

Kun Jinxinsin
Postgraduate Student
Stroganov Russian State Art Industrial University
e-mail: jinxinkong@foxmail.com
Wenzhou, China

Darya N. Vorobyeva
PhD of Art Sciences,
Associate Professor
Stroganov Russian State Art Industrial University,
Senior Research
Department of Asian and African Art,
State Institute of Art Studies
e-mail: darya_vorobyeva@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-20-30

TYOLOGICAL STUDY OF BODHISATTVA ATTIRE IN THE SCULPTURE OF THE LONGXING MONASTERY, QINGZHOU, CHINA, DURING THE NORTHERN DYNASTIES PERIOD

Summary: In this article the garments of bodhisattvas depicted on the sculptures from the Longxing-si in Qingzhou are taken as the research object. Using a typological method, the forms and evolution of the lower garments (skirts) and the pèibò shawls (帔帛) are analysed. The results show that the skirt-type garments can be classified into four types: ordinary long skirt, pleated skirt, strapped skirt, and fitted skirt. The pèibò shawls, depending on structural differences, fall into two main groups – intersecting and non-intersecting.

The discovery of a cache of Buddhist sculptures on the premises of the Longxing Temple (Longxing-si) in Qingzhou (Shandong Province, People's Republic of China) is rightly regarded as an important milestone in the archaeology of Chinese Buddhism. The large number of highly artistic bodhisattva sculptures uncovered during the excavations constitutes key material evidence for the localisation processes of Buddhist art during the Northern Dynasties period. Clothing, being a crucial component of the sculptural image, simultaneously inherits the artistic traditions of Indian Buddhist iconography and becomes deep-

The conducted typological study clearly reveals the formal characteristics and developmental trajectory of bodhisattva attire from the Longxing monastery, providing important material evidence for investigating the localisation processes of Buddhist sculpture and the transformation of artistic style during the Northern Dynasties period.

Keywords: *Longxing monastery in Qingzhou; bodhisattva sculptures; garments; typology; Northern Dynasties; cultural integration.*

ly integrated into the system of secular customs and aesthetics of the Central Plains. The evolution of its forms and stylistic characteristics directly reflects the dynamics of cultural interaction in this specific historical period. On this basis, in the present study the objects of analysis are the skirt garments and pèibò shawls on bodhisattva sculptures dating from the Northern Wei to the Northern Qi dynasties, originating from the Longxing Temple. By means of a typological method, the types of forms, stylistic features, and evolutionary tendencies of these sculptures are systematically examined, which makes it possible to



Ill. 1. Ordinary long skirts. Northern Wei (529). 55×51×10 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou*, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 3.)



Ill. 2. Drawing of a bodhisattva sculpture. Skirts with numerous pleats. Eastern Wei (534-550). Height: 39 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou*, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 142.)

propose new research perspectives for studying regional characteristics and the dissemination routes of Buddhist sculpture of the Northern Dynasties.

The clothing in which the bodhisattvas depicted on the sculptures discovered in the Longxing Temple in Qingzhou are dressed exhibits various features depending on the time of their creation. Bodhisattva attire can be divided into two categories: skirts and shawls. A detailed analysis of each category follows.

Skirts

Generally, all Chinese bodhisattva sculptures are clothed in skirts – a tradition that originated in India. According to their cut, the skirts of bodhisattvas can be divided into four types.

Type I. Ordinary long skirt, reaching the floor

The hem is wide, flaring outward and fluttering, resembling a flared cut. The skirt has a high waist with a belt tied around it. Folds are rare; the cut is loose and simple. At the Longxing Temple, a large number of bodhisattva sculptures wear this type of skirt; these are mainly bodhisattva images with a mandorla on stelae from the Northern and Eastern Wei periods. A classic example is the skirt of the bodhisattvas on the stele of Buddha Maitreya (529 AD) (Ill. 1).

Type II. Skirt with numerous pleats

This type derives from the ordinary long skirt of Type I. The pleated skirt also reaches the floor, with a belt tied at the waist. The pleats are very fine and frequent, executed as shallow, carefully engraved lines. The hem does not flare; it consists of decorative curves. Skirts with many pleats do not appear in the Northern Wei period; they are characteristic of the Eastern Wei and Northern Qi periods. For ex-

ample, on a poorly preserved bodhisattva sculpture 39 cm high from the Eastern Wei period, the head is missing and there is no shawl, but the lower part of the body clearly shows a skirt with numerous pleats (Ill. 2). A skirt with numerous pleats is a unique form found in China; it does not occur in India.

Type III. Skirt with straps

On skirts of this type, two narrow straps are located at the front and back of the waist. Such skirts are put on over the head. The skirt is double-layered with a high waist. On the outer layer at the waistline there is a turn-down with a frill; centred at the front the skirt is decorated with a fabric belt. Skirts with straps are not found in the Northern and Eastern Wei periods; this is a new form that appeared in the Northern Qi period. For example, a bodhisattva sculpture 165 cm high from the Northern Qi period shows a skirt with straps (Ill. 3). One can notice that in the abdominal area the skirt has two layers. Apart from the downward turn-down at the waistline on the outer skirt and light pleats with ornament on the hem, the skirt has almost no pleats. The cylindrical shape of the skirt gives the sculpture volume. Such skirts on bodhisattva sculptures likely appeared because they were widespread at that time in everyday life. For instance, a Northern Qi porcelain funerary figurine 19.5 cm high, found in the Loujuy tomb, has the hair gathered in a half-moon bun, wears a bright-red long-sleeved shirt and a long skirt with straps (Ill. 4).

Type IV. Fitted skirt

A skirt that tightly encloses the legs is shorter and ends at the upper part of the ankle; the pleats



Ill. 3. Drawing of a bodhisattva sculpture. Skirt with straps. Northern Qi (550-577). 165×45×30 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 143.*)



Ill. 4. Ceramic funerary figure. Skirt with straps. Northern Qi (550-577). Ceramic. Height: 19.5 cm. Shanxi Museum. (Shanxi Provincial Institute of Archaeology, Taiyuan Institute of Cultural Relics and Archaeology. 2006. *Lourui Tomb in the Northern Qi Period, Cultural Relics Publishing House, Beijing, China, p. 304.*)



Ill. 5. A drawing of a bodhisattva sculpture. Fitted skirt. Northern Qi (550-577). Limestone, gold paint, mineral pigments. Height: 110 cm, width: 28 cm, thickness: 20 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Jianqi and Wang Huaqing. 2002. *Buddhist sculptures of the Northern Dynasties in Qingzhou, Beijing Publishing House, Beijing, China, p. 173.*)



Ill. 6. Bodhisattva. Fitted skirt. Northern Qi (550-577). Stone, mineral pigments. Height: 30 cm. Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. (Source: Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. 2010. *The Art of Linqu Buddhist Sculpture, Science Publishing House, Beijing, China, p. 123.*)

on the skirt are executed as horizontal arcs. Fitted skirts, as a new style in clothing, appeared only in the Northern Qi period. Such skirts can be found both on bodhisattva sculptures with a mandorla on steles and on solitary round sculptures of this period. For example, a bodhisattva sculpture 110 cm high from the Northern Qi period has a light fitted skirt with a belt tied around the waist (Ill. 5). A fitted skirt can also be seen on another bodhisattva sculpture whose preserved fragment is 30 cm high (Ill. 6). In 1995 it was placed in the Linqu County (临朐) Museum. However, in this case the skirt has a lowered waist and exposes the lower abdomen, indicating that such skirts were widespread in the Qingzhou area during the Northern Qi period. In form they resemble the skirts of Buddhist sculptures from the Gupta period in India (c. 320–550 AD). For example, a bodhisattva Avalokiteśvara sculpture 136 cm high (Ill. 7), found in Sarnath – a suburb of Varanasi in the Indian state of Uttar Pradesh – displays an elegant pose, a slim waist and natural bodily proportions, and wears a long fitted skirt with arc-shaped pleats. Thus, fitted skirts entered China together with the spread of Buddhism during the Gupta dynasty.

Stylistic features of skirts on bodhisattva sculptures from the Longxing Temple, Qingzhou

During the late Northern Wei period (c. 477–534 AD) bodhisattva sculptures were depicted with

long, floor-length skirts that had an expanding waistline but only a few folds and a simple cut. In the Eastern Wei period (534–550 AD) the skirt hem began to cling to the legs of the sculpture, and the form of the skirt reaching the plinth gradually disappeared. Regarding the skirt hem, a tendency toward simplification can be observed: a falling fabric belt appears at the front centre. If in the Northern and Eastern Wei periods skirts had a belt that was tied around the waist in a knot, then in the Northern Qi period (550–577 AD) changes occurred in the skirt cut. Skirts with frills appeared, as well as two-layered skirts with straps whose outer layer was turned outward; subsequently, fitted skirts also emerged.

Shawls pèibò (帔帛)

A pèibò shawl is a long silk scarf that in antiquity was draped over the shoulders and wrapped around the arms. Shawls of this type appeared in China only after Buddhism began to penetrate the country, although in India they were already depicted on sculptures before the advent of Buddhism. Chinese sculpture largely inherited the artistic traditions of ancient India, and together with Buddhist sculptures the pèibò shawls entered China as well. Their widespread use dates to the first half of the 3rd century CE. In the early period they are found on bodhisattvas, dancers and strongmen depicted

in the Kizil cave murals in Xinjiang, which are characteristic figures of Buddhist painting. In the earliest Buddhist images most figures are naked, and it is evident that the shawl was their main garment, making it especially conspicuous.

During the Northern Dynasties the pèibò shawl became a common attribute of the clothing of sculptural bodhisattvas, and the sculptures from the Longxing Temple in Qingzhou are no exception. According to their form, the pèibò shawls on the bodhisattva sculptures from the Longxing Temple can be divided into two types: intersecting and non-intersecting.

Type I. Intersecting pèibò shawls

These are shawls that cross on the front of the body. According to the position of the crossing they can be subdivided into two varieties.

Variety A: Crossing in the knee area. The shawl covers the shoulders and extends downward to the level of the knees or lower, where it crosses, then goes upward, is wrapped around the elbows and falls down on both sides of the body. Such a shawl can be seen on the left bodhisattva sculpture on the stele “Buddha Maitreya, commissioned by Han Xiaohua in the second year of the Yǒng’ān reign (529 AD) of the Northern Wei” (Ill. 8). The shawl constitutes the larger part of the bodhisattva’s attire and appears quite massive. On the shoulders the shawl projects outward, forming wide angles; at the crossing point it covers the thighs and extends down to the very feet and below, where it flutters outward.

Variety B: X-shaped form of the shawl. Falling from the shoulders, two parts of such a shawl cross in the abdominal region or just below the breast, then divide into left and right halves and continue down to the level of the shins, after which they are wrapped around the elbows and fall on both sides of the body. According to the way of crossing, X-shaped shawls can be further divided into two subtypes.

– *Shawls crossing in the abdominal region.* Sometimes the shawl is passed through a ring, as, for example, on the right bodhisattva sculpture on the stele “Buddha Maitreya, commissioned by Han Xiaohua in the second year of the Yǒng’ān reign (529 AD) of the Northern Wei” (Ill. 9). In other cases the shawl is joined with pendants, as can be seen on a solitary bodhisattva sculpture of the Eastern Wei period whose preserved fragment is 113 cm high. At the crossing point the shawl is attached to a large ring on the pendant (Ill. 10).



Ill. 7. Bodhisattva. Gupta dynasty (5th century). Sandstone. 136×38.5×20 cm. National Museum, New Delhi, India. (Source: Xingyun Fashi. 2013. *The Art of World Buddhist Art, Fo Guang Shan Religious Affairs Committee, Taiwan, vol. 12, p. 1474.*)



Ill. 8. Intersecting shawl. Northern Wei (529). 55×51×10 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 3.*)

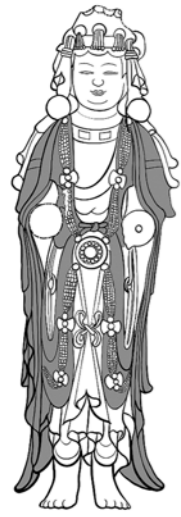
– *Shawls with a knot at the crossing point.* An example is the bodhisattva sculpture with a mandorla on a stele from the Eastern Wei period, located to the right of the Buddha (Ill. 11). Here the shawl crosses at the abdominal level and in this place is tied into a knot. Moreover, during a study of the Shandong Provincial Museum (Shandong Bowuguan, 山东博物馆) it was discovered that on a pre-



Ill. 9. X-shaped shawl. Northern Wei (529). 55×51×10 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 3.*)



Ill. 10. Drawing of a bodhisattva sculpture. X-shaped shawl. Eastern Wei (534-550). Height: 113 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 135.*)



Ill. 11. A drawing of a sculpture of the right bodhisattva of the Buddhist triad. X-shaped shawl. Northern Qi (550-577). 76 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial, Jinan, China, p. 42.*)



Ill. 12. Bodhisattva. X-shaped shawl. Northern Qi (550-577). Jinan Institute of Archaeological Research. Shandong Museum. Photo: the author, 2018.



Ill. 13. Drawing of a bodhisattva sculpture. Two-tiered U-shaped shawls. Northern Qi (550-577). Height: 59 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Qinghua. 1999. *The Art of Buddhist Sculpture at Longxing Monastery in Qingzhou, Shandong Provincial Art Publishing House, Jinan, China, p. 157.*)



Ill. 14. Bodhisattva. Two-level U-shaped shawl. Northern Qi (550-577). Stone. Height: 80 cm. Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. (Source: Shanwan Linqu Fossil Museum, Shandong Province. 2010. *The Art of Linqu Buddhist Sculpture, Science Publishing House, Beijing, China, p. 117.*)

served fragment of a bodhisattva sculpture found in Xiānxi Lane, Jinan (济南市县西巷), the shawl also has a knot at the crossing point (Ill. 12). Thus, this form is not unique to the Longxing Temple; it was also widespread in other districts of Qingzhou.

Type II. Non-intersecting pèibò shawls

These are shawls that simply fall from the shoulders without crossing. They can also be divided into two categories.

Variety A: Two-level U-shaped shawls. In this case the shawl covers the shoulders and extends downward on both sides of the body; then, in the lower abdominal region it widens and splits into two parts that assume a U-shape, after which they rise to the elbows and hang down along the sides. An example is a bodhisattva sculpture of the Northern Qi period whose preserved fragment is 59 cm high: the head and limbs are missing, so only the torso remains, yet the two parts of the shawl in front clearly display a U-shape (Ill. 13). Furthermore, shawls of this type can be found on bodhisattva sculptures discovered in Linqu and Zhucheng counties. For instance, on a bodhisattva sculpture of the Northern Qi period 80 cm high, unearthed in the Mindaosi Temple (明道寺) in Linqu County, a two-level U-shaped shawl reaching the thigh level is depicted (Ill. 14). Hence we may assume that two-level U-shaped shawls were popular in the Qingzhou region during the Northern Qi period.

Variety B: Shawls hanging from the arms on both sides. The shawl covers the shoulders and descends directly to the elbow level, where it is wrapped around the arms and falls on both sides of the body like a mantle. Such a shawl can be seen on a bodhisattva sculpture of the Eastern Wei period 39 cm high (Ill. 2). Another example is a bodhisattva sculpture of the same period 200 cm high (Ill. 15).

Besides the most common forms mentioned above, several other individual shawl varieties occur on bodhisattva sculptures from the Longxing Temple.

Stylistic features of pèibò shawls depicted on bodhisattva sculptures from the Longxing Temple, Qingzhou

In the late Northern Wei period (477–534 AD) the shawls were generally broad and heavy, covering the shoulders and forming outward-projecting angles resembling wings; in most cases they were twisted and fluttering, creating a sense of lightness. The lower edge of the shawl, hanging down on both sides of the body, also fluttered outward in an arc. In this period the shawl was the chief adornment of the image. During the Eastern Wei period (534–550 AD) the pèibò shawl began to fall from the shoulders onto the front of the body and to narrow in the hip region, after which it crossed again and widened; its forms became more diverse, and the shawl itself grew lighter. The area of the shoulders covered by

the shawl gradually diminished, twists and fluttering ends disappeared, and the lines became softer and more delicate. In the Northern Qi period (550–577 AD) the shawl became even narrower and fitted closely to the shoulders. Throughout this period a tendency toward simplification can be observed: the parts of the shawl that hang at the sides no longer flutter outward, so no curved lines appear there. At this time the pèibò shawl ceased to be the main decorative element of the image; its place was gradually taken by luxurious in-lay pendants (yingluo, 璎珞).

To sum up, it can be stated that the skirt garments and pèibò shawls (帔帛) on the sculptural images of bodhisattvas from the Longxing Temple in Qingzhou, spanning the period from the Northern Wei to the Northern Qi, underwent a transformation from a stage of "borrowing and absorbing" to a stage of "innovation and integration". The skirts, which in the Northern Wei period were free and restrained, developed in the Eastern Wei period into pleated skirts, and in the Northern Qi period into fitted skirts and strap-skirts, the latter showing a clear influence of secular clothing. The pèibò shawls evolved from the massive forms of the Northern Wei period through the lighter and more mobile solutions of the Eastern Wei period to the laconic and restrained compositions of the Northern Qi period, whereby their decorative function gradually yielded to in-lay pendants (璎珞).



Ill. 15. Drawing of a bodhisattva sculpture. Shawl hanging from the arms on both sides. Eastern Wei (534-550). Limestone, gold paint, mineral pigments. 200×60×35 cm. Qingzhou Museum. (The drawing is based on: Wang Jianqi and Wang Huaqing. 2002. *Buddhist sculptures of the Northern Dynasties in Qingzhou, Beijing Publishing House, Beijing, China, p. 156.*)

This evolution reflects not only the refinement of sculptural technique but also serves as vivid evidence of the deep integration of Buddhist and Han cultures during the Northern Dynasties. The typological study of these costume elements provides important material data for clarifying the localisation processes of Buddhist art of the Northern Dynasties and lays the groundwork for analysing regional differences in the artistic styles of ancient Chinese Buddhist sculpture.

REFERENCES:

1. Boronoev, A.O. 2009. *Buddijskaya kultura: istoriya, istochnikovedenie, yazykoznanie i iskusstvo: Treti Dorzhievskie chteniya [Buddhist Culture: History, Source Study, Linguistics and Art: Third Dorzhievskie Readings]*, Nestor-Istoriya, St. Petersburg, Russia.
2. Bai, W. 2008. "Costumes of Shawls and Clothing of Ancient Indian Religious Civilization", *Art Work*, no. 2, p. 67. 白文. 古印度宗教文明的帔帛服饰. 艺术工作. 2008年. 第2期. 第67页.
3. Bai, H.W. 2015. *Sinicised Buddhist Instruments and Costumes*, Zhonghua Book Company, Beijing, China. 白化文. 汉化佛教法器与服饰. 北京: 中华书局. 2015年. 页数: 252页.
4. Vorobyeva, D.N. 2009. "Musical Iconography in Early Medieval Indian Art (based on the sculpture of Ellora, Ajanta and Aurangabad)" [Muzykalnaya ikonografiya v indijskom iskusstve rannego srednevekovya (na materiale skulptury Ellory, Adzhanty i Aurangabada)], *Theatre. Fine Arts. Cinema [Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka]*, no. 4, pp. 89-101.
5. Wang, Q.H. 1999. *The Art of Creating Buddhist Sculptures at Monastery 199 Longxing-si, Qingzhou*, Shandong Provincial Fine Arts Publishing House, Jinan, China. 王庆华. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南: 山东美术出版社. 1999年. 页数: 193页.
6. Hong Kong Museum Of Art. 2001. Exhibition of Buddhist Sculptures Unearthed from the Longxing-si Monastery, Qingzhou, Shandong Province, Hong Kong, China. 香港艺术馆. 山东青州龙兴寺出土佛教造像展. 香港: 香港艺术馆. 2001年. 页数: 343页.
7. Du, Z.Z. and Han, G. 1994. "Buddhist Stone Sculpture of Shandong Zhucheng", *Archaeological Journal*, no. 2, p. 250. 杜在忠, 韩岗. 山东诸城佛教石造像. 考古学报. 1994年. 第2期. 第251页.
8. Ding, M.Y. 2000. "Attaining the Highest Truth by Expressing it in the Multifaceted Beauty of Buddha Statues, Thoughts on Buddhist Sculptures of Qingzhou", *Cultural Monuments*, no. 6. 丁明夷. 缤纷入世眼雕琢尽妙谛——青州佛像断想. 文物. 2000年. 第6期.
9. Liu, F.J. 1993. "The Art of Buddhist Sculptures in Shandong Province during the Northern Dynasties Period", *Archaeological Bulletin*, no. 3. 刘凤君. 山东地区北朝佛教造像艺术. 考古学报. 1993年. 第3期.

Кун Цзиньсинь

Аспирант
Российский государственный
художественно-промышленный университет
им. С. Г. Строганова
e-mail:jinxinkong@foxmail.com
Вэньчжоу, Китай

Дарья Николаевна Воробьева

Кандидат искусствоведения,
доцент Российского государственного
художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова,
ст.н.с. сектора искусства стран Азии и Африки
Государственного института искусствознания
e-mail:darya_vorobyeva@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-20-30

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ОДЕЯНИЙ БОДХИСАТТВ ПЕРИОДА СЕВЕРНЫХ ДИНАСТИЙ В СКУЛЬПТУРЕ МОНАСТЫРЯ ЛУНСИН В ЦИНЧЖОУ, КИТАЙ

Аннотация: В данной статье в качестве объекта исследования рассматриваются одежды бодхисаттв на скульптурах из монастыря Лунсин в Цинчжоу. С применением типологического метода анализируются формы и эволюция юбочных одеяний и шалей пэйбо (帔帛). Результаты исследования показывают, что юбочные одеяния могут быть классифицированы четырьмя типами: обычная длинная юбка, юбка со складками, юбка с ляжками и облегающая юбка. Шали пэйбо в зависимости от конструктивных различий подразделяются на два основных типа — перекрещивающиеся и неперекрещивающиеся.

Обнаружение тайника с буддийскими скульптурами на территории монастыря Лунсин в Цинчжоу (провинция Шаньдун, КНР) по праву считается важной вехой в области археологии китайского буддизма. Значительное количество высокохудожественных скульптур бодхисаттв, выявленных в ходе раскопок, представляет собой ключевые вещественные свидетельства процессов

Проведённое типологическое исследование наглядно выявляет особенности форм и траекторию развития одеяний бодхисаттв из Лунсин-сы, представляя важный вещественный материал для изучения процессов локализации буддийской скульптуры и трансформации художественного стиля в период Северных династий.

Ключевые слова: Лунсин-сы в Цинчжоу; скульптуры бодхисаттв; одеяния; типология; Северные династии; культурная интеграция.

локализации буддийского искусства в период Северных династий. Одеяния, являясь важнейшим компонентом скульптурного образа, одновременно наследуют художественные традиции индийской буддийской иконографии и глубоко интегрируются в систему мирских обычаев и эстетики Центральных равнин. Эволюция их форм и стилистических характеристик напрямую отража-

ет динамику культурных взаимодействий в конкретный исторический период. Исходя из этого, в настоящем исследовании в качестве основных объектов анализа избраны юбочные одеяния и шали пэйбо на скульптурах бодхисаттв периода от Северной Вэй до Северной Ци, происходящих из монастыря Лунсин-сы. Посредством типологического метода систематически рассматриваются типы форм, стилистические особенности и эволюционные тенденции этих скульптур, что позволяет предложить новые исследовательские перспективы для изучения региональных особенностей и путей распространения искусства буддийской скульптуры Северных династий.

Одежда, в которую облачены бодхисаттвы на скульптурах, обнаруженных в монастыре Лунсин-сы в Цинчжоу, обладает различными особенностями в зависимости от времени их создания. Одежду бодхисаттв можно разделить на две категории: юбки и шали. Далее будет проведен подробный анализ каждой категории.

Юбки

Обычно на всех китайских скульптурах бодхисаттвы облачены в юбки — эта традиция пришла из Индии. По фасону юбки бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы можно разделить на три типа.

Тип I. Обычная длинная юбка, доходящая до пола

Подол широкий, расширяющийся книзу и развевающийся наружу, по форме напоминает клеш. Юбка с высокой талией и завязанным на ней поясом. Складки редкие, крой свободный и простой. В монастыре Лунсин-сы встречается большое количество скульптур бодхисаттв, имеющих юбку такого типа, в основном это скульптуры бодхисаттв с мандорлой на стеле эпох Северной и Восточной Вэй. Классическим примером служат юбки бодхисаттв на стеле Будда Майтрея (529 г.) (илл. 1).

Тип II. Юбка со множеством складок

Данный тип был создан на основе обычной длинной юбки типа I. Юбка со складками также доходит до пола, на талии завязывается пояс. Складки на таких юбках очень тонкие и частые, выполнены очень тщательно неглубокими гравированными штрихами. Подол не расширяется, а состоит из декоративных изгибов. Юбки со множеством складок не встречаются в период Северной Вэй, это стиль эпох Восточной Вэй и Северной Ци. Например, у плохо сохранившейся скульптуры бодхисаттвы высотой 39 см перио-

да Восточной Вэй отсутствует голова и нет шали, но на нижней части тела хорошо видна юбка со множеством складок (илл. 2). Юбка со множеством складок — уникальная форма, присущая Китаю, в Индии она не встречается.

Тип III. Юбка с ляжками

У юбок данного типа спереди и сзади в районе талии имеются две узкие ляжки. Надеваются такие юбки через голову. Юбка двухслойная, с высокой талией. На линии талии наружного слоя имеется отворот с оборкой, спереди по центру юбка украшена тканевым поясом. Такие юбки с ляжками не встречаются в периоды Северной и Восточной Вэй. Это новая форма, появившаяся в эпоху Северной Ци. Юбка с ляжками изображена, например, на скульптуре бодхисаттвы периода Северной Ци высотой 165 см. Можно заметить, что спереди, в районе живота, юбка имеет два слоя. Помимо отворота вниз на линии талии на наружной юбке и легких складок с орнаментом на подоле, на юбке практически нет складок. Цилиндрическая форма юбки придает скульптуре объем (илл. 3). Вероятно, такие юбки у скульптур бодхисаттв появились потому, что были широко распространены в то время и в повседневной жизни. Например, у фарфоровой погребальной статуэтки периода Северной Ци высотой 19,5 см, найденной в гробнице Ложуй, волосы на голове собраны пучок в форме полумесяца, на ней рубашка с длинными рукавами ярко-красного цвета и длинная юбка с ляжками (илл. 4).

Тип IV. Облегающая юбка

Юбка, которая плотно облегалает ноги, становится короче и заканчивается в районе верхней части лодыжки, складки на юбке выполнены в виде горизонтальных дуг. Облегающие юбки как новый стиль в одежде, появились только в период Северной Ци. Такие юбки можно обнаружить и на скульптурах бодхисаттв с мандорлой на стеле, и на одиночных круглых скульптурах этого периода. Например, скульптура бодхисаттвы периода Северной Ци высотой 110 см имеет легкую облегающую юбку с поясом вокруг талии, завязанным узлом (илл. 5). Облегающую юбку также может встретить на другой скульптуре бодхисаттвы, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 30 см (илл. 6). В 1995 г. она была помещена в музей уезда Линьцзюй (临朐). Однако в данном случае юбка имеет заниженную талию и оголяет нижнюю часть живота. Это гово-

рит о том, что такие юбки были распространены в районе Цинчжоу в эпоху Северной Ци. По форме они схожи с юбками буддийских скульптур времени Гуптов в Индии (320–550 гг.). Например, скульптура бодхисаттвы Авалокитешвары высотой 136 см (илл. 7), найденная в Сарнатхе (鹿野苑) – пригороде Варанаси в индийском штате Уттар-Прадеш (印度北方邦瓦拉那西), обладает изящной позой, тонкой талией и естественными пропорциями тела, и на ней надета длинная облегающая юбка с дугообразными складками. Таким образом, облегающие юбки пришли в Китай из Индии вместе с распространением буддизма в период царства Гуптов (笈多王朝).

Стилевые особенности юбок у скульптур бодхисаттв, найденных в монастыре Лунсин-сы в Цинчжоу

В поздний период Северной Вэй (477–534 гг.) на скульптурах бодхисаттв изображали длинные юбки в пол с расширяющейся линией талии, но с небольшим количеством складок и простым кроем.

В эпоху Восточной Вэй (534–550 гг.) подол юбки стал прилегать к ногам скульптуры, а форма юбки, идущей до самого постамента, стала постепенно исчезать. В отношении подола юбки также прослеживается тенденция к упрощению. Спереди в центре появляется ниспадающий тканевый пояс.

Если в периоды Северной и Восточной Вэй юбки имели пояс, который завязывался вокруг талии в узел, то в эпоху Северной Ци (550–577 гг.) в покрое юбок стали происходить изменения. Появились юбки с оборкой, а также двухслойные юбки с ляжками, наружный слой которых выворачивался наружу. Впоследствии также появились облегающие юбки.

Шали пэйбо (帔帛)

Шаль пэйбо – это длинный шелковый шарф, который в древние времена накидывали на плечи и обвивали вокруг рук. Шали пэйбо появились в Китае только после того, как в страну начал проникать буддизм, однако в Индии шали изображались на скульптурах еще до появления буддизма. Китайские скульптуры в значительной степени унаследовали художественные традиции Древней Индии, и вместе с буддийскими скульптурами в Китай начали проникать и шали пэйбо. Широкое их распространение относится к первой половине III в. В ранний период они обнаруживались у бодхисаттв, танцовщиков и сила-

чей, изображенных на фресках пещер Кызыл в Синьцзяне (新疆克孜尔石窟), которые являются характерными персонажами буддийской живописи. На самых ранних буддийских изображениях большинство персонажей обнажены, и очевидно, что шаль была их основной одеждой, поэтому она еще более заметна. В эпоху Северных династий шаль стала распространенным атрибутом одежды скульптурных бодхисаттв, и скульптуры из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу не являются исключением. По форме шали пэйбо скульптур бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы можно разделить на два типа: перекрещивающиеся и неперекрещивающиеся.

Тип I. Перекрещивающиеся шали пэйбо

Это шали, которые перекрещиваются на теле спереди. По расположению перекрещивания их можно разделить на два вида.

Вид А: перекрещивание в районе колен. Шаль покрывает плечи и тянется вниз до уровня колен или ниже, где перекрещивается, а затем идет вверх, обматывается вокруг локтей и ниспадает по обе стороны тела. Такую шаль можно увидеть на левой скульптуре бодхисаттвы на «Будда Майтрейя, заказанный Хань Сяохуа на второй год правления под девизом Юньань (529 г.) в Северной Вэй». На долю шали приходится большая часть всего одеяния бодхисаттвы, и она кажется довольно массивной. На плечах шаль выступает наружу, образуя широкие углы; в месте перекрещивания она прикрывает бедра и тянется вниз до самых пят и ниже, где развевается наружу (илл. 8).

Вид В: Х-образная форма шали. Ниспадая с плеч, две части такой шали перекрещиваются в районе живота либо под грудью, а затем разделяются на левую и правую и тянутся до уровня голени, после чего обматываются вокруг локтей и ниспадают по обеим сторонам тела. По способу перекрещивания такие шали Х-образной формы можно разделить на два вида.

Шали, перекрещивающиеся в районе живота. Иногда шаль продевается через кольцо, как, например, на правой скульптуре бодхисаттвы на «Будда Майтрейя, заказанный Хань Сяохуа на второй год правления под девизом Юньань (529 г.) в Северной Вэй» (илл. 9). В других случаях шаль соединяется с подвесками, как мы можем видеть на одиночной скульптуре бодхисаттвы периода Восточной Вэй, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 113 см. В ме-

сте перекрещивания шаль соединяется с большим кольцом на подвеске (илл. 10).

Шали с узлом в месте перекрещивания. Примером служит скульптура бодхисаттвы с мандорлой на стеле периода Восточной Вэй, находящаяся справа от Будды. Здесь шаль перекрещивается на уровне живота и в этом месте завязывается в узел (илл. 11). Кроме того, во время изучения музея провинции Шаньдун (山东博物馆) нами было обнаружено, что на сохранившемся фрагменте скульптуры бодхисаттвы, найденной в переулке Сяньси города Цзинань (济南市县西巷), шаль также имеет узел в месте перекрещивания (илл. 12). Таким образом, данная форма не является уникальной принадлежностью монастыря Лунсин-сы, она также была распространена и в других районах Цинчжоу.

Тип II. Неперекрещивающиеся шали пэйбо

Это шали, которые просто ниспадают с плеч без перекрещивания. Их также можно разделить на две категории.

Вид А: двухуровневые шали U-образной формы. В этом случае шаль покрывает плечи и тянется вниз по обеим сторонам тела, затем в нижней части живота расширяется и делится на две части, которые принимают U-образную форму, после чего поднимаются к локтям и свисают с них вдоль боков. Примером является скульптура бодхисаттвы периода Северной Ци, высота сохранившегося фрагмента которой составляет 59 см. У нее отсутствуют голова и конечности, так что сохранилось лишь тело. Однако все равно можно отчетливо видеть, что спереди обе части шали имеют U-образную форму (илл. 13). Кроме того, шали такого типа можно встретить на скульптурах бодхисаттв, найденных в уездах Линьцзюй и Чжучэн (诸城). Например, на скульптуре бодхисаттвы эпохи Северной Ци высотой 80 см, обнаруженной в монастыре Миндао-сы (明道寺) в уезде Линьцзюй, изображена двухуровневая U-образная шаль, тянущаяся до уровня бедер (илл. 14). Таким образом, можно предположить, что двухуровневые шали U-образной формы были популярны в регионе Цинчжоу в эпоху Северной Ци.

Вид В: шали, ниспадающие с рук по обеим сторонам. Шаль покрывает плечи и тянется непосредственно до уровня локтей, где обвивается вокруг рук и ниспадает по обеим сторонам тела, как мантия. Такую шаль можно встретить на скульптуре бодхисаттвы эпохи Восточной Вэй

высотой 39 см (илл. 2). Еще пример – скульптура бодхисаттвы того же периода высотой 200 см (илл. 15).

Помимо наиболее распространенных форм, упомянутых выше, на скульптурах бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы встречается несколько других, индивидуальных форм шалей.

Стилевые особенности шалей пэйбо, изображенных на скульптурах бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы

В поздний период Северной Вэй шали в целом были широкие и тяжелые, покрывали плечи, образуя углы, выступающие наружу с довольно большим размахом, словно крылья. В большинстве случаев шаль закручивалась и развевалась, создавая ощущение легкости. Подол шали, ниспадающей по обеим сторонам тела, также развевался наружу в форме дуги. В этот период шаль являлась главным украшением образа.

В эпоху Восточной Вэй шаль пэйбо стала ниспадать с плеч в переднюю часть тела и сужаться в районе бедер, после чего перекрещивалась и снова расширялась. Формы ее становятся более разнообразными, а сама шаль – более легкой. Область покрытия шалью плеч постепенно уменьшается, завитки и развевающиеся концы исчезают, а линии становятся мягче и нежнее.

В период Северной Ци шаль становится еще уже и полностью прилегает к плечам. Во всем начинает прослеживаться тенденция к упрощению, а та части шали, что свисает по бокам, уже не развевается наружу, и поэтому там не образуются изогнутые линии. В это время шаль пэйбо больше не является основным украшением образа, на ее место постепенно приходят роскошные подвески.

Подводя итог, можно констатировать, что юбочные одеяния и накидки пэйбо (帔帛) в скульптурных изображениях бодхисаттв из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу в период от Северной Вэй до Северной Ци прошли трансформацию от этапа «заимствования и впитывания» к этапу «новаторства и интеграции». Юбочные одеяния, отличавшиеся в период Северной Вэй свободным и сдержанным характером, в эпоху Восточной Вэй развиваются в форму юбок со складками, а в период Северной Ци — в варианты облегающих юбок и юбок с ляжками, при этом последние демонстрируют заметное влияние мирской одежды. Накидки пэйбо эволюционируют от массивных форм Северной Вэй через

более лёгкие и подвижные решения Восточной Вэй к лаконичным и сдержанным композициям Северной Ци, в результате чего их декоративная функция постепенно уступает место подвескам инло (瓔珞). Данная эволюция является не только отражением совершенствования скульптурной техники, но и наглядным свидетельством глубокой интеграции буддийской и

ханьской культур в период Северных династий. Типологическое исследование этих элементов костюма предоставляет важные вещественные данные для уточнения процессов локализации буддийского искусства Северных династий, а также закладывает основу для анализа региональных различий в художественных стилях буддийской скульптуры древнего Китая.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Бороноев А.О. Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство: Третьи Доржиевские чтения. – СПб.: НесторИстория, 2009. – 320 с.
2. Бай Вэнь. Костюмы шали и одежда древней индийской религиозной цивилизации // Художественная работа. – 2008. – №2. – С 67. (白文. 古印度宗教文明的帔帛服饰. 艺术工作. 2008年. 第2期. 第67页).
3. Бай Хуавен. Китаизированные буддийские инструменты и костюмы. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2015. – 252 с. (白化文. 汉化佛教法器与服饰. 北京: 中华书局. 2015年. 页数: 252页).
4. Воробьева Д.Н. Музыкальная иконография в индийском искусстве раннего средневековья (на материале скульптуры Эллары, Аджанты и Аурангабада) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – №4. – С. 89-101.
5. Ван Цинхуа. Искусство создания буддийских скульптур монастыря 199 Лунсин-сы в Цинчжоу. – Цзинань: Художеств. изд-во провинции Шаньдун, 1999. – 193 с. (王庆华. 青州龙兴寺佛教造像艺术. 济南: 山东美术出版社. 1999年. 页数: 193页).
6. Гонконгский художественный музей. Выставка буддийских скульптур, извлеченных из монастыря Лунсин-сы в Цинчжоу провинции Шаньдун. – Гонконг: Художеств. музей Гонконга, 2001. – 343 с. (香港艺术馆. 山东青州龙兴寺出土佛教造像展. 香港: 香港艺术馆. 2001年. 页数: 343页).
7. Ду Зайчжун, Хан Ганг. Буддийская каменная скульптура Шаньдун Чжучэн // Археологический журнал. – 1994. – №2. – С. 250. (杜在忠, 韩岗. 山东诸城佛教石造像. 考古学报. 1994年. 第2期. 第251页).
8. Дин Минъи. Достичь высшей истины, выразив ее в многогранной красоте изваяний Будды, мысли о буддийских скульптурах Цинчжоу // Памятники культуры. – 2000. – №6. (丁明夷. 缤纷入世眼雕琢尽妙谛——青州佛像断想. 文物. 2000年. 第6期).
9. Лю Фэнцзюнь. Искусство буддийских скульптур в провинции Шаньдун периода Северных династий // Вестник археологии. – 1993. – №3. (刘凤君. 山东地区北朝佛教造像艺术. 考古学报. 1993年. 第3期).

Fan Wenxi

PhD Student

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail:759183429@qq.com

Moscow, Russia

Petr P. Kozorezenko

Candidate of Art History

Honored Artist of the Russian Federation

Professor,

Head of the Art of Graphics Department

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

e-mail: 7245631@mail.ru

Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-2-31-40

HISTORICAL DEVELOPMENT AND EVOLUTION OF COLOUR IN SONG AND YUAN LANDSCAPE PAINTING

Summary: As a glorious chapter in the history of Chinese landscape painting, the Song and Yuan dynasties (960–1368) witnessed a remarkable journey of landscape painting techniques from youthfulness to maturity. During this period, landscape painting not only achieved a profound transformation from Sui and Tang Dynasty green landscape to ink and colour in terms of technique, but also mapped out the changes in the spiritual pursuit and aesthetic taste of the literati and elegant people in terms of aesthetics. Against this historical background, painters' exploration and innovation of colouring techniques is not only an inheritance and development of traditional techniques, but also a reflection of the deep excavation of the beauty of nature and mood. Song and Yuan landscape paintings made extensive use of variations in ink intensity and wetness, as well as the clever mixing of mineral and vegetable pigments, to create both layered and natural picture effects. In terms of stylistic features, from the majesty and grandeur of the Northern Song Dynasty to the freshness and ele-

gance of the Southern Song Dynasty, and then to the elegance and simplicity of the Yuan Dynasty, the techniques of colouring evolved, forming a diverse artistic landscape.

Representative painters such as Fan Kuan and Guo Xi of the Northern Song Dynasty, Li Tang and Ma Yuan of the Southern Song Dynasty, and Huang Gongwang and Wang Meng of the Yuan Dynasty, etc., whose works are not only examples of exquisite techniques, but also a concentrated display of the aesthetic taste of the times. The creative practice of these art giants not only promoted the innovation of landscape painting techniques, but also laid a solid foundation for the development of landscape painting in later generations, and profoundly influenced the direction of landscape painting in the Ming and Qing dynasties and even in modern times.

Keywords: *Song and Yuan landscape painting; colouring; evolution; ink (used in Chinese painting); technique (of creation).*

1. Historical Background and Early Development

During the Northern Song Dynasty (960–1127 AD), the art of colored landscape painting achieved new breakthroughs and development, building upon the "blue-green" landscape paint-

ing tradition of the Sui and Tang dynasties. In the early stages, artists deeply understood the essence of the coloring technique demonstrated in Li Sixun's Tang Dynasty painting 'Boats on the River amidst Pavilions' (Fig.1). They employed mineral pigments—primarily blue and green—as their main colors. In the