku Quanji [A Complete Overview of Dunhuang Caves], vol.21, Hongkong: The Commercial Press, 2001, 280 p.
9. Zhu Xiandong, Zhao Qing, Wang Chongen. Song Jin Shanxi Minjian Jisi Jianzhu [Folk sacrificial architecture in Shanxi during the Song and Jin Dynasties]. Beijing: Zhongguo Jiancai Gongye Publ., 2012, 363 p.
10. Shevchenko M. Yu. Dekor shkafov dlja hranenija svitkov kak istochnik znanij ob arhitekture Kitaja X–XII vekov [Scroll cabinet decoration as a source of knowledge about Chinese architecture in the 10th-12th centuries]// Prekrasnoe i utilitarno na Vostoke. Ot dokeramicheskogo neolita do iskusstva islama [The Beautiful and the Utilitarian in the East. From the Pre-Pottery Neolithic to the Art of Islam]. Ed. D. V. Dubrovskaja, S. A. Zinchenko. Moscow: IV RAN, 2024, 332 p., pp.199–231
11. Shevchenko M. Yu. Issledovanie arhitekturnyh osobennostej konsolij "dougun" v postrojках XII–XIII vekov v uezde Lingchuan provincii Shanxi [A Study on the Architectural Features of Dougong Bracket sets in the 12th-13th Century Buildings in Lingchuan County, Shanxi Province], *Arhitekturno-gradostroitel'nyj process: Reglamentacija i Svoboda [Architectural and urban planning process: Regulation and freedom]*, Ed. I. A. Bondarenko. Moscow: URSS, 2013. 400 p., pp. 173–189.
12. Shevchenko M. Yu. Obrazy nebesnyh dvorcov v rospisjah Mogao v Dun'huane dinastii Tan (VII–X vv.) [Images of the Heavenly Palaces in the Mogao Murals in Dunhuang of the Tang Dynasty (7th-10th centuries)]// Monumental'noe iskusstvo i arhitektura. Problema sinteza iskusstv v istorii i v XXI veke [Monumental Art and Architecture. The Problem of Synthesis of Arts in History and in the 21st Century], *Kollektivnaja monografija po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii XXXII Alpatovskie chtenija 25–26.11.2021 [Collective monograph based on the materials of the International scientific and practical conference XXXII Alpatov readings November 25–26, 2021]*. Ed. D. O. Shvidkovskij, E. O. Romanova. Moscow: RAH, 2022, 335 p., pp. 21–32.

Марианна Юрьевна Шевченко

Доктор архитектуры, ведущий научный сотрудник

Научно исследовательский институт

Теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

e-mail: china-arch@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-5129-2689

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-6-10-27

АНАЛИЗ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА ГЛАВНОГО ЗАЛА ХРАМА ЭРСЯНЬМЯО В ГОРОДЕ ЦЗИНЬЧЭН ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ, КНР

Аннотация: В статье изучен декор центральной части интерьера главного зала храма Эрсяньмяо в городском округе Цзиньчэн китайской провинции Шаньси. Показано место храмовой постройки в структуре всего храмового комплекса. Выявлены особенности архитектуры главного зала, который был построен в поздний период династии Северная Сун между 1097 и 1107 годами. Данная храмовая постройка относится к ограниченному числу сунских деревянных памятников Китая, и тем самым представляет особый интерес для изучения. В центральной части главного зала на отдельном постаменте установлена резная конструкция в виде деревянных пологов, формирующих ниши над статуями. Элементы этой конструкции выполнены в виде деревянных теремов и залов, а в их облике отражён мотив «Теремов и башен небесного дворца» *тянгу-лоугэ*. Ярче всего данный образ проявлен в формах изогнутого небесного мостика *тяньцяо* с павильоном в его центральной части, который и символизирует небесный дворец. Раскрыты истоки мотива Небес-

ного дворца, лёгшего в основу декора интерьера храмовой постройки. Показана связь декоративно-го убранства пологов с архитектурой того времени, выявлены закономерности структуры исследуемой части интерьера. Проанализирована взаимосвязь данного декора с положениями трактата по строительству «Инцзао фаши», выявлены сходства и различия между фактическим декором и положениями трактата. На основании детального исследования элементов декора восполнены пробелы в понимании описания декоративных элементов в трактате «Инцзао фаши». Выявлен модульный характер построения декоративного полога, на основании чего сделан вывод о знакомстве изготовивших его мастеров с правилами строительных трактатов. Определено место данной декоративной группы в ряду схожих элементов убранства интерьеров в постройках X–XII веков.

Ключевые слова: архитектура провинции Шаньси, династия Сун, декор интерьера, мотив Небесного дворца, трактат «Инцзао фаши».

Храм Эрсяньмяо расположен на юго-востоке провинции Шаньси, на территории городского округа Цзиньчэн. Провинция Шаньси известна большим числом сохранившихся деревянных памятников архитектуры династий Северная Сун (960–1127 гг.) и Цзинь (1115–1234 гг.) [9]. К этому временному периоду относится и исследуемый в данной статье главный зал храма Эрсяньмяо.

По структуре весь храм состоит из двух вытянутых по центральной оси дворов, ориентированных в направлении юг-север. Вход в первый двор осуществляется через ворота, расположен-

ные в юго-западном углу комплекса. Главным двор лежит севернее. На центральной оси в главном дворе последовательно стоят Проходной зал Готин, зал Подношений Сяньдянь и собственно Главный зал Чжэньдянь [9, с. 98]. И Проходной зал, и зал Подношений не имеют внешних стен, и представляют собой полностью открытые постройки. По композиции это несколько напоминает другой знаменитый храм предков династии Сун, также расположенный в провинции Шаньси — храм Цзиньцы в городе Тайюань. Там также на центральной оси перед Главным залом

размещён открытый зал Подношений Сяньдянь, а перед ним установлена открытая сцена с навесом [3, с.170]. Несмотря на то, что два данных комплекса сильно отличаются по масштабу и статусу, схожесть их структуры говорит о неких общих моментах в проведении ритуала поклонения предкам, которые как раз и требовали наличия таких открытых залов, предваряющих вход в главный зал всего комплекса.

Особенностью структуры храма Эрсяньмяо можно назвать то, что пятипролетный зал Подношений установлен в непосредственной близости к трехпролетному Главному залу, практически перекрывая его, так что становится невозможным обозреть передний фасад Главного зала со стороны двора. Это довольно необычное построение, так как в китайской архитектуре как правило старались открыть передний фасад главных построек, выявив при этом иерархический статус самого сооружения. Здесь же зал Подношений выступает в роли своего рода ширмы, скрывающей от глаз главную святыню.

Главный зал, как и весь храмовый комплекс посвящён двум добродетельным сестрам времен династии Тан (618–907 гг.) по имени Чун Шу и Чун Хуэй [7, с.24], которые по легенде, несмотря на жестокое обращение со стороны махехи, все же сохранили к ней и отцу почтение и снискали тем самым расположение богов, которые и помогли им взойти на небеса и стать бессмертными. Во время военных походов сунского императора Хуэй-цзуна (время царствования 1100–1126) две сестры оказали чудесную помощь его войскам, обеспечив в итоге победу, за что Хуэй-цзун пожаловал им титул праведниц — *чжэнжэнь* и всячески способствовал дальнейшему распространению их почитания в этом регионе, обязав проводить в их честь ежегодные ритуалы. В итоге поклонение двум добродетельным сестрам широко распространилось в южной части провинции Шаньси и сохранилось вплоть до наших дней.

АРХИТЕКТУРА ГЛАВНОГО ЗАЛА ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСА

Главный зал Чжэндянь представляет собой трехпролетную постройку с девятиконьковой крышей (рис. 1), что говорит об относительно невысоком статусе всего храмового комплекса, но в то же время было весьма распространённой структурой главных построек уездных

и сельских храмов данного периода в провинции Шаньси [3, с. 314, 421, 431, 444].

На территории храма сохранилось две стелы с указанием времени строительства главного зала и перестройки комплекса при династии Цзинь [7, с. 95–99]. Согласно этим записям, главный зал был построен в конце династии Северная Сун, то есть приблизительно в период между 1097 и 1107 годами, что как раз совпадает с началом правления императора Хуэй-цзуна. Подновление и перестройка вспомогательных построек комплекса проводилась не позднее 1117 года.

Архитектура династии Северная Сун характеризуется ясностью построения деревянного каркаса, крупными кронштейнами доугун при относительно небольшом сечении основных конструктивных балок и колонн [3, с.674–675]. Сильно выдающиеся свесы крыши Главного зала несут пятиярусные кронштейны доугун, что также вполне соответствует относительно невысокому статусу всей постройки [2, с.1101]. По структуре кронштейны здесь также схожи с кронштейнами зала Шэнмудянь храма Цзиньцзы в Тайюане [3, с.171–174], в частности тем, что верхний выступающий вперед элемент *шутаоу* здесь оформлен в виде заостренного элемента *ан*, что визуально словно бы добавляет еще один ярус к кронштейнам, усиливая их декоративность.

Крыша украшена богатым черепичным декором, в особенности это относится к главному коньку здания. Он покрыт обливными цветными изразцами с изображением извивающихся драконов, что было достаточно типично для архитектуры провинции Шаньси [9].

Балочный каркас достаточно простой. В интерьере не использован декоративный потолок, так что все конструкции крыши открыты для обозрения вплоть до уровня стропил и деревянной обрешетки, что также было характерно для построек низкого ранга [6].

ДЕКОР ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ ГЛАВНОГО ЗАЛА

Несмотря на то, что по форме и структуре рассматриваемая в статье храмовая постройка относилась к низкому рангу, тем не менее в ее центре установлена чрезвычайно богато украшенная конструкция, формирующая декоративный полог над статуями, которым и осуществлялось поклонение в этом пространстве [7].

Все основные статуи помещены на отдельный возвышающийся постамент типа *сюймиц-*

зо, который служит своего рода алтарем (рис. 2). В центральной части симметрично установлены две глиняные статуи добродетельных сестер Чун Шу и Чун Хуэй в окружении шести меньших статуй служанок. По бокам постамент выступает вперед, формируя П-образный план, и на выступающих частях в отдельных нишах установлены еще две статуи женщин-чиновниц. Все скульптуры покрыты цветом, и, судя по характеру их исполнения также как и вся постройка, относятся к позднему периоду династии Северная Сун, и во многом схожи со статуями из зала Шэнмудянь храма Цзиньцзы города Тайюань. Помимо основных скульптур перед постаментом дополнительно установлено еще две статуи прислужников.

Над статуями, размещёнными на постаменте, укреплен самостоятельная конструкция в виде резных теремов. Это был довольно распространённый приём украшения интерьеров храмов того времени. Наиболее известными примерами такого декора можно назвать деревянное хранилище свитков из башни Вращающихся сутр монастыря Лунсинсы провинции Хэбэй (X в.), интерьер зала Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в городе Датун провинции Шаньси (1038 г.), хранилище свитков Фэйтяньцзан из монастыря Юаньяньсы провинции Сычуань (1181 г.) [10].

Видно, что данная традиция устройства в центре храмового здания массивной деревянной резной конструкции была распространена по всему Китаю. О ее значимости для архитектуры того периода говорит то, что типология элементов интерьерного убранства подобного рода довольно детально описана в трактате «Инцзао фаши» — главном нормативном тексте по строительству династии Сун [6].

КЛАССИФИКАЦИЯ РЕЗНЫХ ПОЛОГОВ ПО ТРАКТАТУ «ИНЦЗАО ФАШИ»

Трактат «Инцзао фаши», составленный в 1103 году, во многом опирался на существовавшую тогда строительную практику и составлялся на основании бесед с мастерами строителями. В этом трактате были зафиксированы правила нормативной архитектуры, которая соответствовала императорским строительным стандартам и отражала иерархическое и модульное построение как деревянного каркаса, так и декора [2].

В разделе Столярные работы, в 11 цзюане упоминаются некоторые крупные резные элементы интерьера, такие как пологи над статуя-

ми, декоративные навесы, а также пристенные и вращающиеся шкафы. Большая ценность этого раздела заключается в том, что там дано не только текстовое описание, но и приведены иллюстрации [6].

Пологи в свою очередь подразделяются на «буддийские и даосские пологи с теремами и башнями небесного дворца» (天宫楼阁佛道帐) (рис. 3), «буддийские и даосские пологи с горными цветами и банановыми листьями» (山花蕉叶佛道帐) и «девятнадцатые малые пологи на зубчатом основании» (九脊牙脚小帐) [6]. Объединяет все эти элементы декора то, что они служат для устройства деревянных резных ниш для статуй и других святынь храмов. Отличия связаны в основном с решением верхней и нижней частей данных пологов.

Интересно, что в названии указано, что они применяются в даосских и буддийских храмах, но рассматриваемый нами пример храма Эрсяньмяо показывает, что такие конструкции использовали также и в храмах предков.

В храме Эрсяньмяо резные ниши выполнены по типу «пологов с теремами и башнями небесного дворца», но по сравнению с текстом трактата здесь мотив «теремов и башен небесного дворца», или *тяньгун-лоугэ*, гораздо крупнее и монументальнее, он становится полноценной конструктивной основой декоративных ниш (рис. 4).

Конструктивный подход в построении данных ниш достаточно схож с декором шкафов из зала Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в городе Датун провинции Шаньси (1038 г.). Как нами было ранее замечено [10], подобного рода декор со временем эволюционировал от крупного и монументального до измельченного и усложненного. Здесь мы видим пример еще раннего более монументального подхода к интерпретации темы «Небесного дворца» в декоре интерьерных пологов.

ИСТОКИ МОТИВА «НЕБЕСНОГО ДВОРЦА» В ДЕКОРЕ ХРАМОВ

Мотив «Небесного дворца» своими истоками восходит к росписям пещер Могао в Дуньхуане. Уже пещеры Северной Вэй (386–535 гг.) в комплексе Могао покрывались красочными росписями с буддийской тематикой. Значительная часть этих росписей уцелела до наших дней. На росписях нередко изображались различные

архитектурные объекты, такие как дворцы, монастыри, резиденции, ворота, башни, пагоды, ступы и так далее [8]. Все эти сюжеты так или иначе были связаны с представлениями о так называемом Западном небе *Ситянь*, которое в буддийской мифологии олицетворяло землю наивысшей радости без страданий. Наиболее развиты такие представления были в буддийской школе Чистой земли — *Цзинту-цзун*, которая акцентировала мистический эффект духовного созерцания Западного неба (инд. Сукхавати), царящего там Будды Амитабхи и рецитации мантры с его именем [5].

Перед художниками, расписывавшими пещеры стояла задача показать Западное небо со всеми его обитателями и окружением, в том числе и разнообразными архитектурными объектами. Поскольку Западное небо представлялось идеальным, то и все изображенные постройки также должны были выражать некий архитектурный идеал, отражать представления того времени о высшей красоте в архитектуре. Так постепенно начал формироваться образ «Небесного дворца» как места пребывания будды Амитабхи [12], благодаря чему впоследствии сформировалось несколько устойчивых композиций, оказавших значительное влияние не только на архитектуру и интерьерный декор буддийских храмов, но со временем вошло в интерьерное убранство даосских храмов и храмов предков. С течением времени в число обитателей Небесного дворца вошли также и даосские бессмертные вместе с почитаемыми предками.

Небесные дворцы, или обители святых, чаще всего изображались как монастырские или дворцовые комплексы, состоявшие из сооружений различного назначения и форм [10]. В более поздних росписях периода высокой Тан уже намечается развитие такой композиции в глубину, когда два боковых зала выдвигаются вперед, галереи получают угловую форму, а вся группа в плане приобретает П-образную композицию [12]. Не случайно анализируемый нами объект интерьерного убранства в плане также имеет П-образную форму.

Иногда в росписях не показывались крупные монастырские или дворцовые группы, но изображались несколько построек, которые могли соединяться между собой изогнутыми мостиками. Одним из примеров того может служить роспись западной стены в пещере номер 431, датируе-

мая началом династии Тан, то есть VII веком [8, с. 90–91] (рис. 5). Согласно исследованиям китайских ученых на этой росписи иллюстрирована «Сутра созерцания Будды Амитаюса» [8, с. 90], в частности фрагмент, где говорится об украшенных драгоценных дворцах, стоящих вокруг сияющей террасы [4, с. 238]. На этой росписи три стоящие в ряд башни соединены поверху изогнутыми «небесными» мостиками *тяньцяо*. И одна лишь эта деталь сразу же указывает на принадлежность данной группы башен к небесному дворцу.

Примечательно, что основной декоративный элемент резного полога главного зала в храмовом комплексе Эрсяньмяо — это как раз изогнутый мостик *тяньцяо* с павильоном в центре, символизирующим небесный дворец (рис. 6). Очень схожее декоративное решение применено вдоль западной стены зала Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в Датуне. Там над окном также сооружен изогнутый мост *тяньцяо* с павильоном наверху, что имеет то же самое символическое содержание.

СТРУКТУРА ДЕКОРАТИВНЫХ ПОЛОГОВ В ХРАМЕ ЭРСЯНЬМЯО

По структуре полог в храме Эрсяньмяо достаточно необычен, так как представляет собой довольно сложную объемно-пространственную композицию, в которой можно вычлнить два основных плана: передний и задний [7, с. 35]. Передний план образован двумя башенными объемами высотой более 4,4 метров, соединенными между собой изогнутым мостиком *тяньцяо* с изящным павильоном наверху (рис. 4,6). Задний план представляет собой две крупные ниши, покрытые девятиконьковыми крышами (рис. 7). То есть типологически передний план сформирован пологам с мотивом «Небесного дворца», а задний план — девятиконьковыми пологам. Соединение двух разных типов пологов в одной композиции — само по себе уже довольно редкий и интересный пример.

Башнеобразные объемы переднего плана имеют два яруса. В нижнем помещена статуя, а верхний выполняет декоративную функцию. В то же время все обязательные для башенных построек части здесь присутствуют. Это: стилобат, нижний ярус с отдельным карнизом, балкон с ограждением и собственными балконными кронштейнами и верхний ярус кронштейнов, несущих крышу

[3, с. 353]. Более того, внутренняя логика иерархии конструкции, зафиксированная в трактате «Инцзао фаши» здесь также соблюдена: нижние кронштейны доугун имеют шесть ярусов, балконные — пять, верхние — семь. В китайской архитектуре как правило верхние кронштейны в башенных постройках считались более значимыми, а потому выполнялись крупнее нижних, а балконные выполняли сугубо функциональную роль, а потому редко делались крупнее пяти ярусов [6]. Крыша башенных объемов девятиконьковая, что и было более всего распространено в покрытии башен в китайской архитектуре.

Кронштейны башенных объемов чередуются по форме: с элементами ан и с элементами хуагун, что добавляет живости формам, и также схоже с логикой решения карнизного яруса в зале Шэнмудянь храма Цзиньцы города Тайюань. Возможно, такой характер чередования форм кронштейнов можно отнести к местным особенностям.

Небесный мостик *тяньцяо* перекрыт дополнительной крышей, которая формирует галерею, обогащая облик центральной группы. Очень декоративно решена нижняя часть изогнутого мостика (рис. 6). Выполнявшие этот интерьерный декор мастера очевидно учитывали тот факт, что при такой композиции, когда основные статуи двух добродетельных сестер стоят позади передней группы, нижняя часть изогнутого мостика будет бросаться в глаза всем входящим. Эту поверхность украсили резным орнаментом из пересекающихся колец, который с одной стороны нередко применялся в оформлении интерьеров построек того времени, но с другой стороны в таком исполнении — практически никогда. В этом проявилась большая свобода местных мастеров в оперировании доступным арсеналом декоративных мотивов.

Помимо этого, интерес представляет оформление центрального павильона на изогнутом мостике. Поскольку он собой символизирует небесный дворец, то его решение выглядит более богато и декоративно. В его верхней части установлены крупные восьмиярусные кронштейны доугун, при этом центральный кронштейн имеет оригинальную расходящуюся форму, которая была довольно широко распространена в архитектуре северного Китая X–XIII веков [11].

Такой кронштейн формирует центральный акцент, привлекая к себе главное внимание (рис. 8).

Сам павильон покрыт девятиконьковой крышей, а между верхней и нижней карнизными балками укреплен резная деревянная панель с цветочным узором, напоминающим традиционную роспись. Это очень ценный и редкий пример скульптурного изображения росписи элементов деревянного каркаса того времени. Дело в том, что в первоначальном виде до наших дней практически не дошло росписей династии Сун, и подобного рода примеры, зафиксировавшие их композиционную структуру в рельефе чрезвычайно ценны. Такого же плана резные панели помещены и в верхней части боковых башенных объемов полога, и над нишами заднего плана.

Ниши на заднем плане также достаточно интересны. Это уже не башни, а одноярусные объемы, покрытые девятиконьковыми крышами. Но, следуя логике структуры всей композиции, каждая из ниш поделена колонной на две части: более широкую центральную и более узкую — крайнюю. В центральной части каждой ниши установлено по статуе добродетельной сестры. И карнизная часть здесь также имеет акцент в виде крупного расходящегося кронштейна, схожего с кронштейном небесного павильона. Это также восьмиярусный, наиболее крупный из нормативных кронштейнов доугун.

Анализ структуры кронштейнов, а также детального построения отдельных частей данного полога позволил сделать китайским исследователям вывод о модульном характере построения всей этой интерьерной группы [7, с. 110]. Основным модулем здесь выступает высота сечения стандартного бруса кронштейна доугун. То же самое нами было замечено ранее при анализе декора шкафов в зале Хранения сутр монастыря Хуаяньсы в Датуне [10]. Довольно регулярный характер имеет и размещение стропил крыш пологов над кронштейнами. В большинстве случаев между кронштейнами уложено по восемь стропил. То есть в этом также заметна упорядоченность, присущая архитектуре того периода. Характер изгиба скатов крыш в пологе следует правилу построения изогнутых поверхностей крыш, описанному в трактате «Инцзао фаши» [7, с. 79]. Иными словами, мастера, возводившие данный элемент интерьера, были хорошо знакомы с правилами возведения зданий, и возможно участвовали также и в реальном строительстве.

Над двумя главными статуями внутри пологов укреплены декоративные резные панели, которые

символизируют резные кессоны, указывавшие на добродетель размещенных под ними святых [7, с.67]. В плане они имеют форму квадрата, в который вписан двойной круг, а внутри круга помещен шестигранник, сплошь покрытый узором из пересекающихся колец (рис. 9). Абсолютно идентичную иллюстрацию такого декоративного решения можно в тексте трактата «Инцзао фаши» [6]. Среди сохранившихся построек довольно редко можно встретить такое близкое соответствие декоративных мотивов требованиям нормативных текстов, поэтому данный пример представляет собой большую ценность.

Отдельного внимания заслуживает и форма стилобатов (рис. 10). По типу — это стилобаты *сюймицзо*, то есть платформы по высоте, разделенные на три части, из которых верхняя и нижняя части выступают, а центральная углублена. Но здесь в нижней части присутствует так называемый декор в виде «лепестков гибискуса» — *фужунбань* [1]. Этот декор упоминается в трактате «Инцзао фаши», но отдельной иллюстрации его вида нет. Поэтому до недавнего времени точно не было известно, какой именно декоративный мотив стоит за данным описанием. Как раз изучение интерьера храма Эрсяньмяо позволило найти этому наглядное подтверждение [7, с. 50–55].

В трактате есть только условное изображение нижней части деревянного полога, где показана отделка волнистыми линиями. Но по этому изображению было очень сложно судить о фактическом виде такого декора. Сопоставление же с храмом Эрсяньмяо позволило соотнести формы стилобата его центральной части с этим изображением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог, можно сделать ряд обобщающих заключений. Проанализированный богатый декор пологов храмового зала помещен в трехпролетную постройку достаточно низкого ранга, из чего можно предположить, что сложность интерьерного убранства в китайской архитектуре не всегда напрямую коррелировала со статусом сооружения, и скорее выражала почтительное отношение к объектам поклонения, размещавшимся в данном храме. Схожим примером может служить трехпролетный главный храм монастыря Цзинтусы 1184 года в уезде Инсянь, в котором укреплен чрезвычайно сложный

по композиции и структуре декоративный потолок с кессонами.

В деревянных пологах храма Эрсяньмяо отчетливо проявлен мотив «Небесного дворца», причем он выражен как символически в виде изогнутого мостика с павильоном на нем, так и в структуре планировочной композиции, имеющей П-образную форму. Наличие двух данных приемов выражения мотива «Небесного дворца» в одном интерьерном замысле роднит декор главного зала храма Эрсяньмяо с интерьером зала Хранения сутр в монастыре Хуаяньсы в Датуне, который также строился при династии Северная Сун.

При сопоставлении характера построения пологов в Эрсяньмяо с текстом трактата «Инцзао фаши» было выявлено использование двух описанных в трактате типов пологов в одной композиции, что представляется довольно необычным и композиционно более сложным решением. Кроме того, архитектурные элементы в пологах Эрсяньмяо покрывают весь их объем, так что сами пологи оформлены в виде небольших башенных и зальных построек. А по правилам трактата архитектурный мотив «Теремов и башен небесного дворца» *тяньгун-лоугэ* должен размещаться лишь в верхней части пологов. Такая конструктивная и монументальная интерпретация архитектурных форм в интерьерном декоре также роднит внутреннее пространство храма Эрсяньмяо с залом Хранения сутр в Датуне.

И храм в Эрсяньмяо (1097), и принципиально схожий с ним зал монастыря Хуаяньсы (1184) строились при династии Северная Сун, в то время, когда правила строительного трактата «Инцзао фаши» (1103) еще не были широко известны строителям и не вошли в полной мере в строительную практику всех регионов империи. А потому в отделке пологов и шкафов данных храмов заметны довольно сильные расхождения с нормативным обликом данных элементов интерьера. Во всех постройках, появившихся после выхода трактата, такого сильного расхождения с требованиями трактата уже не встречалось.

Детальный анализ пропорциональных соотношений деревянных элементов пологов в главном зале храма Эрсяньмяо позволил выявить модульный характер их построения. Основным модулем, как и в реальной архитектуре, в данном случае служила высота сечения стандартного бруса кронштейна доугун. Все остальные

части пологов, а также их общие высота и ширина были кратны данному модульному размеру. Помимо этого, было замечено следование и некоторым другим правилам строительного трактата «Инцзао фаши», что позволило предположить наличие глубоких знаний о правилах строительства у мастеров, работавших над декором интерьера.

Еще одним достижением при анализе декора пологов в храме Эрсяньмяо стало уточнение внешнего вида декора в виде «лепестков гибис-

куса» *фужунбань*, что до того было одним из темных мест в понимании текста трактата «Инцзао фаши».

В целом можно сказать, что детальное исследование отделки интерьера главного зала храма Эрсяньмяо позволило более глубоко проникнуть не только в особенности внутреннего убранства храмовых построек династии Сун, но и в отдельные вопросы, связанные с архитектурой Китая данного периода в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ван Гуйсян. Анализ модульного назначения элементов «фужунбань» или «куньмэнь», описанных в правилах столярных работ трактата «Инцзао фаши» (王贵祥. «营造法式» 小木作制度中的 «芙蓉瓣» 或 «壺门» 之模数意义探微) // Вестник Истории архитектуры («建筑史学刊»). 2024, № 2. С. 4–17.
2. Ван Гуйсян. Комментарии к «Инцзао фаши» (王贵祥. 营造法式注释). Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе чубаньшэ, 2024. 1266 с.
3. Го Дайхэн. История древней архитектуры Китая (郭黛姮. 中国古代建筑史第三卷). В 5 т. Т. 3. Пекин: Чжунго цзяньчжу гунъе, 2009. 868 с.
4. Избранные сутры китайского буддизма. Перевод Д. В. Поповцев. Санкт-Петербург: Наука, 2000. 464 с. С. 238
5. Кобзев А. И. Китайский мистицизм // Общество и государство в Китае: XLII научная конференция: Часть 1 / Ин-т востоковедения РАН. Москва: Учреждение Российской академии наук Институт востоковедения (ИВ РАН), 2012. 395 с. С. 318–321.
6. Ли Цзе. «Инцзао фаши». Династия Сун, 1103 г. Экземпляр из императорской библиотеки Сыкуцюаньшу. ([宋] 李诫 «营造法式» 钦定四库全书) URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&res=819803> (дата обращения 01.07.2024)
7. Люй Чжоу, Чжэн Нин, Цзян Цзин. Отчет об исследовании деревянных пологов в храме Эрсяньмяо города Цзиньчэн. (吕舟, 郑宁, 姜静. 晋城二仙庙小木做帐龕调查研究报告). Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 2017. 208 с.
8. Сунь Жусянь, Сунь Ихуа. Полный обзор пещер Дуньхуана. (孙儒儗, 孙毅华 «敦煌石窟全集» 建筑画卷). Сунь Жусянь, Сунь Ихуа. Полный обзор пещер Дуньхуана. Т. 21, Архитектура в росписях. Гонконг: The Commercial Press, 2001. 280 с.
9. Чжу Сяндун, Чжао Цин, Ван Чуньэнь. Народные культовые постройки династий Сун и Цзин в провинции Шаньси (朱向东, 赵青, 王崇恩. 宋金山西民间祭祀建筑). Пекин: Чжунго цзяньчэй гунъе чубаньшэ, 2012. 363 с. 朱向东, 赵青, 王崇恩. 宋金山西民间祭祀建筑. 北京: 中国建材工业出版社, 2012. 363 с
10. Шевченко М. Ю. Декор шкафов для хранения свитков как источник знаний об архитектуре Китая X–XII веков // Прекрасное и утилитарное на Востоке. От докерамического неолита до искусства ислама / отв. ред. Д. В. Дубровская, С. А. Зинченко; Ин-т востоковедения РАН. Москва: ИВ РАН, 2024. 332 с. С. 199–231
11. Шевченко М. Ю. Исследование архитектурных особенностей консолей «доугун» в постройках XII–XIII веков в уезде Линчуань провинции Шаньси // Архитектурно-градостроительный процесс: Регламентация и свобода / Отв. ред. И. А. Бондаренко. Москва: URSS, 2013. 400 с. С. 173–189.
12. Шевченко М. Ю. Образы небесных дворцов в росписях Могао в Дуньхуане династии Тан (VII–X вв.) // Монументальное искусство и архитектура. Проблема синтеза искусств в истории и в XXI веке // Коллективная монография по материалам Международной научно-практической конференции XXXII Алпатовские чтения 25–26 ноября 2021 г. ПАХ, Москва/ Науч.рук. Д. О. Швидковский, науч.ред. Е. О. Романова. — Москва: ПАХ, 2022. С. 21–32.