Shi Weiqi
Postgraduate Student
Surikov Moscow State
Academic Art Institute
e-mail: swq717198@gmail.com
ORCID: 0009-0003-5550-0125
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-114-131

REGIONAL STYLISTIC FEATURES OF PAINTED SCULPTURES IN SHANXI TEMPLES OF THE SONG DYNASTY (960–1279)[1]: THE HALL OF THE HOLY MOTHER AT JINCI (TAIYUAN)

Summary: *Shanxi Province preserves a considerable number of ancient painted clay sculptures from various dynasties; among them, the ensemble of sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci holds a special place, harmoniously combining the grandeur of the Tang era with the refinement of the Song era to form a distinctive aesthetic paradigm. The present study focuses on Song-era painted sculptures of Shanxi; drawing on three dimensions — the geographical environment, manufacturing technology, and folk culture — it offers a comprehensive analysis of the causes behind the formation and evolution of their regional artistic style. First, in geographical and material terms, Shanxi possesses high-quality loess soils; moreover, the temperate continental monsoon climate, combined with abundant local pine forests, created exceptionally favorable natural conditions both for modeling and for the preservation of monuments over a millennium. A comparison with Sichuan, where the humid and rainy climate led to the predominance of stone sculpture, and with the Jiangnan region, located in the subtropical monsoon climate zone, where wooden sculpture and smallscale clay works became widespread, clearly demonstrates how painted clay embodied the ancient skill of choosing materials in the Chinese sculptural tradition. Second, in the field of sculptural technique, a distinctive modeling technology enabled the masters not only to create subtle and lively realistic images (for example, the ensemble of court maidservants, in which graceful emotional nuance is combined with courtly bearing) but also — through the subtle harmonization of mineral pigments and light and shade — to enhance the solemnity of the monument and its spatial expressiveness. Finally, in terms of folk culture and ideas, the Jinci sculptures bear the imprint of local rain-praying rites and the cult of the water deity and have deeply absorbed Confucian clan ethics and the feudal ritual order. The strict differences in scale and spatial arrangement between the Holy Mother and the court maidservants take these monuments beyond religious imagery proper, turning them into a three-dimensional chronicle that reflects the court way of life and the social hierarchy of the Song era. Thus, the distinctive artistic appearance of the Song-era painted sculptures of Shanxi is not accidental: it is the historical result of the combined influence of a specific geographical environment, a virtuoso technological culture, and the local clan tradition, and it is of considerable value as a historical source and of aesthetic significance for understanding the regional diversity of ancient Chinese sculpture.*

Keywords: *Song dynasty painted sculpture; Shanxi Province; Hall of the Holy Mother at Jinci Temple; regional style; secularization; sculptural technique.*

Introduction

Shanxi Province preserves approximately 12,700–13,000 painted clay sculptures from various dynasties, which ranks it first in the country in this respect. Among them, the group of painted sculptures from the Hall of the Holy Mother at Jinci

1. The Northern Song (960–1127) and Southern Song (1127–1279) dynasties are collectively known as the Song dynasty (the Two Song dynasties). In this article, the Song dynasty refers to the Northern Song dynasty.

Temple occupies a unique place in the history of Chinese sculpture owing to its complete preservation and high artistic level. Its key feature lies in the combination of the majestic splendor of the Tang dynasty with the restraint of the Song dynasty, which forms a distinctive aesthetic paradigm uniting humanism with an elegant aristocratic temperament.

"The evolution of the technique of Chinese painted sculpture is closely linked to regional, cultural, and religious needs, and the process of its creation is largely a manifestation of regional characteristics" [5]. Previous studies have focused mainly on the transformation of the artistic style of Shanxi Province from the Tang to the Song dynasty, while overlooking the influence of Shanxi's geography and culture on sculptural style.

1. The Influence of Geographical Conditions on Sculptural Form in Shanxi Province

A comparison of Shanxi painted sculptures within the broader context of Song dynasty sculpture throughout China reveals their unique regional significance. Shanxi is famous for its painted clay sculptures, whereas other regions of China used different materials and forms of sculpture, such as the stone carvings of Sichuan and the wood carvings of Jiangnan. This difference in artistic materials and aesthetics indirectly reflects the considerable political, economic, and cultural differences between geographical regions during the Song dynasty.

Craftsmen in Shanxi Province made full use of the plasticity of clay to create a complex internal supporting structure. Scientific studies show that the armature of the Jinci painted sculptures was built of strong wood bound with straw and then covered with layers of clay of varying coarseness until it assumed the required shape.

As for the choice of materials, Shanxi lies in the eastern part of the Loess Plateau, and more than 60% of the province's territory is covered with deep Quaternary loess deposits[2]. The thickness of these loess deposits in Shanxi usually ranges from 50 to 150 meters and in some areas exceeds 200 meters. Owing to its high viscosity and excellent plasticity, this loess became a potentially ideal material for sculpture. This geological structure indirectly meant that using clay as a sculptural material was the most direct and economical choice at the time.

Shanxi has a typical warm-temperate continental monsoon climate with low annual precipitation, large daily temperature fluctuations, and generally dry conditions. "Under such conditions, buildings are well preserved, and clay sculptures, owing to the constant dryness, are not easily damaged" [6]; this is the key natural factor that has contributed to the preservation of Shanxi painted sculptures for more than a thousand years. In addition, Shanxi has rich forest resources, including a large amount of high-quality timber especially suitable for building architectural structures or sculptural armatures. In particular, pine wood, which became the main material for sculptural armatures in the Song era, was traditionally used in Shanxi Province to make the main armature of large polychrome clay sculptures owing to its moderate density, ease of working, good resistance to decay, wide availability, and stable load-bearing capacity. Although there are no explicit records from the Song dynasty, this can be confirmed by modern scientific research and by records in the Yuandai huasu ji[3] (《元代画塑记》). These rich local timber reserves provided a solid basis for the use of the mu gu ni tai technique[4](木骨泥胎).

In terms of Shanxi Province's geographical position in the Song dynasty, "the southeastern region of Shanxi was located not far from Kaifeng, the capital of the Song dynasty, with convenient transport links, developed trade, and the mutual influence of political, economic, and cultural factors" [7]. Administratively, officials in Taiyuan were mostly appointed directly by the central government. These officials were not only political leaders but also disseminators of culture. They brought the court etiquette and aesthetic tastes of the capital, Kaifeng, elsewhere, directly influencing art projects, including citang (祠堂, ancestral shrines) and temple construction. The most typical example is

2. The main primary sedimentary rocks of the Loess Plateau have a fine-grained texture, moderate viscosity, low shrinkage, and extremely high plasticity, which provides high-quality natural raw material for painted sculptures in Shanxi Province.
3. This book describes projects for creating Buddhist statues and paintings carried out at court and in official temples from the first year of the Yuanzhen dynasty (1295) to the first year of the Zhishun dynasty (1330).
4. A traditional Chinese sculptural technique. Wood is first used as an armature, and the sculpture is then modeled directly in clay. After the clay dries, it is painted. This technique was widely used for ancient Chinese Buddhist statues.



Fig. 1. Maidservant figures from the Hall of the Holy Mother, Jinci Temple (Shanxi). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 147–160 cm.

the painted sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci Temple[5] (Fig. 1).

Thus, Shanxi's geographical advantages form an integrated ecosystem: loess provides raw material for sculptures, timber provides a strong internal armature, the dry climate ensures the durability of sculptures, and excellent transport accessibility and economic position ensure an influx of artistic ideas and funds. This is a typical example of how "the right time, the right place, and the unity of people"[6] (天时，地利，人和) together create favorable conditions for art.

However, the influence of geographical factors on the choice of sculptural materials cannot be reduced to a single model. In their work, ancient Chinese craftsmen invariably followed the principle of "adapting to local conditions": in the transition from a dry to a humid climate, the choice of artistic material changed accordingly. This sensitive adaptation to local natural conditions gave rise to fundamentally different sculptural traditions.



Fig. 2. Stone carving in Huayan Cave. Work began in 960 AD. Artist unknown. Sandstone. Height: 5.15–5.20 m.

In contrast, the Dazu area in Sichuan Province lies in the hilly terrain of the upper reaches of the Yangtze River and has abundant Jurassic sandstone of uniform texture and moderate hardness. This rock has fine grains and a dense structure, which makes it easy to work and allows it to be preserved for a long time, providing an ideal material basis for large-scale stone art. At the same time, the Sichuan Basin belongs to the zone of a humid and rainy subtropical monsoon climate. Clay sculptures there are extremely susceptible to mold, insect infestation, and cracking, which makes keeping them indoors extremely difficult. Stone sculptures, by contrast, are resistant to moisture and corrosion and can be kept outdoors for a long time, which makes them better suited to the climate of the southwestern regions. Moreover, owing to the limitations of the material and the enormous size of the sculptures, the expressiveness of stone sculptures (Fig. 2) is often harsher and produces sterner images, but also more powerful ones. Although the details are not as refined as those of clay sculptures, they still display their own unique regional artistic features.

The Jiangnan region lies in the subtropical monsoon climate zone, characterized by hot, rainy summers and mild, dry winters. Annual precipitation in Jiangnan is 1,200–1,600 mm, and relative humidity exceeds 80%. Therefore, keeping large clay sculptures is difficult, and as a result small clay sculptures predominate in the region (for example, the painted sculpture from the Pagoda of the White Elephant, 64 cm high; Fig. 3), which are easier to keep indoors. However, the humid climate and abundance of timber in Jiangnan also fostered a sculptural tradition in which wood carving and clay sculpture coexisted (Fig. 4; although very few wooden carvings of the Song dynasty have survived because they are difficult to preserve).

The above comparison makes it clear that different geographical factors in Chinese sculptural art led to the use of different materials, which in turn

5. The hall preserves the painted clay sculptures of a temple built during the Tiansheng period of the Northern Song dynasty (1023–1032) for the worship of Yi Jiang, wife of King Wu of the Western Zhou dynasty. Inside are 43 painted sculptures: 1 sculpture of Yi Jiang, 33 figures of maidservants, 5 sculptures of eunuchs, and 4 sculptures of female officials.

6. The expression originally referred to the three necessary conditions for victory in war but later came to denote the totality of subjective and objective conditions required for success.



Fig. 3. Painted sculpture of a bodhisattva (960–1127). Collection of the Zhejiang Provincial Museum. Artist unknown. Clay. Height: approx. 60 cm.



Fig. 4. Wooden Buddhist figurine of a child. Song dynasty (960–1127), exact date unknown. Artist unknown. Wood. Height: approx. 100 cm.

gave rise to different sculptural techniques, demonstrating a distinct regional diversity.

2. The Influence of Sculptural Techniques on the Sculptural Style of Shanxi Province

"Technology is a means of revealing truth"[7]. Therefore, only by studying the sculptural technique of Song-era Shanxi can we determine the regional stylistic features of this sculpture.

An analysis of Shanxi's geographical conditions shows that the use of clay and wood as sculptural materials, as well as the high artistic level achieved in Song-era painted sculpture, is inseparable from the unique technologies of its production. These techniques, known as mu gu ni tai, and the development of this combined sculptural technique formed the most important technological basis for the regional style.

Among them, "the Tang dynasty painted sculpture (Fig. 5) in Nanchan Temple on Mount Wutai (Shanxi) is the earliest surviving evidence of mu gu ni tai. The statue of Shakyamuni is built on a wooden armature, and horizontal wooden elements are then used to form the limbs (arms and legs). The pivot points of the sculpture are tied and secured with hemp rope" [8]. Inside the sculpture, relatively coarse clay is used to form the main body; the outer layer is made of fine clay for modeling the face and clothing. This multilayer construction method allows the sculpture to retain a large volume while making it easier to achieve subtle expressions and movements. The plasticity of this material is unrivaled. For example, in the depiction of facial expressions, the painted sculptures of Shanxi reached the peak of Song dynasty realism. The maidservants have plump cheeks and rounded chins, and their facial features are proportionate and harmonious. Some have serene and calm, slightly melancholy expressions, while others are lively and playful. The most telling example is the two-faced statue of a maidservant (Fig. 6), smiling as if listening when seen from the front and weeping, unable to hide her sorrow, when seen from the side (the sculpture's facial expression changes

7. Martin Heidegger (Germany). The first section of the first volume of Lectures and Essays is entitled "The Question Concerning Technology." Heidegger M. Vorträge und Aufsätze (1936–1953). Die Frage nach der Technik.



Fig. 5. Painted sculpture of a bodhisattva in Nanchan Temple on Mount Wutai (Shanxi). 782 AD. Artist unknown. Clay. Height: 0.6–0.8 m.



Fig. 6. Sculpture of a court maidservant (the "two-faced" maidservant: front and side views). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 147–160 cm.

depending on the viewing angle). A single statue depicts two states of mind, fully conveying the life of women deep within the palace, a life interwoven with laughter and tears, and demonstrating the sculptor's extremely high individual skill and emotional depth.

Unlike the folk characters of the Dazu rock carvings in Sichuan Province, which are full of images reflecting everyday life and are distinguished by exaggerated and vivid facial expressions (Fig. 7), the painted sculptures of Jinci Temple embody a more "aristocratic" secularism. Even the maidservants attending the principal deity, with their graceful manners and luxurious costumes, look more like officials and members of noble families than commoners.

The craftsmanship of the time was not, however, flawless. "The left arm of a maidservant depicted in the hall shows that, to achieve realistic dynamism, the wooden armature was made by joining thinner wooden slats. The body of the maidservant holding a seal leans forward, and longitudinal cracks have appeared in the lower part of the clay layer. This case shows that, when a wooden armature is used to achieve complex dynamism, it is difficult to balance stability and the load-bearing function, which made it hard for the craftsmen to strike a balance between the pursuit of realism and structural safety" [2]. This was also a limitation of the mu gu ni tai craft of the time.

The mu gu ni tai process is followed by a final stage called zhuang jin[8] (妆銮). This "combination of sculpture and painting is the main approach used in traditional Chinese painted sculpture" [10], and the zhuang jin process also reflects a high degree of specialization and standardization. This process includes not only polishing the surface of the sculpture, outlining, and coloring but also such complex stages as applying gold leaf and creating the eyes. Scientific analysis of the pigments shows that Song dynasty craftsmen already knew how to use various mineral pigments, for example, azurite for painting blue garments, cinnabar and lead oxide for red, and orpiment or lead chromate for yellow. These natural mineral pigments have durable colors and high covering power, which gives painted sculptures a long service life. "Many Buddhist temples, citang, and Daoist temples in Shanxi Province are built on mountain slopes or

8. Applying decorative paint to the sculpture is the final stage in the process of creating a painted sculpture.

summits, surrounded by high mountains and dense forests, blending with nature. Therefore, light enters the temples through tall trees, and the architectural structure of the temples means that sunlight reaches only a small area, causing a lack of light inside the temples" [3]. Thus, the colors of these sculptures were not simply copies of the colors of the clothing of the time but also took the interior setting of the building into account. In his Phenomenology of Perception, Merleau-Ponty argued that "the body is the integral medium through which we know the world"[9]. Therefore, when Song dynasty artists painted sculptures, in addition to respecting the real colors of clothing, they also had to judge the color balance subjectively, based on the sculpture's position in space, so that the sculpture would stand out in that place. Thanks to this contrasting coloring technique, the sculpture not only harmonized with the dark atmosphere of the ancestral hall itself but also emphasized the form of the painted sculpture. A tireless pursuit of perfection underlies the zhuang jin technique. Although some colors have changed slightly over time, the overall tone remains calm and majestic, radiating a noble and regal aura. Compared with the bright and contrasting colors of Tang dynasty painted sculptures (Fig. 8), Song dynasty painted sculptures clearly tended toward elegance, restraint, and uniformity of color (Figs. 9, 10). "Ouyang Xiu wrote in his poem: 'The sky-blue silk gown trailed along the floor, displaying countless graceful movements; the beautiful woman looked even more stunning in it' (天碧罗衣拂地垂，美人初 著更相宜), which corresponds to the Song court rules on women's clothing of the time, which stated that 'women's clothing and accessories must be kept clean and tidy, and above all there must be no strange clothing' (惟务洁净，不可异众), and corresponds to the minimalist aesthetic taste promoted by the literati class" [1]. Through its understanding and use of color, Song dynasty art avoided the ostentation caused by excessive decoration, bringing the figures closer to reality and thereby better serving the sculpture itself. Through a correct understanding and use of color, painted sculpture avoids the effect of excessive pomposity that arises from excessive decorativeness, which makes the



Fig. 7. Stone bas-relief of musicians (Dazu, Sichuan). c. 1127–1279 AD. Artist unknown. Sandstone. Height: approx. 120 cm.



Fig. 8. Painted sculpture of a bodhisattva from Foguang Temple (Shanxi). 857 AD. Artist unknown. Clay. Height: approx. 4 m.

9. Phenomenology of Perception (1945), by the French philosopher Maurice Merleau-Ponty. The book examines the perceptual experience of the body, space, and consciousness.



Fig. 9. Maidservant figures from the Hall of the Holy Mother, Jinci Temple (Shanxi). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 147–160 cm.

images of the characters more realistic and thus better serves the sculpture itself.

In conclusion, the sculptural style of Shanxi in the Song dynasty was not merely a manifestation of artistic self-awareness but rather the result of the evolution of craft under specific geographical and technological conditions. Technology was not only a means of production but also the material basis for the formation of style. It was precisely this mastery of the properties of materials and this perception of the spatial environment that allowed the painted sculptures of Jinci Temple to transcend the status of ordinary religious objects.

3. The Expression of Folk Culture in the Painted Sculptures of Shanxi Province

Apart from objective factors such as geography and technology, a comparative study of the regional stylistic features of sculpture should also include the folk culture of each region.

The Shuijing zhu[10] (《水经注》; 386–535 AD) already records a large number of cultural relics associated with the activities of Yao, Shun, Yu, and the clan leaders of the Xia and Shang in the Linfen and Yuncheng areas of southwestern Shanxi, as well as buildings, citang, and temples of Shanxi. This shows that citang and temples have played an important role in Shanxi folk culture since ancient times. The main function of Jinci was to serve as a temple and a citang; its principal purpose was therefore the worship of Yi Jiang, the mother of Tang Shuyu (the statue of the Holy Mother in the Hall of the Holy Mother). However, the people of the Song dynasty, who still lived in the feudal period, had a need for faith. "People's worship of nature was often directed not at nature itself but at the spirits dwelling in it, using this to satisfy their practical needs, such as rain and food. However, Shanxi received relatively little precipitation, and droughts often occurred in winter and spring, which gave rise to the saying 'nine droughts in ten years'" [9]. In traditional Chinese philosophy, women, water, fertility, and nourishment are often associated with a symbolic system. The Jinshui (晋水; a tributary of the Fen River in Shanxi Province, China) is the main source of water for agricultural irrigation and household water supply in the Taiyuan area. The worship of this water god was recognized by the state because prayers for rain had been answered. As an object of worship, the image of Yi Jiang naturally extended its function to that of a water god "nourishing the land." As a result, Yi Jiang later received from the imperial court the title Jinshui Yuan Shen[11] (晋水源神) and became an object of popular faith. This shows the importance and special nature of the statue of the Holy Mother at Jinci Temple.

Since Jinci is a temple centered on the ancestor cult and beliefs in local guardian deities, its belief system naturally corresponds to Confucianism in traditional Chinese culture, especially to the concepts of filial piety and zongfa[12] (宗法). Therefore, the creation of the painted sculptures was inevitably deeply influenced by Confucian ethics[13]. Moreover, Song dynasty China was a typical feudal imperial society in which everything, including art, served the will of the ruling class. The size, relationships,

10. A famous ancient Chinese geographical treatise in forty volumes. Its author was Li Daoyuan, who lived in the late Northern Wei period.
11. In the local folk beliefs of Shanxi Province, the goddess who governs water symbolizes favorable weather and abundant harvests that nourish farmland.

arrangement, and clothing of painted sculptures in Song dynasty temples were influenced by imperial and Confucian thought. Therefore, the principal sculptures in temples were often large, creating a contrast in size with the surrounding sculptures. The use of different sizes reflected a strict hierarchical system. The sculptures in the Hall of the Holy Mother (Fig. 11) at Jinci Temple are no exception. The size and spatial arrangement of the "Holy Mother" (2.28 m) and the "maidservants" (1.6 m on average) form a visible historical scene displaying Song dynasty culture and the imperial hierarchy. This close integration of art with ethics and imperial power raises Jinci above mere art, turning it into a three-dimensional history book that covers the culture of Shanxi in the Song dynasty and the influence of the imperial court.

The Sichuan stone sculptures of the Song dynasty display a wide range of subjects covering Buddhism, Daoism, and various aspects of everyday life. This is inseparable from Sichuan's flourishing popular economy, its rapidly developing urban culture, and the influence of Buddhism and Daoism. Unlike the painted sculptures of Jinci, which convey subtle emotions, the Sichuan stone sculptures show a stronger sense of secular life and narrative closely tied to their social context. For example, such well-known sculptures as Woman Raising Chickens (Fig. 12) and Girl Playing the Flute are simple but expressive, full of everyday life, and directly reflect the social landscape and regional aesthetics of Sichuan.

Song dynasty sculptures in the Jiangnan region were strongly influenced by the style of "literati painting"[14] (文人画), which was distinguished by a refined and restrained aesthetic. Typified by the lacquered and painted wooden sculptures of Guanyin from the Song era (Fig. 13), these figures are, as a rule, slender, with delicate faces and serene expressions, conveying a transcendent, Zenlike quality. This shou gu qing xiang style[15] (瘦骨清 像) is in harmony with the spiritual world admired by the Song dynasty literati, who sought inner peace and transcendence. As an important hub on the Maritime Silk Road, the Jiangnan region was frequently exposed to cultural exchange, which also influenced its artistic style.



Fig. 10. Painted sculpture of a Song dynasty arhat in Chongqing Temple (Shanxi). 1079 AD. Artist unknown. Clay. Height: 160–170 cm.



Fig. 11. Statue of the Holy Mother in Jinci Temple (Shanxi). 1082 AD. Artist unknown. Clay. Height: 228 cm.

The style and form of sculpture are a clear expression of the folk culture of different regions, and the features of folk culture in different regions expand the expressive forms of sculpture.

12. A system of family relations emphasizing the dominance of the former over the latter and the subordination of the latter to the former.
13. Class concepts such as emperor and officials, father and son.
14. [A style that] often drew inspiration from landscapes, flowers, and trees to express a personal "spirit," sometimes also reflecting indignation at national oppression or corrupt politics.
15. [A style] emphasizing slender and elegant figures with a distinct bone structure, clear facial features, and a refined spirit.



Fig. 12. Woman Raising Chickens (Dazu, Sichuan). 1174–1252 AD. Artist unknown. Sandstone. Height: 85 cm.



Fig. 13. Painted wooden statue of a bodhisattva. Northern Song period (exact date unknown). Artist unknown. Wood. Height: 92 cm.

The painted sculptures of Jinci Temple in Shanxi Province unite the ancestor cult, faith in deities, and Confucian ethics, and the size and arrangement of the sculptures reflect the hierarchy of imperial power, turning them into a true three-dimensional history book of the Song dynasty. The stone carvings of Sichuan, influenced by folk culture, are distinguished by secular subjects and are full of life. The sculptures of Jiangnan, created under the influence of literati painting, are distinguished by a refined and restrained style. These differences precisely reflect how folk culture, under different regional beliefs and social structures, influences the style and form of sculpture in different places, and how sculpture directly and three-dimensionally represents the folk culture of its time.

Conclusion

"The concept of painted sculpture is not static; its meaning is constantly enriched over time, evolving from the past to the present and into the future — it is a gradual process" [4].

Therefore, from a present-day perspective, the unique style of Song dynasty painted sculptures in Shanxi is not accidental but the result of a combination of the geographical environment, sculptural techniques, and folk culture. By analyzing the Song-era painted sculptures of the Hall of the Holy Mother at Jinci in Shanxi Province, we can clearly define the aesthetic coordinates and historical value of the regional style of Shanxi painted sculpture in the history of Chinese sculpture. This study not only reveals the formative influence of regional factors on artistic forms but also provides an important perspective for understanding the diversity of ancient Chinese sculpture.

REFERENCES

1. Guo, H. (2017) A Study on the Costume Culture of Song Dynasty Painted Sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci. Dissertation. Taiyuan University of Technology. [In Chinese].
2. Zhou, Y. (2018) 'Digital Documentation of the Painted Sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci', World of Cultural Relics, (6), pp. 46–47. [In Chinese].
3. Zhao, S. (2019) A Study on the Art of Song Dynasty Temple Painted Sculpture in Shanxi. Dissertation. Yanshan University. [In Chinese].
4. Zhong, C. (2024) 'Pathways for Innovation in Sculpture Art in the Context of Globalization: Deep Exploration of Regional Characteristics and Multidimensional Presentation', Tiangong, (25), pp. 14–16. [In Chinese].
5. Ji, Y. (2025) 'Technological Evolution and Regional Characteristics of the Armature Technique in Shanxi Painted Sculpture', Tiangong, (26), pp. 82–85. [In Chinese].
6. Cui, G. (2017) Monumentality and Splendor: A Preliminary Study of Extant Tang Dynasty Temple Painted Sculptures in Shanxi. Dissertation. China Academy of Art. [In Chinese].
7. Li, Y. (2024) 'Factors in the Development of Song Dynasty Shanxi Painted Sculpture and an Analysis of Classic Works', Western Journal of Social Sciences,

(23), pp. 142–145, 150. doi:10.16721/j.cnki.cn61–1487/c.2024.23.037. [In Chinese].
8. Fan, L. (2022) 'Qiantan Wutaishan Nanchansi dadian Tangdai caisu de yishu tese' [On the Artistic Features of the Tang Dynasty Painted Sculptures in the Main Hall of Nanchan Temple on Mount Wutai], Zhongguo minzu bolan [China National Exhibition], (3), pp. 173–175. [In Chinese].
9. Yan, J. (2025) 'Reflection of Shanxi Folk Culture in the Commentary on the Water Classic', Journal of Changzhi University, 42(1), pp. 72–77. [In Chinese].
10. Zhang, B., Liu, X. and Xu, H. (2016) 'A Study of the Color of the Painted Sculptures in the Hall of the Holy Mother at Jinci (Shanxi)', Building Materials Development Journal, 14(1), pp. 13–14. doi:10.3969/j.issn.1672–1675.2016.01.009. [In Chinese].

Ши Вэйци
аспирант
Московского государственного академического
художественного института имени В. И. Сурикова
e-mail: swq717198@gmail.com
ORCID: 0009-0003-5550-0125
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-114-131

РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАСПИСНЫХ СКУЛЬПТУР В ХРАМАХ ПРОВИНЦИИ ШАНЬСИ ЭПОХИ СУН (960–1279)[1] — НА ПРИМЕРЕ ЗАЛА СВЯТОЙ МАТЕРИ В ЦЗИНЬЦИ (ТАЙЮАНЬ)

Аннотация: *В провинции Шаньси сохранилось значительное количество древних расписных глиняных скульптур разных династий; среди них особое место занимает ансамбль скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци, в котором величественность эпохи Тан гармонично сочетается с утончённостью эпохи Сун, образуя самобытную эстетическую парадигму. В центре настоящего исследования — шаньсийские расписанные скульптуры эпохи Сун; на основе трёх измерений — географической среды, технологии изготовления и народной культуры — комплексно анализируются причины формирования и эволюция их регионального художественного стиля. Прежде всего, в географическом и материальном отношении Шаньси располагает высококачественными лёссовыми грунтами; кроме того, умеренный континентальный муссонный климат в сочетании с обильными местными сосновыми лесами создал исключительно благоприятные природные условия как для лепки, так и для тысячелетней сохранности памятников. Сопоставление с Сычуанем, где влажный и дождливый климат обусловил преобладание каменной скульптуры, и с районом Цзяннань, находящимся в зоне субтропического муссонного климата, где получили распространение деревянная пластика и мелкоформатная глина, наглядно демонстрирует, как расписная глина воплотила древнее умение выбирать материал в китайской скульптурной традиции. Во-вторых, в области скульптурной самобытная технология лепки позволила мастерам не только создавать тонкие и живые реалистические образы (как, например, ансамбль придворных служанок, в котором изящество душевных движений сочетается с дворцовой выправкой), но и — за счёт тонкой гармонизации минеральных красок и светотени — усилить торжественность монумента и его пространственную выразительность. Наконец, в народно-культурном и идейно-смысловом отношении скульптуры Цзиньци несут на себе отпечаток местных обрядов моления о дожде и культа водного божества, а также глубоко впитали конфуцианскую родовую этику и феодальный ритуальный порядок. Строгие различия в масштабе и пространственной соотнесённости между Святой Матерью и придворными служанками выводят эти памятники за рамки собственно религиозного изображения, превращая их в объёмную летопись, отражающую дворцовый уклад и социальную иерархию эпохи Сун. Таким образом, самобытный художественный облик шаньсийских расписных скульптур эпохи Сун не является случайным: он представляет собой исторический результат совместного воздействия конкретной географической среды, виртуозной технологической культуры и местной родовой традиции, обладая важным источниковедческим и эстетическим значением для понимания регионального многообразия древнекитайской скульптуры.*

1. Династии Северной Сун (960–1127) и Южной Сун (1127–1279) в совокупности известны как династия Сун (Две династии Сун). В данной статье под династией Сун понимается Северная династия Сун.

Ключевые слова: *расписная скульптура эпохи Сун; провинция Шаньси; Зал Святой Матери в храме Цзиньци; региональный стиль; секуляризация; техника скульптуры.*

Введение

В провинции Шаньси сохранилось приблизительно 12 700–13 000 глиняных расписных скульптур разных династий, что ставит её на первое место в стране по этому показателю. Среди них группа расписных скульптур из Зала Святой Матери храма Цзиньци занимает уникальное место в истории китайской скульптуры благодаря своей полной сохранности и высокому художественному уровню. Её ключевая особенность заключается в сочетании величественного великолепия династии Тан со сдержанностью династии Сун, что формирует уникальную эстетическую парадигму, объединяющую гуманизм с элегантным аристократическим темпераментом.

«Эволюция техники китайской расписной скульптуры тесно связана с региональными, культурными и религиозными потребностями, а процесс её создания во многом является проявлением региональных особенностей» [5]. Предыдущие исследования в основном были сосредоточены на трансформации художественного стиля провинции Шаньси от династии Тан до династии Сун, игнорируя при этом влияние географии и культуры Шаньси на скульптурный стиль.

1. Влияние географических условий на форму скульптуры в провинции Шаньси

Сравнение расписных скульптур Шаньси в более широком контексте скульптуры династии Сун по всему Китаю выявляет их уникальное региональное значение. Шаньси славится своими глиняными расписными скульптурами, в то время как в других регионах Китая использовались другие материалы и формы скульптур, например, каменные резные изделия Сычуани и деревянные резные изделия Цзяннаня. Это различие в художественных материалах и эстетике косвенно отражает значительные политические, экономические и культурные различия между разными географическими регионами в период династии Сун.

Мастера из провинции Шаньси в полной мере использовали пластичность глины для создания сложной внутренней опорной конструкции. Научные исследования показывают, что каркас расписных скульптур Цзиньци был построен из прочного дерева, скреплённого соломой, а затем покрытого слоями глины различной крупности до тех пор, пока не принял нужную форму.

Что касается выбора материалов, то Шаньси расположена в восточной части Лёссового плато, причём более 60 % территории провинции покрыто глубокими четвертичными лёссовыми слоями[2]. Толщина этих лёссовых слоёв в Шаньси обычно составляет 50–150 метров, а в некоторых районах превышает 200 метров. Этот лёсс, благодаря своей высокой вязкости и превосходной пластичности, стал потенциально идеальным материалом для скульптуры. Эта геологическая структура косвенно определила, что использование глины в качестве материала для скульптуры было наиболее прямым и экономичным выбором в то время.

В Шаньси — типичный умеренно-тёплый континентальный муссонный климат с низким годовым количеством осадков, большими суточными колебаниями температуры и в целом сухим климатом. «В таких условиях здания хорошо сохраняются, а глиняные скульптуры, благодаря постоянной сухости, нелегко повреждаются» [6] — это ключевой природный фактор, способствующий сохранению расписных скульптур Шаньси на протяжении более тысячи лет. Кроме того, Шаньси обладает богатыми лесными ресурсами, в частности большим количеством высококачественной древесины, особенно подходящей для строительства архитектурных сооружений или скульптурных каркасов. В частности, древесина сосны, ставшая в эпоху Сун основным материалом для скульптурных каркасов, благодаря умеренной плотности, лёгкости обработки, хорошей устойчивости к гниению, широкой доступности и стабильной несущей способности, в провинции Шаньси традиционно при-

2. Основные первичные осадочные породы Лёссового плато обладают мелкозернистой текстурой, умеренной вязкостью, низкой усадкой и чрезвычайно высокой пластичностью, что обеспечивает высококачественное природное сырьё для расписных скульптур в провинции Шаньси.

менялась для изготовления основного каркаса крупных полихромных глиняных скульптур. Хотя явных записей времён династии Сун нет, это можно подтвердить современными научными исследованиями и записями в «Юаньдай хуасу цзи»[3] (《元代画塑记》). Эти богатые местные запасы древесины обеспечивают прочную основу для применения техники «му гу ни тай»[4](木骨泥 胎).

С точки зрения географического положения провинции Шаньси в эпоху династии Сун, «юго-восточный регион Шаньси находился недалеко от Кайфэна, столицы династии Сун, с удобным транспортным сообщением, развитой торговлей и взаимным влиянием политических, экономических и культурных факторов» [7]. С точки зрения административной структуры, чиновники в Тайюане в основном назначались непосредственно центральным правительством. Эти чиновники были не только политическими руководителями, но и распространителями культуры. Они принесли придворный этикет и эстетические вкусы столицы Кайфэна в другие места, оказав непосредственное влияние на художественные проекты, включая цитаны (祠堂) и храмовое строительство. Наиболее типичным примером являются расписные скульптуры в Зале Святой Матери храма Цзиньци[5] (рис. 1).

Таким образом, можно увидеть, что географические преимущества Шаньси формируют целостную экосистему: лёсс обеспечивает сырьё для скульптур, древесина — прочный внутренний каркас, сухой климат гарантирует долговечность скульптур, а превосходная транспортная доступность и экономическое положение обеспечивают приток художественных идей и средств. Это типичный пример того, как «благоприятное время, географическая среда и единство людей»[6] (天时，地利，人和) совместно создают благоприятные условия для искусства.

Однако влияние географических факторов на выбор материалов для скульптуры не сводится к единой модели. В своём творчестве древнекитайские мастера неизменно руководствовались принципом «соответствия местным условиям»: при переходе от сухого климата к влажному выбор художественного материала закономерно трансформировался. Подобная чуткая адаптация к местным природным условиям сформировала принципиально различные скульптурные традиции.

В отличие от этого, район Дацзу в провинции Сычуань расположен в холмистой местности верхнего течения реки Янцзы и обладает большим количеством юрского песчаника с однородной текстурой и умеренной твёрдостью. Эта порода имеет мелкие частицы и плотную структуру, что облегчает её обработку и позволяет сохранять её в течение длительного времени, обеспечивая идеальную материальную основу для крупномасштабного каменного искусства. В то же время Сычуаньская котловина относится к зоне субтропического муссонного климата, влажному и дождливому. Глиняные скульптуры чрезвычайно подвержены плесени, заражению насекомыми и растрескиванию, что делает их хранение в помещении крайне сложным. Каменные скульптуры, напротив, влаго- и коррозионностойки и могут долго храниться на открытом воздухе, что делает их более подходящими для климата юго-западных регионов. Кроме того, из-за ограничений материала и огромных размеров скульптур, выразительность каменных скульптур (рис. 2) часто более жёсткая и рождает более суровые образы, но вместе с тем и более мощная. Хотя детали не так изящны, как у глиняных скульптур, они всё же демонстрируют свои уникальные региональные художественные особенности.

Регион Цзяннань расположен в субтропической муссонной климатической зоне, харак-

3. В этой книге описаны проекты по созданию буддийских статуй и картин, осуществлявшиеся при дворе и в официальных храмах в период с первого года правления династии Юаньчжэнь (1295) по первый год правления династии Чжишунь (1330).
4. Традиционная китайская техника скульптуры. Сначала в качестве каркаса используется дерево, затем из глины непосредственно создаётся скульптура. После высыхания глины её раскрашивают. Эта техника широко использовалась в древних китайских буддийских статуях.
5. В зале сохранились расписные глиняные скульптуры храма, построенного в период Тяньшэна династии Северная Сун (1023–1032) для поклонения И Цзян, жене царя У из династии Западная Чжоу. Внутри находится 43 расписные скульптуры: 1 скульптура И Цзян, 33 фигуры служанок, 5 скульптур евнухов и 4 скульптуры женщин-чиновниц.
6. Первоначально это выражение относилось к трём необходимым условиям для победы в войне, но позже стало обозначать совокупность субъективных и объективных условий, необходимых для достижения успеха.

теризующейся жарким и дождливым летом и мягкой, сухой зимой. Годовое количество осадков в Цзяннане составляет 1200–1600 мм, а относительная влажность превышает 80 %. Поэтому хранение крупных глиняных скульптур затруднительно, в результате чего в регионе преобладают небольшие глиняные скульптуры (например, расписная скульптура «Пагода Белого Слона» высотой 64 см; рис. 3), которые легче хранить в помещениях. Однако влажный климат и обилие древесины в Цзяннане также способствовали развитию скульптурной традиции, где сосуществовали резьба по дереву и глиняная скульптура (рис. 4; хотя очень немногие деревянные резные изделия эпохи династии Сун сохранились из-за их уязвимости к консервации).

Из приведённого выше сравнения становится очевидно, что различные географические факторы в китайском скульптурном искусстве привели к использованию различных материалов, что, в свою очередь, обусловило различную технику скульптуры, демонстрируя отчётливое региональное разнообразие.

2. Влияние скульптурных техник на скульптурный стиль провинции Шаньси

«Технология — это средство раскрытия истины»[7]. Следовательно, только изучив технику скульптуры Шаньси эпохи Сун, мы можем определить региональные стилистические особенности этой пластики.

Анализ географических условий Шаньси показывает, что использование глины и дерева в качестве материалов для скульптуры, а также высокий художественный уровень, достигнутый в расписной скульптуре эпохи Сун, неразрывно связаны с уникальными технологиями её производства. Эти техники, известные как «му гу ни тай», и развитие этой комбинированной техники скульптуры сформировали важнейшую технологическую основу для регионального стиля.

Среди них «расписная скульптура династии Тан (рис. 5) в храме Наньчань на горе Утай (Шаньси) является самым ранним из сохранившихся свидетельств «му гу ни тай». Статуя Шакьямуни выполнена на деревянном каркасе, а затем для создания конечностей (руки и ноги) используются горизонтальные деревянные элементы. Точки поворота скульптуры связаны и закреплены пеньковой верёвкой» [8]. Внутри скульптуры используется относительно грубая глина для создания основного тела; внешний слой выполнен из тонкой глины для лепки лица и одежды. Этот многослойный метод конструкции позволяет скульптуре сохранять большой объём, одновременно облегчая достижение тонких выражений и движений. Пластичность этого материала не имеет себе равных среди других материалов. Например, в изображении выражений лица расписные скульптуры Шаньси достигли вершины реализма династии Сун. Так, у служанок были пухлые щёки и округлые подбородки, черты лица были пропорциональны и гармоничны. У некоторых были безмятежные и спокойные выражения лиц, слегка меланхоличные, в то время как другие были живыми и игривыми. Наиболее показательным примером является двуликая статуя служанки (рис. 6), улыбающаяся, словно слушающая спереди, и плачущая сбоку, не в силах скрыть свою печаль (выражение лица скульптуры меняется в зависимости от угла обзора). Одна статуя изображает два состояния души, полностью передавая жизнь женщин в глубине дворца, жизнь, переплетённую со смехом и слезами, демонстрируя чрезвычайно высокое индивидуальное мастерство скульптора и эмоциональную глубину.

В отличие от народных персонажей наскальных рисунков Дацзу в провинции Сычуань, которые полны изображений, отражающими повседневную жизнь и отличаются преувеличенными и яркими выражениями лиц (рис. 7), расписные скульптуры в храме Цзиньци воплощают более «аристократический» секуляризм. Даже служанки, прислуживающие главному божеству, благодаря своим изящным манерам и роскошным костюмам, выглядят скорее как чиновники и принадлежат к знатным семьям, чем как простые люди.

Следует отметить, что мастерство того времени не было совершенным. «На левой руке служанки, изображённой в зале, видно, что для достижения реалистичной динамики дере-

7. Мартин Хайдеггер (Германия). Первый раздел первого тома «Докладов и статей» озаглавлен «Вопрос о технике». Heidegger M. Vorträge und Aufsätze (1936–1953). Die Frage nach der Technik.

вянный каркас был изготовлен путём соединения более тонких деревянных планок. Тело служанки, держащей печать, наклонено вперёд, и в нижней части слоя глины появились продольные трещины. Этот случай показывает, что при использовании деревянного каркаса для достижения сложной динамики трудно сбалансировать стабильность и несущую функцию, что затрудняет для мастеров поиск баланса между стремлением к реализму и структурной безопасностью» [2]. Это также было ограничением мастерства «му гу ни тай» того времени.

После процесса «му гу ни тай» следует заключительный этап, называемый «чжуан цзинь»[8] (妆銮). Это «сочетание скульптуры и живописи является основным подходом, используемым в традиционной китайской живописной скульптуре» [10], и процесс «чжуан цзинь» также отражает высокую степень специализации и стандартизации. Этот процесс включает в себя не только полировку поверхности скульптуры, нанесение контура и окрашивание, но и такие сложные этапы, как нанесение сусального золота и создание глаз. Научный анализ пигментов показывает, что мастера династии Сун уже умели использовать различные минеральные пигменты, например, азурит для покраски синей одежды, киноварь и оксид свинца для получения красного цвета, а также аурипигмент или хромат свинца для получения жёлтого. Эти природные минеральные пигменты обладают стойкими цветами и высокой кроющей способностью, что обеспечивает расписным скульптурам долгий срок службы. «Многие буддийские храмы, цитаны и даосские храмы в провинции Шаньси построены на склонах или вершинах гор, в окружении высоких гор и густых лесов, сливаясь с природой. Поэтому свет в храмах проникает сквозь высокие деревья, а архитектурная структура храмов приводит к тому, что солнечная энергия попадает лишь в небольшую зону, что вызывает недостаток света внутри храмов» [3]. Таким образом, цвета этих скульптур были не просто копиями цветов одежды того времени, но и учитывали внутреннюю обстановку здания. Мерло-Понти в своей работе «Феноменология восприятия» утверждал, что «тело — это целостная среда, посредством которой мы познаём мир»[9]. Поэтому, когда художники династии Сун расписывали скульптуры, помимо уважения к реальным цветам одежды, им также необходимо было субъективно оценивать соотношение цветов, исходя из положения скульптуры в пространстве, чтобы скульптура была заметна в этом месте. Благодаря этой технике контрастной окраски скульптура не только гармонировала с тёмной атмосферой самого родового зала, но и подчёркивала форму расписанной скульптуры. Неустанное стремление к совершенству лежит в основе техники «чжуан цзинь». Хотя некоторые цвета со временем немного изменились, общий тон остаётся спокойным и величественным, излучая благородную и царственную ауру. По сравнению с яркими и контрастными цветами расписных скульптур династии Тан (рис. 8), расписные скульптуры династии Сун явно тяготели к элегантности, сдержанности и единообразию цвета (рис. 9, 10). «Оуян Сю писал в своём стихотворении: „Небесно-голубое шёлковое платье ниспадало по полу, демонстрируя бесчисленные грациозные движения; прекрасная женщина выглядела в нём ещё более потрясающе“ (天碧罗衣拂地垂，美人 初著更相宜), что соответствует правилам двора династии Сун относительно женской одежды того времени, которые гласили, что „женская одежда и аксессуары должны содержаться в чистоте и порядке, и особенно не должно быть странной одежды“ (惟务洁净，不可异众), и соответствует минималистскому эстетическому вкусу, пропагандируемому классом литераторов» [1]. Благодаря пониманию и применению цвета искусство династии Сун избегало показного ощущения, вызванного чрезмерным декором, приближая фигуры к реальности, тем самым лучше служа самой скульптуре. Благодаря правильному пониманию и использованию цвета в раскрашенной скульптуре удаётся избежать эффекта чрезмерной напыщенности, который возникает при избыточной декоративности, что делает образы персонажей более реалистич-

8. Нанесение декоративных красок на скульптуру — это заключительный этап процесса создания расписной скульптуры.
9. «Феноменология восприятия» (1945). Французский философ Морис Мерло-Понти. В этой книге исследуется перцептивный опыт тела, пространства и сознания.

ными и, таким образом, лучше служит самой скульптуре.

В заключение следует отметить, что скульптурный стиль Шаньси в эпоху династии Сун был не просто проявлением художественного самосознания, а скорее результатом развития ремесленников в специфических географических и технологических условиях. Технология была не только средством производства, но и материальной основой для формирования стиля. Именно это мастерство владения материальными свойствами и восприятие пространственной среды позволило расписным скульптурам храма Цзиньци выйти за рамки обычных религиозных предметов.

3. Выражение народной культуры в расписных скульптурах провинции Шаньси

Помимо объективных факторов, таких как география и технологии, в сравнительное исследование региональных стилистических особенностей скульптуры следует также включать народную культуру каждого региона.

Уже в «Шуйцзинчжу»[10] (《水经注》; 386–535 гг. н. э.) зафиксировано большое количество культурных реликвий, связанных с деятельностью Яо, Шуня, Юя и вождей кланов Ся и Шан в районах Линьфэнь и Юньчэн на юго-западе Шаньси, а также зданий, цитанов и храмов Шаньси. Это свидетельствует о том, что цитаны и храмы с древних времён играли важную роль в народной культуре Шаньси. Основная функция храма Цзиньци заключалась в том, чтобы быть храмом и цитаном, поэтому его главной задачей было поклонение И Цзян, матери Тан Шуюй (статуя Святой Матери в Зале Святой Матери). Однако для людей династии Сун, всё ещё находившихся в феодальном периоде, существовала потребность в вере. «Поклонение людей природе часто было не самой природе, а духам, обитающим в ней, используя это для удовлетворения своих практических потребностей, таких как дождь и пища. Однако в Шаньси выпадало относительно мало осадков, и засухи часто случались зимой и весной, что привело к поговорке „девять засух за десять лет“» [9]. В традиционной китайской философии женщины, вода, плодородие и питание часто ассоциируются с символической системой. Цзиньшуй (晋水; приток реки Фэнь в провинции Шаньси, Китай) является основным источником воды для сельскохозяйственного орошения и бытового водоснабжения в районе Тайюаня. Поклонение этому богу воды было признано государством, поскольку молитвы о дожде были услышаны. Как объект поклонения, образ И Цзян естественным образом расширил свою функцию до бога воды, «питающего землю». В результате И Цзян впоследствии получила от императорского двора титул «Цзинь шуй Юань Шэнь»[11] (晋水源神) и стала предметом веры народа. Это показывает важность и особую природу скульптуры Святой Матери в храме Цзиньци.

Как храм, в центре которого находится культ предков и верования в местных божеств-хранителей, система верований храма Цзиньци естественным образом соотносится с конфуцианством в традиционной китайской культуре, особенно с концепциями сыновней почтительности и цзунфа[12] (宗法). Поэтому создание расписных скульптур неизбежно находилось под глубоким влиянием конфуцианской этики[13]. Более того, Китай эпохи династии Сун был типичным феодальным имперским обществом, где всё служило воле правящего класса, включая искусство. Размеры, взаимоотношения, расположение и одежда расписных скульптур в храмах династии Сун находились под влиянием имперской и конфуцианской мысли. Поэтому главные скульптуры в храмах часто были большими, создавая контраст по размеру с окружающими скульптурами. Использование разных размеров отражало строгую иерархическую систему. Скульптуры в Зале Святой Матери (рис. 11) храма Цзиньци не являются исключением. Размер и пространственное расположе-

10. Знаменитый древнекитайский географический трактат, состоящий из сорока томов. Автором является Ли Даоюань, живший в поздний период Северной Вэй.

11. В местных народных верованиях провинции Шаньси богиня, управляющая водой, символизирует благоприятную погоду и обильные урожаи, питающие сельскохозяйственные угодья.

12. Система семейных отношений, подчёркивающая доминирование первого над вторым и подчинение последнего первому.

13. Классовые понятия, такие как император и чиновники, отец и сын.

ние «Святой Матери» (2,28 м) и «служанок» (в среднем 1,6 м) образуют видимую историческую сцену, демонстрирующую культуру династии Сун и имперскую иерархию. Эта тесная интеграция искусства с этикой и имперской властью поднимает Цзиньци выше простого искусства, превращая его в трёхмерную историческую книгу, охватывающую культуру Шаньси в эпоху династии Сун и влияние императорского двора.

Сравнивая сычуаньские каменные скульптуры эпохи династии Сун, можно обнаружить широкий спектр тем, охватывающих буддизм, даосизм и различные аспекты повседневной жизни. Это неразрывно связано с процветающей народной экономикой Сычуани, бурно развивающейся городской культурой и влиянием буддизма и даосизма. В отличие от расписных скульптур Цзиньци, которые затрагивают тонкие эмоции, сычуаньские каменные скульптуры демонстрируют более сильное ощущение светской жизни и повествования, тесно связанных с их социальным контекстом. Например, такие известные скульптуры, как «Женщина, разводящая цыплят» (рис. 12) и «Девушка, играющая на флейте», просты, но выразительны, полны повседневной жизни и напрямую отражают социальный ландшафт и региональную эстетику Сычуани.

Скульптуры династии Сун в регионе Цзяннань находились под сильным влиянием стиля «живописи литераторов»[14] (文人画), отличавшегося утончённой и сдержанной эстетикой. Представленные лакированными и расписными деревянными скульптурами Гуаньинь эпохи Сун (рис. 13), эти фигуры, как правило, стройные, с тонкими лицами и безмятежными выражениями, передающие трансцендентное, дзен-подобное качество. Этот стиль «шоу гу цин сян»[15] (瘦骨清像) созвучен духовному миру, которым восхищались литераторы династии Сун, стремящиеся к внутреннему покою и трансцендентности. Будучи важным узлом на Морском шёлковом пути, регион Цзяннань часто подвергался культурному обмену, что также повлияло на его художественный стиль.

Стиль и форма скульптуры являются явным выражением народной культуры разных регионов, а особенности народной культуры в разных регионах расширяют выразительные формы скульптуры. Расписные скульптуры храма Цзиньци в провинции Шаньси объединяют культ предков, веру в божества и конфуцианскую этику, а размер и расположение скульптур отражают иерархию императорской власти, превращая их в настоящую трёхмерную историческую книгу династии Сун. Каменные резные изделия из Сычуани, находящиеся под влиянием народной культуры, отличаются светскими темами и полны жизни. Скульптуры Цзяннаня, созданные под влиянием живописи литераторов, отличаются утончённым и сдержанным стилем. Эти различия точно отражают то, как народная культура, в условиях различных региональных верований и социальных структур, влияет на стиль и форму скульптуры в разных местах, и как скульптура непосредственно и трёхмерно представляет народную культуру того времени.

Заключение

«Концепция расписной скульптуры не статична; её смысл постоянно обогащается с течением времени, эволюционируя из прошлого в настоящее и в будущее — это постепенный процесс» [4].

Поэтому с современной точки зрения уникальный стиль расписных скульптур династии Сун в Шаньси не случаен, а является результатом сочетания географической среды, техник скульптуры и народной культуры. Путём анализа расписных скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци провинции Шаньси эпохи Сун мы можем чётко определить эстетические координаты и историческую ценность регионального стиля шаньсийских расписных скульптур в истории китайской скульптуры. Это исследование не только раскрывает формирующее влияние региональных факторов на художественные формы, но и предоставляет важную перспективу для понимания многообразия древней китайской скульптуры.

14. Часто черпавшего вдохновение из пейзажей, цветов и деревьев для выражения личного «духа», иногда также отражавшего негодование по поводу национального угнетения или коррумпированной политики.
15. Подчёркивающий стройные и элегантные фигуры с отчётливой структурой костей, чёткими чертами лица и утончённым духом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Го Хао. Исследование культуры одежды персонажей расписных скульптур эпохи Сун в Зале Святой Матери в Цзиньци : диссертация / Тайюаньский технологический университет. – Тайюань, 2017.
2. Чжоу Юнли. Цифровая фиксация расписных скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци // Мир памятников культуры. – 2018. – № 6. – С. 46–47.
3. Чжао Шуньхуэй. Исследование искусства храмовой расписной скульптуры Шаньси эпохи Сун : диссертация / Яньшаньский университет. – Циньхуандао, 2019.
4. Чжун Цуньхуэй. Пути инноваций в искусстве скульптуры в контексте глобализации: глубокое освоение региональной специфики и многомерное представление // Тяньгун. – 2024. – № 25. – С. 14–16.
5. Цзи Иминь. Технологическая эволюция и региональные особенности каркасной техники шаньсийской расписной скульптуры // Тяньгун. – 2025. – № 26. – С. 82–85.
6. Цуй Гуанъяо. Монументальность и пышность: предварительное исследование сохранившихся в Шаньси храмовых расписных скульптур эпохи Тан : диссертация / Китайская академия художеств. – Ханчжоу, 2017.
7. Ли Юэ. Факторы развития шаньсийской расписной скульптуры эпохи Сун и анализ классических произведений // Западный журнал общественных наук. – 2024. – № 23. – С. 142–145, 150. – DOI: 10.16721/j.cnki.cn61–1487/c.2024.23.037.
8. Фань Ляньчжи. О художественных особенностях расписных скульптур в зале храма Наньчаньсы на горе Утайшань // Китайская национальная выставка. – 2022. – № 3. – С. 173–175.
9. Янь Цзюньцин. Отражение народной культуры Шаньси в трактате «Комментарии к „Речным канонам“» // Вестник Чанчжиского института. – 2025. – Т. 42, № 1. – С. 72–77.
10. Чжан Биньюй, Лю Сяогуй, Сюй Хао. Исследование цвета расписных скульптур Зала Святой Матери в Цзиньци (Шаньси) // Вестник развития строительных материалов. – 2016. – Т. 14, № 1. – С. 13–14. – DOI: 10.3969/j.issn.1672–1675.2016.01.009.