



Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.004

Фэйтянь как элемент верхнего регистра в пещерах Могао № 220 и № 103: к вопросу о визуальном порядке танского ансамбля

Бай Сюйдун ^{a, b, c}



^a Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация

^b Дуньхуанская академия, Дуньхуан, Китай

^c Северо-Западный педагогический университет, Дуньхуан, Китай

szartbxd@163.com, <https://orcid.org/0000-0001-7222-3455>, SPIN-код (Science Index): 1252-4818

Аннотация. Статья посвящена роли фэйтянь (образов небесных существ буддийского пантеона) в организации верхнего регистра двух танских пещер Могао — № 220 раннего Тан и № 103 высокого Тан. Под искусством Дуньхуана в работе понимается не только совокупность отдельных фресок и скульптур, но и целостная система буддийского пещерного ансамбля, где архитектура, живопись, пластика, орнамент и маршрут зрительского восприятия связаны между собой. Фэйтянь рассматриваются как небесные существа и участники буддийского визуального пространства: они летят, танцуют, музицируют, рассыпают цветы и совершают подношения Будде. В пещерах Могао эти фигуры размещаются на сводах, над нишами и в верхних зонах стен, поэтому их значение не исчерпывается декоративной функцией. Цель статьи — показать, каким образом фэйтянь участвуют в построении визуального порядка конкретного ансамбля. Материал составляют опубликованные исследования о дуньхуанской стенописи, пространственном опыте Могао и иконографии Вималакирти, а также визуальное сопоставление композиций двух пещер. Анализ строится по четырем параметрам: положение фигур в пещере, характер движения, отношение к входу и нише, участие в организации верхнего регистра. Сопоставление показывает, что в пещере № 220 фэйтянь образуют распределенный верхний пояс, связывающий южную, северную и западную зоны и поддерживающий полицентрическую структуру раннетанского ансамбля. В пещере № 103 их роль становится более локальной: они акцентируют верх северной стены и подчиняются более собранному порядку высокого Тан. Тем самым фэйтянь выступают не как второстепенный орнаментальный мотив, а как показатель изменения пространственной логики дуньхуанской стенописи.

Ключевые слова: Дуньхуан, Могао, фэйтянь, верхний регистр, визуальный порядок, пещера № 220, пещера № 103, танская стенопись

Для цитирования: Бай Сюйдун. Фэйтянь как элемент верхнего регистра в пещерах Могао № 220 и № 103: к вопросу о визуальном порядке танского ансамбля // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 84–91. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1296>.

Original article

Feitian as an element of the upper register in Mogao Caves 220 and 103: On the visual order of Tang cave ensembles

Bai Xudong^{a, b, c}^a Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation^b Dunhuang Academy, Dunhuang, China^c Northwest Normal University, Dunhuang, Lanzhou, Chinaszartbxd@163.com, <https://orcid.org/0000-0001-7222-3455>, SPIN-code (Science Index): 1252-4818

Abstract. This article examines the role of feitian (celestial beings of the Buddhist pantheon) in the organisation of the upper register in two Tang-period Mogao caves: Cave 220 of the Early Tang and Cave 103 of the High Tang. Dunhuang art is understood here not as a mere collection of separate murals and sculptures but as an integrated Buddhist cave ensemble in which architecture, painting, sculpture, ornament, and the viewer's route of perception form a single visual system. Feitian are treated as celestial beings and active participants in Buddhist pictorial space: they fly, dance, play music, scatter flowers, and make offerings to the Buddha. In the Mogao caves, these figures appear on ceilings, above niches, and in the upper zones of wall paintings, so their function cannot be reduced to decoration. The purpose of the article is to show how feitian participate in constructing the visual order of a specific cave ensemble. The study is based on published research on Dunhuang murals, spatial experience in Mogao, and the iconography of the Vimalakirti Sutra, together with a visual comparison of the two cave compositions. The analysis follows four parameters: the position of the figures within the cave, the character of movement, their relation to the entrance and niche, and their role in shaping the upper register as a whole. The comparison demonstrates that in Cave 220 the feitian form a distributed upper belt connecting the southern, northern, and western zones and supporting the polycentric structure of the Early Tang ensemble. In Cave 103, their role becomes more localized: the figures emphasize the upper part of the north wall and are subordinated to the more concentrated visual order of the High Tang. Feitian thus appear not as a secondary ornamental motif but as an indicator of changing spatial logic in Dunhuang mural painting.

Keywords: Dunhuang, Mogao, feitian, upper register, visual order, Cave 220, Cave 103, Tang mural painting

For citation: Bai, Xudong (2026) 'Feitian as an element of the upper register in Mogao Caves 220 and 103: On the visual order of Tang cave ensembles', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 84–91. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1296>. (In Russ.)

Введение

Фэйтянь (飞天, fēitiān) — один из наиболее узнаваемых мотивов искусства Дуньхуана, однако для настоящей статьи важно прежде всего уточнить, что само искусство Дуньхуана понимается не как сумма отдельных изображений, а как комплексная форма буддийского пещерного ансамбля. В Могао архитектурная форма пещеры,

скульптурный алтарный центр, настенные росписи, потолочные зоны, орнаментальные обрамления и путь зрительского восприятия образуют единую систему. Именно поэтому отдельный мотив может выполнять не только иконографическую, но и пространственно-организующую функцию.

Фэйтянь в этом контексте обозначают бесперых небесных существ, восходящих к кругу

образов апсар и гандхарв, но получивших в китайском буддийском искусстве собственную пластическую форму. Они летают, танцуют, играют на музыкальных инструментах, рассыпают цветы и совершают подношения Будде. В отличие от европейского представления о полете как движении крылатой фигуры, дуньхуанские фэйтянь передают воздушность через изгиб тела, направление взгляда, ритм развевающихся лент и протяженность линии.

Связь фэйтянь с искусством Дуньхуана определяется не только их частым присутствием в росписях Могао. Они обычно располагаются по периметру потолочных кессонов, на двускатных сводах, в нишах лотосовых арок, в верхней части стен, а также рядом с нимбами будд и огненными узорами. Человек, входящий в пещеру, быстро распознает по этим фигурам переход от земного плана повествования к небесному уровню буддийского пространства. Иными словами, фэйтянь помогают зрителю понять, что изображение относится не только к конкретному сюжету, но и к миру буддийского канона.

Историческая эволюция этих образов также показывает их связь с общим развитием дуньхуанской художественной системы. В период Северных династий (V–VI века) летающие апсары были более плотными по телосложению, с простыми линиями и сравнительно скованными позами. В эпоху Суй и ранней Тан фигуры становятся стройнее, ленты — текучее, а движение — свободнее. К VII–VIII векам, во времена Тан, образ достигает особой пластической полноты: округлые фигуры, мягкие лица, развевающиеся одежды и насыщенные цвета создают ощущение полета без крыльев. Но для настоящего исследования важно не только стилистическое развитие мотива, а то, как он работает внутри конкретной пещеры.

В современной литературе Дуньхуан рассматривается в нескольких взаимосвязанных направлениях: как памятник с особой историей открытия и переоценки в XX веке [1], как источник современной сценической рецепции [2] и как объект цифровой репрезентации сакрального наследия [3]. Для настоящей статьи эти направления важны как контекст, однако ее задача более узкая — показать, как один конкретный мотив действует внутри пространственной структуры пещерного ансамбля.

Такой подход позволяет не противопоставлять разные исследовательские традиции, а соединить несколько уровней анализа: историю мотива, пластическое движение фигуры, расположение изображения на стене и зрительское восприятие пещеры. Фэйтянь в этом случае рассматриваются не как изолированный знак небесного мира, а как элемент, который помогает распределять смысловые и зрительные акценты внутри ансамбля.

По этой причине речь идет не о происхождении фэйтянь вообще и не об их символике как таковой, а о том, какую роль они играют в организации верхнего регистра в двух танских пещерах — № 220 и № 103. Такой выбор позволяет рассматривать эти фигуры не как общий иконографический мотив, а как элемент конкретной пространственной организации ансамбля. В раннетанской пещере № 220 фигуры фэйтянь распределены по нескольким зонам ансамбля; в высокотанской № 103 их присутствие сведено к более компактному акценту, что отражает общую тенденцию к упорядочению и централизации визуальной структуры танских пещер, подтвержденную исследованиями отдельных памятников [4; 5]. Сопоставление этих двух случаев помогает увидеть не только разницу между отдельными фигурами, но и изменение самого порядка изображения.

В статье анализ строится вокруг четырех взаимосвязанных аспектов: положения фигур в пещере, характера их движения, отношения к входу и нише, а также участия фэйтянь в организации верхнего регистра как целого. Такой ракурс позволяет сосредоточиться не на общем описании образа фэйтянь, а на его конкретной функции в пространстве пещерного ансамбля. Поэтому центральный вопрос статьи состоит в том, каким образом фэйтянь участвуют в построении визуального порядка ансамбля и как эта функция меняется между ранним и высоким Таном.

В работах Чжао Шэнляна, а затем в диссертациях У Цзятун и Юэ Цзинцзин показано, что дуньхуанские фэйтянь нельзя сводить к механическому продолжению индийских апсар [6, с. 1–28; 7, с. 35–42; 8, с. 62–70]. В процессе китаизации меняется не только внешний вид фигур, но и вся система пластического движения: крылья исчезают, полет начинает передаваться через изгиб лент, направление корпуса и свободный ритм линии. Это наблюдение особенно существенно для танских памятников, где легкость тела и текучесть контура становятся важнейшими художественными средствами. Однако для формального анализа одной этой линии недостаточно: нужно увидеть, как фигура работает внутри конкретной стены и как именно она помогает организовать верхнюю часть изображения.

Такой поворот поддерживается и более новыми исследованиями Могао. Книга У Хуна о пространственном переживании дуньхуанской пещеры и статья Ван Вэйцяо и Янь Айбин о телесном масштабе подчеркивают, что пещеру нельзя трактовать как нейтральный контейнер для росписи [9; 10]. Важен не только сюжет, но и место изображения на стене, распределение крупных и малых зон, траектория движения взгляда, а также роль верхнего регистра в облегчении или сгущении

восприятия. Для фэйтянь этот подход особенно продуктивен: их фигуры почти всегда связаны с переходами между регистрами, с верхними полями больших трансформаций бянсян и с тем пространством, которое невозможно свести к чисто декоративному орнаменту.

Фэйтянь в пещере № 220

Пещера № 220 особенно важна тем, что дает материал не для единичного локального появления фэйтянь, а для целой системы верхних зон¹. После снятия поверхностной росписи в 1943 году здесь был открыт хорошо сохранившийся раннетанский слой, а надписи 642 года на восточной и северной стенах обеспечили редкую для Могао точность датировки. Уже сама структура пещеры предполагает множественность зрительных центров: западная ниша удерживает сакральное ядро, восточная стена организует порог, южная и северная стены разворачивают крупные сутровые композиции. В таких условиях верхний регистр не может быть второстепенным: он связывает разнесенные части ансамбля.

На южной стене² этот принцип проявляется особенно ясно. Композиция Чистой земли Амитабхи на южной стене в пещере № 220 строится как трехчастная структура: земля, водное пространство и небо. Именно в верхней зоне, над архитектурой и музыкально-танцевальным полем, появляются небесные фигуры, рассыпающие цветы. Их значение не исчерпывается знаком «небесности». Они переводят взгляд от плотной срединной зоны к разреженному верхнему полю и тем самым помогают живописи не распасться на три отдельных яруса. Небо не замыкает композицию, а открывает ее вверх. Поэтому фэйтянь здесь работают как средство пространственного раскрытия.

Не менее важна северная стена³. Над семью Буддами Медицины здесь разворачивается зона небесного полета, а внизу расположены многоярусные светильники, музыканты, танцоры, а также фигуры донаторов, бодхисаттв и якшей. Именно эта вертикальная связь между верхним полетом и нижней музыкально-сценической плотностью делает фэйтянь структурно значимыми. Они не просто дублируют небесный статус сюжета,

а собирают в единый ритм две разные зоны стены: плотную, насыщенную и почти повествовательно активную нижнюю часть и открытую, световую верхнюю. В раннетанском ансамбле такой переход особенно выразителен, поскольку нижние зоны еще сохраняют заметную повествовательную самостоятельность.

Третьим узлом становится западная ниша⁴, где фэйтянь связаны уже не с широкой стеновой композицией, а с верхней оболочкой алтарного пространства. Здесь меняется сама функция мотива. Если на южной и северной стенах небесные фигуры работают внутри больших повествовательно-доктринальных композиций, то в западной нише они образуют подвижное окружение скульптурного центра. Их движение не ведет вглубь сюжета, а собирает верхнюю часть сакрального объема. Для зрителя, входящего в пещеру, это означает переход от поверхности стены к зоне алтарного ядра. Фэйтянь оказываются медиаторами не только между регистрами, но и между разными типами пространства — плоскостью и глубиной.

Тем самым пещера № 220 демонстрирует важное свойство раннетанского ансамбля: фэйтянь здесь не сведены к одной функции и не локализованы в одной точке. Они присутствуют в разных узлах пещеры, работая как распределенный верхний пояс. Это наблюдение согласуется с выводами Пэн Сюэяна о пещере № 220 как о программе, где крупные стеновые поля сохраняют высокую степень внутренней энергии и взаимного напряжения [11]. Фэйтянь в таком ансамбле поддерживают именно полицентрический порядок: они не замыкают композицию, а проводят между ее участками линии визуального перевода.

С пластической точки зрения раннетанская пещера № 220 также показательна. Чжао Шэнлян отмечает [7, р. 35–42], что для фэйтянь раннего Тан особенно характерны плавность контура, облегчение тела и ощущение свободного воздушного движения. Внутри рассматриваемой пещеры эти качества читаются не как отвлеченная красота линии, а как формальное условие организации верхнего регистра. Текущий контур помогает связывать разнесенные узлы ансамбля и смягчать переходы между стеной, небом и нишей. Поэтому

¹ На официальной платформе Digital Dunhuang доступны открытые онлайн-версии съемки пещер с навигацией и возможностью свободного просмотра изображений: Mogao Cave 220 (Early Tang Dynasty) // Digital Dunhuang : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0220>; Mogao Cave 103 (High Tang Dynasty) // Digital Dunhuang : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0103> (Accessed 27.04.2026).

² Фрагмент росписи «Чистая Земля Будды Амитабхи» на южной стене главного зала пещеры № 220, эпоха ранней Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0220/0001/0002/01> (дата обращения: 27.04.2026).

³ Фрагмент росписи по Сутре о Будде Медицины на северной стене главного зала пещеры № 220, эпоха ранней Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0220/0001/0004/01> (дата обращения: 27.04.2026).

⁴ Западная ниша главного зала пещеры № 220, эпоха ранней Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0220/0001/0003/01> (дата обращения: 20.05.2026).

для № 220 важна именно множественность мест, где фэйтянь вступают в действие.

Фэйтянь в пещере № 103

В пещере № 103 ситуация принципиально иная. Это высокотанский памятник с более собранной композицией: восточная стена⁵ организована по схеме пинцзы (треугольной композиционной схеме, по форме напоминающей китайский иероглиф «пинь» — 品) вокруг дверного проема, северная⁶ занята образом Амитабхи в состоянии созерцания, южная⁷ — трансформацией по Ушниша-виджае-дхарани-сутре, включающей сцены спасения, подношений и небесного пространства. Уже эта программа показывает, что зрительный порядок здесь строится не через множественность почти равноправных узлов, а через более жесткое распределение композиционных ролей. При сопоставлении с исследованиями восточной стены пещеры № 220 и императорских изображений в сцене Вималакирти особенно заметно, что в пещере № 103 композиционный центр организован более собранно [4].

Восточная стена важна прежде всего как контекст, поскольку сама дуньхуанская традиция изображений по Вималакирти-нирдеша-сутре образует устойчивую иконографическую линию, внутри которой сцена в пещере № 103 должна рассматриваться не изолированно, а как один из зрелых танских вариантов [12]. Исследование Юй Сяндуна еще в 2010 году показало, что композиция Вималакирти в пещере № 103 строится с отчетливой ориентацией на дверной проем: вход превращается в ось, а живопись распределяется вокруг него как вокруг заданного центра [5]. Более поздняя статья Тамами Хамады позволяет шире понять значение восточной стены в танских сценах на сюжет Вималакирти: такая стена становится местом соприкосновения секулярного мира и буддийского пространства [13]. Для настоящей статьи это наблюдение существенно потому, что оно объясняет сравнительно сдержанную роль фэйтянь в самой структуре пещеры № 103. Когда порог уже жестко организован сценой у входа, небесные фигуры не обязаны связывать всю пещеру в единый верхний пояс.

Их основная роль сосредоточена на северной стене, занятой «Гуань Уляншоу цзин бянь» (кит. 觀無量壽經變/观无量寿经变, художественным

воплощением одной из центральных сутр буддизма Чистой земли, известной как Сутра о созерцании Амитаюса, или Амитаюрдхьяна-сутра) и связанными с ним сценами. Эта локализация принципиальна. В пещере № 103 фэйтянь не распределены по нескольким значимым узлам, как в пещере № 220, а подчеркивают верхнюю часть одной конкретной стены. Они не образуют сеть переходов между разными частями интерьера, а усиливают верхний акцент уже собранной композиции. Здесь фигуры выполняют не столько задачу пространственного построения, сколько функцию акцентирования.

Именно поэтому верхний регистр северной стены в пещере № 103 переживается иначе. Центральный образ Амитабхи, сопровождающие его бодхисаттвы, лучи света, верхние фэйтянь и нижний пруд с возрождающимися в лотосах душами складываются в более компактную и иерархически прозрачную систему. Фэйтянь снимают тяжесть верхней зоны, но при этом не размывают ее. Их присутствие не делает стену полицентричной; напротив, оно помогает удержать ее собранность и завершенность. Для высокого Тан это очень характерно: фигура не исчезает, но ее пространственная свобода становится более дисциплинированной, что находит подтверждение в исследованиях стилистической целостности образов Вималакирти в пещере № 103 и их связи с высокотанской живописной манерой [14, р. 214–217].

Нужно учитывать и состояние сохранности памятника. В пещере № 103 нижние части ряда композиций повреждены и читаются хуже, чем верхние регистры. Это ограничивает анализ мелких деталей, но одновременно делает более заметной конструктивную роль верхних зон. В подобных условиях фэйтянь воспринимаются не как второстепенный элемент, а как один из наиболее устойчивых ориентиров композиции. Именно поэтому высокотанская логика стены проявляется здесь особенно ясно: верхняя фигура фиксирует завершенность поля, а не открывает его во множество направлений.

Сопоставление росписей двух пещер

Сопоставление росписей двух пещер позволяет говорить о разных режимах функционирования верхнего регистра. В пещере № 220 фэйтянь распределены по южной, северной и западной зонам.

⁵ Роспись по Сутре о Вималакирти на восточной стене главного зала пещеры № 103, эпоха высокой Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0103/0001/0001/01> (дата обращения: 20.04.2026).

⁶ Роспись по Сутре о Будде Амитаюсе на северной стене главного зала пещеры № 103, эпоха высокой Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0103/0001/0004/01> (дата обращения: 20.04.2026).

⁷ Роспись по «Ушниша-виджая-дхарани сутре» на южной стене главного зала пещеры № 103, эпоха высокой Тан // Digital Dunhuang (Цифровой Дуньхуан) : [website]. URL: <https://www.e-dunhuang.com/showmural/10.0001/0001/0001/0103/0001/0002/01> (дата обращения: 20.04.2026).

Они участвуют в переходе от плотной нижней части больших стен к открытому небу и от плоскости стены к алтарной нише. Этот мотив связывает разные точки ансамбля и тем самым поддерживает раннетанскую полицентричность. В пещере № 103 фэйтянь в основном локализованы на северной стене и работают как верхний акцент уже собранной композиции. Здесь они не разветвляют зрительский маршрут, а уточняют его вершину.

Различие касается не только количества фигур. Меняется сама художественная задача. В раннетанской пещере № 220 верхний регистр действует как среда расширения: он выводит взгляд из событийного и музыкального поля в небесное пространство и поддерживает внутреннее напряжение между несколькими узлами ансамбля. В высокотанской пещере № 103 верхний регистр действует как среда завершения: он фиксирует кульминацию стены и подчиняется более ясной иерархии ансамбля. Поэтому сравнение фэйтянь позволяет описать не тему и не стиль сами по себе, а изменение пространственной логики между двумя стадиями танской живописи. В более широком плане такой подход соотносится с общими наблюдениями о стилевых особенностях и художественных достижениях дуньхуанской стенописи [15].

Такой вывод имеет и более общее искусствоведческое значение. В работах о дуньхуанских фэйтянь нередко подчеркиваются изящество линии, источники образа и его последующая популярность в современном визуальном и сценическом искусстве. Эти наблюдения важны, однако они не отменяют необходимости формального исследования пещеры как ансамбля. Если анализ ограничивается только иконографией, становится трудно объяснить, почему один и тот же мотив

в двух близких по времени памятниках дает разный художественный эффект. Различие между пещерами № 220 и № 103 показывает, что фэйтянь следует рассматривать как индикатор распределения визуальных сил внутри стены и всего пещерного пространства.

Заключение

Рассмотрение фэйтянь в пещерах Могао № 220 и № 103 позволяет по-новому поставить вопрос о верхнем регистре танской пещерной живописи. В раннетанской пещере № 220 небесные фигуры распределены по нескольким важным зонам — южной стене, северной стене и западной нише. Они связывают различные части ансамбля и поддерживают полицентрическую структуру, где зрительский маршрут строится через последовательное прохождение нескольких узлов. В высокотанской пещере № 103 их роль более локальна: фигуры фиксируют верх северной стены и подчеркивают собранность уже выстроенной композиционной иерархии.

Тем самым фэйтянь предстают не как орнаментальная добавка к стенописи, а как функциональный элемент визуального порядка. Сравнение двух памятников показывает, что между ранним и высоким Таном меняется не только пластика самих фигур, но и способ их включения в ансамбль. Этот вывод важен и в методическом отношении, поскольку позволяет различать распределенный и концентрированный верхний регистр не только описательно, но и как два разных способа пространственной организации изображения. В дальнейшем такой подход может быть использован при анализе того, как эти свойства передаются или утрачиваются при цифровой репрезентации памятников.

Список источников

1. Мерекина О.О., Панова О.С. Восприятие росписей пещерного комплекса Могао в период Китайской Республики (1911–1949): от забвения к сокровищнице китайской культуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. Т. 12. С. 574–584. <https://doi.org/10.18688/aa2212-06-45>.
2. Фань Цзюнь. Возрождение дуньхуанского танца в современной хореографии Китая // Pan-Art. 2025. Т. 5. Вып. 3. <https://doi.org/10.30853/pa20250053>.
3. Иванова Ю.В. Дуньхуан в эпоху цифровизации: медиатизация сакрального наследия и культурная дипломатия Китая // Культура и искусство. 2025. № 10. С. 66–78. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2025.10.76334>.
4. 赵燕林. 莫高窟第220窟维摩诘经变帝王像研究[J]. 敦煌研究, 2018年第06期, 第20–31页[Чжао Яньлинь. Исследование изображений императоров в цзиньбянь «Вэймоцзе» из пещеры 220 Дуньхуана (Могао) // Дуньхуан яньцзю (Исследования Дуньхуана). 2018. № 6. С. 20–31]. (На кит. яз.)
5. 于向东. 敦煌维摩诘经变以窟门为中心的设计意匠—以莫高窟第103窟为例[J]. 敦煌学辑刊, 2010年第03期, 第133-141页 [Юй Сяндун. Замысел композиции вокруг пещерного входа в изображении Вималакирти: на материале пещеры Могао № 103 // Дуньхуан сюэ цзикань (Сборник исследований Дуньхуана). 2010. № 3. С. 133–141]. (На кит. яз.)

6. 吴佳桐. 敦煌壁画中飞天舞者形象演变特征研究[D]. 长春: 吉林艺术学院, 2018年 [У Цзятун. Исследование эволюции образа танцующей фэйтянь в дуньхуанской стенописи : магистерская диссертация. Чанчунь: Цзилиньский художественный институт, 2018]. (На кит. яз.)
7. 赵声良. 飞天艺术: 从印度到中国[M]. 南京: 江苏美术出版社, 2008. 191页 [Чжао Шэнлян. Искусство фэйтянь: от Индии к Китаю. Нанкин: Цзянсу мэйшу чубаньшэ, 2008. 191 с.]. (На кит. яз.)
8. 岳京京. 敦煌壁画飞天形象研究[D]. 兰州: 西北师范大学, 2020年 [Юэ Цзинцзин. Исследование образов фэйтянь в дуньхуанской стенописи : магистерская диссертация. Ланьчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2020]. (На кит. яз.)
9. Wang Weiqiao, Aibin Yan. Body, scale, and space: study on the spatial construction of Mogao Cave 254 // *Religions*. 2023. Vol. 14. No. 7. Art. 953. <https://doi.org/10.3390/rel14070953>.
10. Wu Hung. *Spatial Dunhuang: Experiencing the Mogao Caves*. Seattle: University of Washington Press, 2023. 392 p.
11. Peng Xueyang. Visualizing the spirit consciousness: reinterpreting the Medicine Buddha tableau in Mogao Cave 220 (642 CE) // *Religions*. 2025. Vol. 16. No. 10. Art. 1225. <https://doi.org/10.3390/rel16101225>.
12. 贺世哲. 敦煌莫高窟壁画中的《维摩诘经变》[J]. 敦煌研究, 1982年第02期, 第62–87页 [Хэ Шичжэ. Изображения по «Вималакирти-нирдеша-сутре» в стенописи Могао // Дуньхуан яньцзю (Исследования Дуньхуана). 1982. № 2. С. 62–87]. (На кит. яз.)
13. Hamada Tamami. Śākyamuni Buddha world depicted in Vimalakīrti scenes in Dunhuang Mogao Caves: the expansion of Buddha land to China // *Hualin International Journal of Buddhist Studies*. 2021. Vol. 4. No. 1. P. 37–58. <https://doi.org/10.15239/hijbs.04.01.02>.
14. 魏迎春. 敦煌莫高窟第103窟维摩诘像与吴道子画风[J]. 艺术百家, 2016年32卷第2期, 第214-217, 232页 [Вэй Инчунь. Образ Вималакирти в пещере Могао № 103 и стиль живописи У Даоцзы // Искусство байцзя (Hundred Schools in Arts). 2016. Т. 32. № 2. С. 214–217, 232]. (На кит. яз.)
15. 段文杰. 略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就[J]. 敦煌研究, 1982年第02期, 第1–16页 [Дуань Вэньцзе. О стилевых особенностях и художественных достижениях дуньхуанской стенописи // Дуньхуан яньцзю (Исследования Дуньхуана). 1982. № 2. С. 1–16]. (На кит. яз.)

References

1. Merekina, O.O. and Panova, O.S. (2022) 'Perception of the Mogao Caves' art heritage in Republican China (1911–1949): From obscurity to national treasure', *Actual Problems of Theory and History of Art*, 12, pp. 574–584. doi:10.18688/aa2212-06-45. (In Russ.)
2. Fan, Jun (2025) 'The revival of Dunhuang dance in contemporary choreography in China', *Pan-Art*, 5(3). doi:10.30853/pa20250053. (In Russ.)
3. Ivanova, Y.V. (2025) 'Dunhuang in the digital age: The mediatization of sacred heritage and China's cultural diplomacy', *Culture and Art*, (10), pp. 66–78. doi:10.7256/2454-0625.2025.10.76334. (In Russ.)
4. Zhao Yanlin. Mogao ku di 220 ku Weimojie jingbian diwang xiang yanjiu [J]. *Dunhuang yanjiu*, 2018 nian di 06 qi, di 20–31 ye [Zhao, Yanlin (2018) 'A study on the image of the Chinese emperor in the Vimalakirti Sutra illustration in Mogao Cave 220', *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Research*, (6), pp. 20–31]. (In Chinese).
5. Yu Xiangdong. Dunhuang Weimojie jingbian yi kumen wei zhongxin de sheji yijiang — yi Mogao ku di 103 ku wei li [J]. *Dunhuang xue jikan*, 2010 nian di 03 qi, di 133–141 ye [Yu, Xiangdong (2010) 'The design concept centered on the cave entrance in Dunhuang Vimalakirti transformation paintings: the case of Mogao Cave 103', *Dunhuang xue jikan = Journal of Dunhuang Studies*, (3), pp. 133–141]. (In Chinese).
6. Wu Jiatong. *Dunhuang bihua zhong feitian wuzhe xingxiang yanbian tezheng yanjiu* [D]. Changchun: Jilin yishu xueyuan, 2018 nian [Wu, Jiatong (2018) *A study of the evolution of the image of the dancing feitian in Dunhuang murals*. Master's thesis, Jilin University of Arts, Changchun]. (In Chinese).
7. Zhao Shengliang. *Feitian yishu: cong Yindu dao Zhongguo* [M]. Nanjing: Jiangsu meishu chubanshe, 2008. 191 ye [Zhao, Shengliang (2008) *Feitian art: from India to China*. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House]. (In Chinese).
8. Yue Jingjing. *Dunhuang bihua feitian xingxiang yanjiu* [D]. Lanzhou: Xibei shifan daxue, 2020 nian [Yue, Jingjing (2020) *A study of feitian images in Dunhuang murals*. Master's thesis, Northwest Normal University, Lanzhou]. (In Chinese).
9. Wang, Weiqiao and Aibin, Yan (2023) 'Body, scale, and space: study on the spatial construction of Mogao Cave 254', *Religions*, 14(7), art. 953. doi:10.3390/rel14070953.

10. Wu, Hung (2023) *Spatial Dunhuang: experiencing the Mogao Caves*. Seattle: University of Washington Press.
11. Peng, Xueyang (2025) 'Visualizing the spirit consciousness: reinterpreting the Medicine Buddha tableau in Mogao Cave 220 (642 CE)', *Religions*, 16(10), art. 1225. doi:10.3390/rel16101225.
12. He Shizhe. Dunhuang Mogao ku bihua zhong de "Weimojie jingbian" [J]. *Dunhuang yanjiu*, 1982 nian di 02 qi, di 62-87 ye [He, Shizhe (1982) 'Images based on the Vimalakīrti-nirdesha Sutra in Mogao murals', *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Research*, (2), pp. 62–87]. (In Chinese).
13. Hamada, T. (2021) 'Śākyamuni Buddha world depicted in Vimalakīrti scenes in Dunhuang Mogao Caves: The expansion of Buddha land to China', *Hualin International Journal of Buddhist Studies*, 4(1), pp. 37–58. doi:10.15239/hijbs.04.01.02.
14. Wei Yingchun. Dunhuang Mogao ku di 103 ku Weimojie xiang yu Wu Daozi huafeng [J]. *Yishu baijia*, 2016 nian 32 juan di 2 qi, di 214-217, 232 ye [Wei, Yingchun (2016) 'The image of Vimalakīrti in Mogao Cave 103 and the painting style of Wu Daozi', *Hundred Schools in Arts*, 32(2), pp. 214–217, 232]. (In Chinese).
15. Duan Wenjie. Luelun Dunhuang bihua de fengge tedian he yishu chengjiu [J]. *Dunhuang yanjiu*, 1982 nian di 02 qi, di 1-16 ye [Duan, Wenjie (1982) 'On the stylistic features and artistic achievements of Dunhuang murals', *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Research*, (2), pp. 1–16]. (In Chinese).

Информация об авторе

Бай Сюйдун, аспирант кафедры истории зарубежного искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация; научный ассистент Центра исследования, экспонирования и охраны культурного наследия Дуньхуанских пещер, Дуньхуанская академия, Дуньхуан, Китай; приглашенный преподаватель Дуньхуанского института, Северо-Западный педагогический университет, Дуньхуан, Китай. Член Ассоциации художников города Шэньчжэня, научный сотрудник Института китайской живописи Дуньхуана; szartbxd@163.com, <https://orcid.org/0000-0001-7222-3455>, SPIN-код (Science Index): 1252-4818.

Information about the author

Bai Xudong, Postgraduate Student at the Department of History of Western Art, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation; Research Assistant at the Center for Research, Exhibition and Conservation of Dunhuang Caves Cultural Heritage, Dunhuang Academy, Dunhuang, China; Invited Lecturer at the Dunhuang Institute of Northwest Normal University, Dunhuang, Lanzhou, China. Member of the Shenzhen Artists Association, Research Fellow at the Dunhuang Institute of Chinese Painting; szartbxd@163.com, <https://orcid.org/0000-0001-7222-3455>, SPIN-code (Science Index): 1252-4818.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.05.2026; одобрена после рецензирования 15.05.2026; принята к публикации 18.05.2026.

The article was received by the editorial board on 01 May 2026; approved after reviewing on 15 May 2026; accepted for publication on 18 May 2026.