Wei Xiao

associate professor

Nantong University

e-mail: wxx116132251@gmail.com

Nantong, China

ORCID 0000-0003-3572-9902

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-55-74

The Technique of Creating Buddhist Polychrome Sculpture

Summary: This work focuses on the origin, development, evolution of the Chinese art of polychrome sculpture, as well as philosophical ideas, national specificities, cultural content, a religious concept, artistic specificity and aesthetic ideas manifested in this context. The study provides a picture of how the cultural specificities of China are expressed in art and how spirituality is reflected in works of art.

An objective description and complete historical research of the mentioned historical sites increase the available information on them and are meant to strengthen measures intended for their protection.

The first comprehensive and detailed analysis of the technology for creating Chinese traditional Buddhist polychrome sculpture is presented in the article.

The subject-matter of the artworks, the characteristics of the material used to create them, and the sculpting methods are fully analyzed through the method of a thorough study of the current state of the preserved polychrome sculpture in the Shuanglin Monastery. Two thousand and fifty-four statues of polychrome sculpture, the main of which are *Buddha* (佛祖), *Bodhisattva* (菩萨), *Heavenly Kings* (天王) and *Arhat* (罗汉) are preserved in the monastery. They are divided into two large groups: circular form sculptures and bas-reliefs.

Clay, wood, water, straw, and mineral pigments are the main materials used for the creation of Buddhist polychrome sculptures. Modeling and polychrome painting are two main technologies in the process of making sculptures. Modeling consisted of creating a frame, applying coarse clay and sculpting a large-scale figure, applying medium density clay, applying thin layers of clay and creating details, whitening, bas-relief painting with the chalk-glue mixture, gilding, painting, etc.

From the point of view of form, the ancient Chinese Buddhist polychrome sculpture as a work of religious art had to correspond to Buddhist canons. Before starting the process of creating a statue, a craftsman had to make a sketch. During modeling, an artist was guided by the secrets of the craft passed down orally from a teacher to his student and summarized as a *technical guide* by his predecessors.

Statue of Skanda. Dynasty Min. Shuanglin

Buddhist polychrome sculpture as a form of fine art with an elaborated form and rich spiritual content perfectly combines technology and artistry.

Keywords: Buddhist sculpture, Buddhist canon, sculptures of the Shuanglin Monastery, technologies for creating Chinese traditional sculpture, the art of China

There were four stages of the creation of Chinese Buddhist polychrome sculpture with a history of more than 1,700 years: the beginning, the development, the peak, and the decline. Buddhist sculpture of the Ming dynasty is characterized by a developed decor, detailing and fine technique of its creation. It is the last impressive level of the development of the ancient Chinese Buddhist polychrome sculpture in the decline phase.

The Shuanglin Monastery near Pingyao is an outstanding architectural and sculptural ensemble in which 2054 statues of polychrome sculpture are preserved. The sculptures of Buddha, Bodhisattva, the Heavenly Kings and Arhats are the main ones. The placement of wall-mounted and suspended sculptures inside large sculptural groups may be described as being peculiar. The traditional Chinese method of molding polychrome sculpture with autochthonous features is inherited in the polychrome sculpture of the monastery. Local red clay was used as the main material. From the point of view of the presentation, the Ming sculpture continues the style of the Song and Yuan dynasties and is characterized by pronounced realistic features and vivid details. The polychrome sculpture is an outstanding artistic achievement of the Shuanglin Monastery.

In terms of techniques for creating polychrome sculpture, the principle of the unity of modeling and painting were observed in the Shuanglin Monastery. The stages of production of such a sculpture were the installation of the frame, the application of coarse clay to create large forms and then of thin clay to add details, whitening, bas-relief painting with a chalk-glue mixture, gilding and colouring. Such sculpture is unique in its structure, materials, and imagery. The combination of various materials and technologies is its distinguishing feature. It is still being successfully created, and its production technology is of high value, although a lack of professional guidance for creating the polychrome sculpture has been observed since ancient times. Clay and mineral paints were used as the main material for creating the Chinese polychrome sculpture; two technologies of modeling and polychrome painting were combined. The polychrome painting and modeling sculpture technique (绘塑兼工), which not only has high technical value but also demonstrates the unique creative approach, rationality and developed aesthetic consciousness of its creators, had already been formed in the Neolithic era in China.

The basis for the creation of ancient Chinese Buddhist polychrome sculpture was, firstly, the tradition of Buddhism with instructions for the making of statues (canon) (佛教造像的仪轨). Secondly, centuries of practice and the passing

---

down the models and secrets of the trade (粉本和口诀). Thirdly, an image of a living person.

The explanation of Buddhism ideas and the dissemination of the doctrine was the most important function of the ancient Chinese Buddhist polychrome sculpture. Therefore, the established canon was inevitably followed in an image.

According to the Nirvana Sutra (涅槃经) and the Infinite Life Sutra (无量寿经), the statue of the Buddha Shakyamuni should include 32 great signs of a Great Man supplemented by another 80 secondary characteristics from the instruction (相好仪轨) in which specific guidelines regarding the size, shape, movement, clothing, and mudras of Buddha statues are listed. There are also requirements for various types of images. Thus, Bodhisattvas and Arhats must be located below the Buddha in a sculptural group. Each of these regulations embodies a Buddhist norm for a specific Buddha image and at the same time corresponds to the spiritual ideal of Buddhism. With the spread of Buddhist culture, the instructions regarding sculpture creation have spread from India to China, Southeast, and South Asia, influencing art around the world.

According to *The Complete Works of Buddhist Art. Lectures on Buddhist Art*, the following are the 32 Great Signs of a Great Man:

1. The lower part of the legs are at rest; (足下安平相)
2. Rounded back of the legs; (足趺高满相)
3. Smooth fingers and toes arranged in a row; (手足指缦网相)
4. Pliant hands and feet; (手足柔软相)
5. Well-rounded seven main parts of the body; (七处隆满相)
6. Long fingers; (长指相)
7. Wide and flat heels; (足跟广平相)
8. Massive body erect and upright; (大直身相)
9. Thousand-spoked wheel sign on feet; (足下二轮相)
10. Hair grows up; (毛上向相)
11. Knees like of Aeneas' deer (Skt.: Aineya); (伊尼延膝相)
12. Straight arm touches the knee; (正立手摩膝相)
13. Well-retracted male organ; (阴藏相)
14. Golden skin; (金色相)
15. Soft and thin skin; (细薄皮相)
16. Hair curl to the right side; (毛生右旋相)
17. A single hair in each hair cavity; (一孔生一毛相)
18. The lion-shaped body; (上身狮子相)
19. The area below armpits well-filled; (腋下隆满相)
20. Well-rounded shoulders; (肩圆好相)
21. Excellent taste; (味中得上味相)
22. The elongated and wide body; (身长广相)
23. A fleshy protuberance on the crown of the head; (顶髻相)

-
24. Broad tongue; (大舌相)
  25. The voice is like the voice of Brahma; (梵声相)
  26. Lion's cheeks; (狮子颊相)
  27. White teeth; (牙白相)
  28. Even teeth; (齿齐相)
  29. Tightly fit teeth; (齿密无间相)
  30. Forty teeth; (四十齿相)
  31. Clear, direct look; (真青眼相)
  32. Bull's eyelashes. (牛眼睫相)

The 80 minor characteristics of the Buddha are the instructions for eighty subtle features of the Sakyamuni statue, including the information on how the head, face, nose, mouth, eyes, ears, arms, legs, etc. should look. According to the classical Buddhist Mahayana sutras in particular the Mahaprajnaparamita Sutra (大般若经, Skt.: Maha-prajñāpāramitā Sūtra), a Buddhist classical text consisting of 600 volumes (v. 381) and the Mahayana Chapter (义大乘) (20 volumes), the 80 minor characteristics include: invisible veins (脉深不现); hidden ankles (踝不现); goose gait (行相如鹅王); clean body (身清洁); tender body (身柔软); extended arm lines (手纹长); thin tongue (舌薄); red tongue (舌色赤); white and sharp teeth (四牙白利); eyebrows like a new moon (眉如初月) etc.

The Sutra on the Proportions of Buddhist Statues is a classic Buddhist text which describes the laws for creating canonical images. The sutra was written by Shariputra (舍利弗, Skt.: Śāriputra), one of the two chief disciples of Shakyamuni Buddha. He elaborated and outlined the process of creating Buddha statues, classified their types and unified the sizes and shapes that must be followed when creating sculptures. *The Sutra on the Proportions of Buddhist Statues* is written in Sanskrit. Ancient Chinese masters of sculpture passed their knowledge orally to their students. In the 7th year of the reign of Emperor Qianlong of the Qing Dynasty (1742 AD), *The Sutra on the Proportions of Buddhist Statues* was translated into Chinese by Gong Buchabu, a renowned historian, linguist, and translator of Buddhist texts. Since then, this text has become a compulsory reading for future sculptors and has made a great contribution to the art of Chinese Buddhist sculpture art.

Usually, folk craftsmen were guided by a model (粉本) while creating a Buddhist polychrome sculpture. Some models were passed down to the dynasty of artisans from generation to generation, therefore, a unique family character could be traced in the finished sculptures. Other popular models reflected the features of the time and were widely used. Some differed in local style. Models were usually created by well-known masters and teachers. For instance, Wu Daozi, an artist of the Tang dynasty, created «Models of the Wu Family» (吴家样), and Zhou Fang created «Models of the Zhou Family» (周家样). Polychrome sculpture masters used models as a basis for modeling. However, at the same time, other factors

---

influenced the process of creating sculptures. For example, craftsmen could add some details during the modeling process taking into account the public aesthetic needs and benefactors' requirements. Therefore, the artists did not just create Buddhist polychrome sculptures according to a once and for all fixed model, but took into account various circumstances, actively used personal emotional experience to sculpt a real work of art. Models also changed, developing the art of Buddhist polychrome sculpture.

Secrets of the craft are the secrets preserved during the practice of modeling polychrome sculpture. The master passed down the technology verbally and personally. The secrets of the craft were formulated in special language expressions: brief, clear and generally understood ones were used. The content of the message included a standard for the proportions, types, and forms of images, sculpting techniques, etc. Therefore, the canon was passed down not through theory but on the basis of practical experience; difficulties were simplified and standardized. For example, “将无项, 女无肩; 佛秀丽, 淡神仙” (“Commanders must be depicted without a neck, women without shoulders, Buddha - beautiful, saints - pale”). On the size: “站七坐五蹲三半” (“Standing 7, sitting 5, squatting 3,5”); “若要笑嘴角翘” (“If you want to express laughter, the corners of your mouth should go up”), etc. In other words, knowledge was transferred in such a way as to emphasize the key points of polychrome sculpture technology so that it could be easily remembered and would give good results in the work itself. The passing down of the secrets of the craft has always been a mystery, some of the instructions are still transferred in such a way. Common models and secrets of the craft could represent not only the aesthetic ideas of an era but also reflect the centuries-old artistic heritage. They have a high historical and artistic value.

The technology of modeling statues was divided into three steps: the mounting of the frame (立骨), the creation of muscles (贴肉), “dressing” (穿衣).

The first stage, the mounting of the frame, involves the manufacture of the frame. The main frame is the main support of the polychrome sculpture; an additional frame is used to balance the main one. In accordance with the shape of the statue, the sculptors chose one or more wood bases with appropriate load-bearing weight and placed them on the ground (these logs were impregnated with an oil to prevent them from decay) or fixed on a surface. Using a tenon (榫卯), a cross-shaped dynamic frame of suitable size was made and prepared for the fixing of details; small parts were nailed or screwed with a hemp rope. After the frame was completed, it was necessary to wrap it with straw and with other materials so that a layer of clay could be applied over it to effectively fill the space and to reduce the weight of the statue. At the same time, taking into account the widening effect, the presence of straw allowed to neutralize the pressure of wet liquid clay during compression and to prevent the formation of large cracks in the clay layer. This was the end of the mounting of the frame phase.

The frame of the polychrome sculpture in ancient Chinese temples was made of wood. However, stone was used for this purpose to create some large polychrome Buddha statues in cave temples. Holes were made on the stone frame (石胎) and piles were inserted; this type is called a polychrome sculpture with a stone frame “石胎彩塑”. Such sculptures can be seen in Mogao Caves 96, 130, 148, 158 in Dunhuang (Fig. 137). In modern polychrome sculpture, wood is still mainly used as a frame and its parts are tied with metal nails and metal wire; otherwise, a frame is directly welded from the steel reinforcement. Today, frameworks are rarely wrapped in straw, wheat stalks, or other traditional materials. Instead, cross-shaped wooden pendants (十字花) (Fig. 138) or wooden blocks (Fig. 139) are used to mold the clay and prevent it from falling.

In Shuanglin, wall-adjacent or suspension statues were additionally attached to the wall of the building or to a wooden construction frame which acted as support as well. This is all that distinguishes the creation of such frames from the techniques for making a circular form sculpture frame. The wall or suspension arrangement of statues usually took place in a large sculptural group, located on the entire wall. Separate images were connected with each other, forming a single composition. Among other things, the unity was achieved owing to the wooden frame. The framework layout of the wall sculpture in Shuanglin Monastery was a net, the shape of which was based on the content of the sculpture group. On the one hand, it was connected to the walls and beams forming a background, and on the other hand, with the help of “forks” and other mechanisms, it supported individual sculptures while they were suspended.

Most of the statues intended for suspension were of a small volume. Bamboo or wooden frames were used for their manufacture. The joints and other structures that needed to be bent were tied with wires, thin stems of bamboo, hay band, etc. After the frame of the polychrome sculpture was ready, a wooden or iron wedge was inserted into the frame of the wall sculpture or the wooden frame of the building. The pressure was taken into account as well as how far from the wall the sculpture was attached and what size it was (Fig. 141). When connecting and installing, the multipoint connection method was used so that the sculpture was balanced, securely fastened and would withstand even pressure. After the sculpture framework intended for wall or suspension placement was completed, the further technological process was carried out in accordance with the techniques for creating a circular form sculpture, that is, modeling and then the polychrome painting was carried out.

The second stage was “the creation of muscles”. It involves the application of several layers of clay.

First, thick clay was applied (上粗泥). The ingredients for coarse clay were clay, sand, crushed stalks of wheat and straw. Moderately fine sand was added, which reduced clay shrinkage and prevented the formation of cracks caused by

---

shrinkage of the statue after drying. The amount of fine sand added depended on the nature of the clay. If the clay had a strong viscosity and high shrinkage, the fraction of fine sand was increased. However, the proportion of fine sand was reduced in case it was the contrary. At the same time, the craftsmen understood that an excess of fine sand interferes with creating the mold, and a lack would not help with shrinkage. Thick clay was laid in accordance with the shape of the future statue and the layer was additionally compacted, it had to be not too thick. All frames had to be processed in such a way. Afterward, a layer of medium density (上中泥), which consisted of clay, sand and wheat bran, was applied. There was less wheat bran than the stalks of wheat and straw. This increased the tension between the materials and facilitated the process of applying the next clay layers. The material had to be mixed evenly to achieve uniformity. The application of coarse clay and medium-density clay was related to the application of the “large clay” stage (大泥). Each layer had to be not too thick. After evaporation of moisture, the next layer was applied, then a new one, and so on. The total thickness of the clay layers reached eight or nine-tenths of the volume of the clay sculpture.

The third stage was “dressing” (穿衣).

The Dressing Phase is the application of a thin layer of clay (细泥). When the previous layers were 70-80% dry, it was possible to use such clay to form details. The composition of the thin layer of clay was as follows: clay itself, sand and cotton. For this layer, highly viscous soils and sand had to be chosen (to reduce weathering and to make the layer more durable); cotton improved layer shrinkage. Due to the soft properties of cotton, its addition did not affect the smoothness of the surface of the sculptures and was convenient for applying paints. Both clay and sand had to be sieved several times to remove impurities and coarse particles. Cotton was torn into small pieces. The proportion of the three constituent parts had to be strictly defined. After steady mixing, repeated hammering was performed in order to increase the strain of the material and to prevent cracking of the clay sculpture.

The level of an artisan’s professionalism was best reflected by the work with a thin layer of clay. The technology included luting (抹), lifting (挑), slicing (刻), applying (贴), pressing (压), cutting (削), rolling with fingers (捏), modeling (塑), etc. During modeling, it was necessary to constantly compare and adjust the image, movement, and proportions of clay sculptures. The dynamics of the limbs of the statue, facial expressions and patterns of clothing should have been depicted accurately and in detail. Also at this stage, the eyes were inlaid with glass balls. Armour, hats, accessories, and other items (including a clay model) were made in advance. At this stage, only the *assembly* was carried out. A thin layer of clay had to be very thin. In the process of drying, it was repeatedly pressed with a special knife, so that the

---

surface of the sculpture was thin and hard as well as provided a smooth base for the next process - the application of paints.

After finishing work on the statue, the latter should not have been exposed to solar exposure or quick-drying; the drying process had to take place naturally. During this period, cracks could occur due to uneven wet or dry shrinkage of the clay sculpture. A thin layer of clay with a large amount of sand was re-applied to these places until the clay sculpture dried out. These areas were then polished to make the surface flat, smooth and clean.

One of the distinguishing methods used in modeling technology was the method of sticking a stripe of raw clay. Its width was the same as that of soft mud strips which were attached to the surface of clay suits to show clothing lines. At the same time, concave lines were cut out on a stripe demonstrating the changes in the folds of clothes, realistic as well as excessive, decorative ones.

To sum up, it may be stated that clay, wood, straw, and mineral pigments are the main materials for the creation of Buddhist polychrome sculptures. Sculptors used available models as a base material. During the modeling process, the craftsmen used craft secrets generalized by their predecessors as technical guidance. Buddhist polychrome sculpture as a form of fine art with a detailed elaboration of form and rich spiritual content perfectly combines technology and artistry. Since Buddhism implies strong religious belief and life reflection through art and religion, ancient artisans put their own feelings and emotional experience into their work although they did not have absolute freedom of creativity. Craftsmen followed religious instructions, obeyed canonical forms. However, they did not ignore their own feelings and demonstrated high spirituality in their works. For instance, ancient sculptors skillfully applied both abstract and expressive as well as realistic methods, including the use of features of real people as factual material for creative expression, emphasizing the inner vitality of the characters. It is important to note the fact that work within the canon often led to the refinement of the form and such a process may be observed in the history of the Russian icon.

The polychrome sculpture of the Ming Dynasty in the Shuanglin Monastery is unique. It has a high historical value, reflects the process of cultural continuity and the stability of form and content. Shuanglin sculpture is an important milestone in the history of Chinese sculpture, reflecting the practical experience of sculptors of different generations, embodied in following the tradition and introducing innovations.

REFERENCES:

Articles from Scientific Journals

1. Zhang Yasyu, Wang Licin. 2014. "Sìguàn cǎisù de zhìzuò gōngyì yǔ bǎohù yánjiū" ["Study of Polychrome Sculpture Production and Protection

---

Process in Buddhist and Taoist Monasteries and Temples”], *Zhōngguó wénwù kēxué yánjiū* [Study of Chinese Cultural Monuments], no. 4, pp. 61-63, 78. (in Chinese)

2. Zhang Yao. 2015. «Píngyáo shuāng línsì gòngyǎng rén cǎisù de chuàngzuò tèzhēng» [“Creative Characteristics of Polychrome Sculpture of Patrons in the Pingyao Shuanglin Monastery”], *Dà chǎngmiàn* [The Big Scene], no. 6, pp. 3-4. (in Chinese)
3. Shen Zhie. 2013. «Zhōngguó sòng yuán zhì míng qīng diāosù xíngshì de fāzhǎn yǔ yǎnbiàn», [“The Development and Evolution of Sculpture Forms in China: from the Song and Yuan Dynasties to the Ming and Qing Dynasties”], *Shāndōng gōngyè jìshù* [Shandong Industrial Technology], no. 15, p. 223. (in Chinese)

Articles from Proceedings and Collections of Research Papers

4. Demenova, V.V. 2016. «Buddiyskaya skul’ptura shkoly Dolonnor v sobranii Chelyabinskogo gosudarstvennogo muzeya izobrazitel’nykh iskusstv» [«Buddhist sculpture of Dolonnor school in the collection of the Chelyabinsk State Museum of Fine Arts»], *Buddiyskaya kul’tura: istoriya, istochnikovedeniye, yazykoznaniye i iskusstvo sed’moye dorzhiyevskoye chteniya buddizm i sovremennyy mir* [Buddhist culture: history, source study, linguistics and art. Seventh Dorzhiev readings Buddhism and the modern world], *Conference proceedings. Ulan-Ude July 6–8, 2016*. (in Russian)

Monographs

5. Howard Angela Falco, Li Song, Wu Hung & Yang Hong. 2003. *Chinese Sculpture*. New Haven, London, and Beijing, Yale University Press, pp. 536. DOI: 10.1017/S1356186307007869 (in English)
6. Judy Chungwa Ho. *Early Chinese Buddhist Sculpture*. New York: Throckmorton Fine Art, 2007. p. 68, ill. 25. (in English)

Thesis and Thesis Abstracts

7. Wei Xiao. Skul’ptura buddiyskogo monastyrya Shuanlin’sy (g. Pin’yao) v period dinastii Min (1368 - 1644) [Sculpture of a Buddhist monastery Shuanlins (g. Pingyao) dynastic period min (1368 - 1644)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2009. (In Russian).

Вэй Сяо

кандидат наук

доцент

Университет Наньтун

e-mail: wx116132251@gmail.com

Наньтун, Китай

ORCID 0000-0003-3572-9902

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-55-74

Техника создания буддийской полихромной скульптуры

Аннотация. В данной работе рассматривается происхождение, развитие, эволюция полихромного скульптурного искусства Китая, а также проявленные в этом контексте философские идеи, национальные особенности, культурное содержание, религиозная концепция, художественная специфика и эстетические представления. Исследование показывает, как выражаются культурные особенности Китая в художественном творчестве и каким образом в произведениях искусства отражается духовность.

Объективное описание и полноценное историческое исследование упомянутых исторических памятников расширяет имеющуюся о них информацию и призвано усилить меры по их охране.

В статье представлен первый всесторонний и подробный анализ технологии создания китайской традиционной буддийской полихромной скульптуры.

Методом подробного исследования нынешнего состояния сохранившейся полихромной скульптуры в монастыре Шуанлиньсы, всесторонне анализируется предметное содержание произведений, характеристики материала, использованного для их создания, а также методы ваяния. В монастыре сохранились 2054 статуи полихромной скульптуры, главные из которых – Будда (佛祖), бодхисаттвы (菩萨), Владыка Неба (天王) и архат (罗汉). Они делятся на две большие группы – круглые скульптуры и барельефы.

Основными материалами для изготовления буддийских полихромных скульптур являются глина, дерево, вода, солома и минеральные пигменты. Процесс изготовления включает две основные технологии: лепку и полихромную роспись. Лепка подразумевала: изготовление каркаса, наложение грубой глины и лепку крупномасштабной фигуры, наложение глины средней плотности, наложение тонких слоев глины и создание деталей, беление, барельефную роспись мелово-клеевой смесью, золочение, окрашивание и т.д.

С точки зрения формы древнекитайская буддийская полихромная скульптура как произведение религиозного искусства должна была соответство-

---

вать буддийским канонам. Прежде, чем приступить к процессу создания статуи, мастер делал набросок. Во время лепки художник ориентировался на секреты ремесла, изустно передаваемые от учителя к ученику и обобщенные предшественниками в качестве «технического руководства». Буддийская полихромная скульптура как вид изобразительного искусства с подробно проработанной формой и насыщенным духовным содержанием органично соединила в себе технологичность и художественность.

Ключевые слова: буддийская скульптура, буддийский канон, скульптуры монастыря Шуанлиньсы, технологии создания китайской традиционной скульптуры, искусство Китая

Китайская буддийская полихромная скульптура, имеющая историю протяженностью более чем 1700 лет, пережила четыре этапа: начало, развитие, пик и упадок. Буддийская скульптура эпохи Мин отличается развитым декором и детализацией, отточенной техникой создания и является последним всплеском в развитии древнекитайской буддийской полихромной скульптуры на этапе упадка.

Выдающийся архитектурно-скульптурный ансамбль, в котором сохранились 2054 статуй полихромной скульптуры, главные из которых – Будды, бодхисаттвы, Небесные цари и архаты - Пинъяоский монастырь Шуанлиньсы. Специфическим можно назвать пристенное и подвесное размещение некоторых скульптур внутри крупных скульптурных групп. Полихромная пластика монастыря наследует традиционный китайский метод формования полихромной скульптуры с автохтонными чертами. В качестве основного материала использовалась местная красная глина. С точки зрения изображения скульптура Мин продолжает стилистику династий Сун и Юань и характеризуется выраженными реалистическими особенностями и яркими деталями. Полихромная скульптура – выдающееся художественное достижение монастыря Шуанлиньсы.

В плане техник создания полихромная пластика Шуанлиньсы следовала принципу единства лепки и росписи. Этапами производства такой скульптуры были: установка каркаса, наложение грубой глины для создания крупных форм, затем тонкой глины для добавления деталей, беление, барельефная роспись мелово-клеевой смесью, золочение и окрашивание. Подобная пластика уникальна по своей структуре, используемым материалам и обр-зности. Ее отличительной особенностью является комбинация различных материалов и технологий. Хотя с древних времен и до настоящего времени полихромной скульптуре не хватает руководства со стороны профессионалов, она по-прежнему успешно создается, а технология ее производства имеет высокую ценность. В качестве основного материала при создании китайской полихромной скульптуры использовались глина и минеральные краски, соединялись две технологии – лепка и полихромная роспись. В эпоху нео-

---

лита в Китае уже сформировались техника полихромной скульптуры «хуэйсуцзяньгун» (绘塑兼工), которая не только имеет высокую техническую ценность, но и демонстрирует уникальный творческий подход, рациональность и развитое эстетическое сознание ее создателей.

Основой изготовления древнекитайской буддийской полихромной скульптуры являлось: во-первых, – традиция буддизма с предписаниями о создании статуй (канон) (佛教造像的仪轨); во-вторых, – многовековой опыт, при котором происходила передача моделей и секретов ремесла (粉本和口诀); третий – образ живого человека.

Важнейшей функцией древнекитайской буддийской полихромной скульптуры являлось разъяснение идей буддизма и распространение доктрины. Поэтому в изображении неизбежно следовали сложившемуся канону.

Согласно сутрам «Махапаринирвана» (《涅槃经》) и «Уляншоуцзин» (《无量寿经》), статуя Будды Шакьямуни должна иметь 32 великих признака тела Будды и 80 вторичных признаков из предписания «Сяньхао игуй» (相好仪轨), где перечислены конкретные указания относительно размера, формы, динамики, одежды и мудр статуй Будды. В предписании также выдвигаются требования к различным типам изображений. Так, в групповой скульптуре, бодхисаттвы и архаты должны располагаться ниже Будды. Каждое положение «Сяньхао игуй» воплощает буддийскую норму в отношении конкретного изображения Будды и в то же время соответствует духовному идеалу буддизма. С распространением буддийской культуры предписания относительно создания статуй распространились из Индии в Китай, Юго-Восточную и Южную Азию, оказывая влияние на искусство по всему миру.

Согласно книге «Полное собрание сочинений буддийского искусства – Лекции о буддийском искусстве», ниже приведены «32 великих признака» тела Будды:

1. нижняя часть ног в покое; (足下安平相)
2. тыльная часть ног округлая; (足趺高满相)
3. пальцы рук и ног гладкие и расположены в ряд; (手足指缦网相)
4. руки и ноги мягкие; (手足柔软相)
5. семь главных частей тела выпуклые; (七处隆满相)
6. пальцы рук длинные; (长指相)
7. пятки широкие и плоские; (足跟广平相)
8. тело массивное и прямое; (大直身相)
9. знак колеса на стопах ног; (足下二轮相)
10. волосы растут вверх; (毛上向相)
11. колени, как у оленя энея (санскр. aṇḍya); (伊尼延膝相)
12. прямая рука касается колена; (正立手摩膝相)
13. половой орган скрыт; (阴藏相)
14. кожа золотистого цвета; (金色相)

-
15. кожа нежная и тонкая; (细薄皮相)
  16. волосы вьются в правую сторону; (毛生右旋相)
  17. из каждого углубления растет один волос; (一孔生一毛相)
  18. туловище, как у льва; (上身狮子相)
  19. подмышки округлые; (腋下隆满相)
  20. плечи округлые; (肩圆好相)
  21. превосходный вкус; (味中得上味相)
  22. тело вытянутое и широкое; (身长广相)
  23. ушниша на голове (выпуклось на макушке); (顶髻相)
  24. язык большой; (大舌相)
  25. голос подобен голосу Брахмы; (梵声相)
  26. щеки, как у льва; (狮子颊相)
  27. зубы белые; (牙白相)
  28. зубы ровные; (齿齐相)
  29. зубы плотно прилегают друг к другу; (齿密无间相)
  30. имеет сорок зубов; (四十齿相)
  31. взгляд ясный, прямой; (真青眼相)
  32. ресницы, как у быка. (牛眼睫相)

«80 вторичных признаков» – это предписания к 80 тонким чертам статуи Шакьямуни, в том числе, как должна выглядеть голова, лицо, нос, рот, глаза, уши, руки, ноги и т.д. Согласно классическим буддийским сутрам махаяны, в частности «Махапраджняпарамита-сутре» (《大般若经》, санскр. *Mahā-prajñāpāramitā Sūtra*), буддийскому классическому тексту, состоящему из 600 томов (т. 381) и «Дачэньичжан» (《大乘义章》) (20 томов), «80 вторичных признаков включают: вены незаметные (脉深不现); лодыжки скрыты (踝不现); походка гуся (行相如鹅王); тело чистое (身清洁); тело нежное (身柔软); линии рук вытянутые (手纹长); язык тонкий (舌薄); язык красный (舌色赤); зубы белые и острые (四牙白利); брови, как молодой месяц (眉如初月) и т.д.

«Сутра о пропорциях буддийских статуй» – это классический буддийский текст, описывающий законы создания канонических образов. Сутра была написана одним из двух главных учеников Будды Шакьямуни – Шарипутрой (舍利弗, санскр. *Śāriputra*). Он подробно разработал и изложил процесс создания статуй Будды, классифицировал их виды и унифицировал размеры и формы, которых необходимо придерживаться при создании скульптур. «Сутра о пропорциях буддийских статуй» написана на санскрите. Древние китайские мастера скульптуры передавали свои знания изустно, а ученики запоминали. В 7-й год правления императора Цяньлуна династии Цин (1742 г. н.э.) «Сутра о пропорциях буддийских статуй» была переведена на китайский язык известным историком, лингвистом и переводчиком буддийских текстов Гун Бучабу. С тех пор этот текст стал обяза-

---

тельным чтением будущих скульпторов и внес большой вклад в искусство китайской буддийской пластики.

Обычно народные мастера при создании буддийской полихромной скульптуры ориентировались на модель (粉本). Одни модели передавались в династии ремесленников из поколения в поколение, поэтому и готовые скульптуры обладали уникальным семейным характером. Другие популярные модели отражали особенности времени и широко использовались. Некоторые же отличались местной стилистикой. Модели обычно создавались известными мастерами и преподавателями, например, художник династии Тан – У Даоцзы создал «Образцы семьи У» (吴家样), а Чжоу Фан «Образцы семьи Чжоу» (周家样). Мастера полихромной скульптуры использовали модели в качестве основы для формовки. Однако в то же время на процесс создания скульптуры влияли и другие факторы. Например, мастера могли добавить некоторые детали в процессе лепки, учитывая общественные эстетические потребности и требования благотворителей. Поэтому авторы не просто создавали буддийские полихромные скульптуры по раз и навсегда закреплённому шаблону, а учитывали различные обстоятельства, активно использовали личный эмоциональный опыт, чтобы изваять настоящее художественное произведение. Модели также менялись, развивая искусство буддийской полихромной пластики.

Секреты ремесла – это секреты, сохранявшиеся в практике лепки полихромной скульптуры. Мастер передавал технологию устно и лично. Секреты ремесла формулировались в особенных языковых выражениях: использовались краткие, ясные и общепонятные выражения. Содержание сообщения включало в себя стандарт в отношении пропорций, видов и форм изображения, техник ваяния и т.д. Канон передавался, следовательно, не посредством теории, а исходя из практического опыта, причем сложные моменты упрощались и стандартизировались. Например, “将无项, 女无肩; 佛秀丽, 淡神仙” – «Военачальников изображаем без шеи, женщин без плечей, Будду – прекрасным, святых – бледными»); о размерах: “站七坐五蹲三半”, «Стоя 7, сидя 5, на корточках 3,5»); “若要笑嘴角翘” «Если хотите выразить смех, уголки рта должны подниматься вверх») и т.д. Иными словами, знания передавались в такой форме, чтобы подчеркнуть ключевые места технологии полихромной скульптуры, чтобы их можно было легко запомнить и выдать хорошие результаты в работе. Трансляция секретов ремесла всегда была тайной, некоторые из наставлений передаются таким образом и сейчас. Распространённые модели и секреты ремесла могли не только представлять эстетические идеи одной эпохи, но и отражать многовековое художественное наследие. Они имеют высокую историческую и художественную ценность.

Технология лепки статуй подразделялась на три шага: «установить костяк» (立骨), «наложить мышцы» (贴肉), «надеть одежду» (穿衣).

Первый этап – «установить костяк» подразумевает изготовление каркаса. Главный каркас – основная опора полихромной скульптуры; дополнительный каркас используется для балансировки главного. Сообразуясь с формой статуи, скульпторы выбирали один или несколько древесных основ с соответствующим несущей нагрузке весом и помещали их в землю (чтобы предотвратить гниение, эти бревна пропитывали маслом) или закрепляли на какой-либо поверхности. Используя шиповое соединение (榫卯) изготавливали крестообразный динамический каркас подходящего размера и подготавливали его к возможности крепления деталей, небольшие части прибивали гвоздями или прикручивали пеньковой веревкой. После завершения создания каркаса необходимо было обмотать его соломой и другими материалами для нанесения поверх слоя глины, эффективно заполнить пространство и уменьшить вес статуи. В то же время, учитывая эффект расширения, наличие соломы позволяло нейтрализовать давление мокрой жидкой глины в процессе сжатия и предотвратить образование больших трещин в глиняном слое. На этом завершался этап «установки костяка».

Каркас полихромной скульптуры в древнекитайских храмах был сделан из дерева, а для некоторых больших статуй Будды полихромной стилистики в пещерных храмах в этих целях использовали камень. На каменном каркасе (石胎) делали отверстия и втыкали сваи, этот вид называется полихромной скульптурой с каменным каркасом «шитай цайсу» (石胎彩塑). Такие скульптуры можно видеть в пещерах Могао 96, 130, 148, 158 в Дуньхуане (рис.137). В современной полихромной скульптуре по-прежнему в основном используют древесину в качестве каркаса и связывают его части металлическими гвоздями и металлической проволокой или непосредственно сваривают каркас из стальной арматуры. Сегодня каркасы редко оборачивают соломой, стеблями пшеницы и другими традиционными материалами. Вместо этого применяют крестообразные деревянные подвески (十字花,) (рис.138) или деревянные блоки (рис.139) для формовки глины и предотвращения ее падения.

Статуи, предназначенные для пристенного или подвесного размещения в Шуанлиньсы дополнительно крепились к стене здания или к деревянной строительной раме-опоре, - это все, что отличает изготовление их каркаса от техник изготовления каркаса круглой скульптуры. Пристенное или подвесное расположение статуй обычно имело место в крупной скульптурной группе, размещаемой на площади всей стены. Отдельные изображения были связаны друг с другом, образуя единое целое. Это единство достигалось в том числе за счет деревянной рамы. Рамочная планировка стенной

скульптуры в монастыре Шуанлиньсы представляла собой сеть, форма которой была основана на содержании скульптурной группы. С одной стороны, она соединялась со стенами и балками, образуя фон, а с другой стороны, с помощью «вилочек» и других механизмов поддерживала отдельные скульптуры при их подвешивании.

Большая часть статуй, предназначенных для подвешивания имели небольшой объем. При их изготовлении использовались бамбуковые или деревянные каркасы. Суставы и другие структуры, которые необходимо было согнуть, связывались проволоками, тонкими стеблями бамбука, перевязком и т.д. Когда каркас полихромной скульптуры был готов, с учетом давления, а также в зависимости от того, на каком расстоянии от стены крепилась скульптура и какого она была размера, в раму стенной скульптуры или деревянную раму здания вставляли деревянный или железный клин (рис. 141). При соединении и установке применялся метод многоточечного соединения, чтобы скульптура была сбалансирована, надежно закреплена и выдерживала равномерное давление. После завершения создания каркаса скульптуры, предназначенной для пристенного или подвесного размещения, дальнейший технологический процесс проводился в соответствии с техниками создания круглой скульптуры, т.е. осуществлялась лепка и затем полихромная роспись.

Второй этап: «наложить мышцы» подразумевал нанесение нескольких слоев глины.

Сначала накладывали плотную глину (上粗泥). Ингредиентами для грубой глины были собственно глина, песок, измельченные стебли пшеницы и соломы. Добавляли и умеренно мелкий песок, который уменьшал усадку глины и предотвращал образование трещин, вызванных усадкой статуи после высыхания. Количество добавляемого мелкого песка зависело от характера глины. Если глина имела сильную вязкость и высокую усадку, долю мелкого песка увеличивали, а если наоборот, то долю мелкого песка уменьшали. При этом, мастера понимали, что избыток мелкого песка мешает создавать форму, а недостаток – не поможет при усадке. Плотную глину накладывали в соответствии с формой будущей статуи и дополнительно уплотняли слой, он не должен был быть слишком толстым. Все каркасы необходимо было обработать таким образом. Потом накладывали слой средней плотности (上中泥), который состоял из глины, песка и пшеничных отрубей. Пшеничных отрубей клали меньше, чем стеблей пшеницы и соломы. Это увеличивало силу натяжения между материалами, и облегчало процесс накладывания следующих слоев глины. Весь материал необходимо было равномерно перемешать, чтобы добиться однородности. Наложение грубой глины и глины средней плотности относилось к стадии накладывания «большой глины» (大泥). Каждый слой не должен был быть

слишком толстым. После испарения влаги накладывали следующий слой, потом новый и т.д. Общая толщина слоев глины достигала восьми или девяти десятых объема глиняной скульптуры.

Третий этап: «надеть одежду» (穿衣).

«Надевание одежды» - это накладывание тонкого слоя глины (细泥). Когда предыдущие слои высушивались на 70-80%, можно было использовать такую глину для формирования деталей. Состав тонкого слоя глины был следующим: собственно глина, песок и хлопок. Для этого слоя следовало выбирать сильно вязкие почвы и песок (для уменьшения выветривания и прочности слоя), а хлопок улучшал усадку слоя. Из-за мягких свойств хлопка его добавление не влияло на гладкость поверхности скульптур и было удобно для нанесения красок. Как глину, так и песок, необходимо было несколько раз просеять, чтобы удалить примеси и грубые частицы. Хлопок разрывали на мелкие кусочки. Доля трех составных частей должна была быть строго определенной. После равномерного перемешивания производилась многократная отбивка молотком, чтобы усилить натяжение материала и предотвратить растрескивание глиняной скульптуры.

Работа с тонким слоем глины наилучшим образом отражала уровень профессионализма ремесленника. Технология включала в себя замазывание (抹), приподнимание (挑), нарезку (刻), прикладывание (贴), придавливание (压), срезание (削), скатывание пальцами (捏), лепку (塑) и т.д. При валянии необходимо было постоянно сравнивать и корректировать изображение, динамику и пропорции глиняных скульптур. Динамика конечностей статуи, мимика и узоры одежды должны были быть изображены детально и точно. Также на этом этапе глаза инкрустировали стеклянными шарами. Доспехи, головные уборы, аксессуары и другие предметы (включая глиняную модель) делались заранее. На этом этапе проводилась только «сборка». Тонкий слой глины должен был быть очень тонким. В процессе сушки на него многократно нажимали и прижимали его с помощью специального ножа, чтобы поверхность скульптуры была тонкой и твердой, а также обеспечивала гладкое основание для следующего процесса – нанесения красок.

После окончания работы над статуей, последнюю не следовало подвергать инсоляции или быстрому высыханию, процесс высыхания обязательно должен был проходить естественным путем. В течение этого периода из-за неравномерной влажной и сухой усадки глиняной скульптуры могли возникать трещины, на них повторно наносили тонкий слой глины с высоким содержанием песка до тех пор, пока глиняная скульптура не высохла. Затем эти участки шлифовали, чтобы сделать поверхность плоской, гладкой и чистой.

В технологии лепки одним из отличительных методов являлся способ прилепливания полосы сырой глины. Ее ширина была той же, что и у мяг-

---

ких грязевых полосок, которые прикрепляли на поверхность глиняных костюмов, чтобы показать линии одежды, в то же время на полоске нарезали вогнутые линии, демонстрируя изменения в складках одежды, как реалистичные, так и чрезмерные, декоративные.

Подводя некоторые итоги можно констатировать, что основными материалами для изготовления буддийских полихромных скульптур являются глина, дерево, солома и минеральные пигменты. В качестве базового материала скульпторы брали имевшиеся модели. Во время лепки в качестве технического руководства мастера использовали секреты ремесла, обобщенные предшественниками. Буддийская полихромная скульптура как вид изобразительного искусства с подробно проработанной формой и насыщенным духовным содержанием органично соединила в себе технологичность и художественность. Поскольку буддизм предполагает сильную религиозную убежденность и жизненную рефлексию посредством искусства и религии, то, хотя у древних ремесленников и не было абсолютной свободы творчества, в свою работу они вкладывали собственные чувства и переживания. Мастера следовали религиозным предписаниям, подчинялись каноническим формам, но не игнорировали собственных чувств и демонстрировали в своих произведениях высокую духовность. Например, древние скульпторы умело применяли как абстрактно-выразительные, так и реалистические методы, в том числе использовали характеристики реальных людей как фактический материал для творческого воплощения, подчеркивая внутреннюю жизненную силу персонажей. Важно отметить и то обстоятельство, что работа в рамках канона часто вела к утончению и рафинированности формы – такой процесс можно наблюдать и в истории русской иконы.

Полихромная скульптура династии Мин монастыря Шуанлиньсы уникальна, она обладает высокой исторической ценностью, отражает процесс культурной преемственности и устойчивость формы и содержания. Скульптура Шуанлиньсы – важная веха в истории китайской пластики, отразившая практический опыт мастеров скульптуры разных поколений, воплотившийся и в следовании традиции, и во внедрении нововведений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Howard Angela Falco, Li Song, Wu Hung, Yang Hong. *Chinese Sculpture*. – New Haven, London, and Beijing: Yale University Press, 2003. – Pp. 536.
2. Judy Chungwa Ho. *Early Chinese Buddhist Sculpture*. – New York: Throckmorton Fine Art, 2007. – 68 pp. +25 ill.
3. Чжан Ясюй, Ван Лицинъ. Исследование процесса производства и защиты полихромной скульптуры в буддийских и даосских монасты-

---

рях и храмах // Исследование памятников культуры Китая. – 2014. – № 4. – С. 61-63 + 78.

4. Чжан Яо. Творческие характеристики полихромной скульптуры меценатов в пинъяоском монастыре Шуанлиньсы // Большая сцена. – 2015. – № 6. – С. 3–4.
5. Шэнь Чжие. Развитие и эволюция форм скульптуры в Китае: от династий Сун и Юань до династий Мин и Цин // Шаньдунская промышленная технология. – 2013. – № 15. – С. 223.
6. Вэй Сяо. Скульптура буддийского монастыря Шуанлиньсы (г. Пинъяо) в период династии Мин (1368 – 1644): диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. - Москва, 2019. [Место защиты: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова»].
7. Демедова, В.В. 2016. «Буддийская скульптура школы Доллонор в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств // *«Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство»*. Седьмые Доржиевские чтения «Буддизм и современный мир». Материалы конференции. Улан-Удэ 6–8 июля, 2016. (in Russian)