

RU

Практики восприятия искусства пещер Могао: сакральное пространство, фресковая репрезентация и современная музейная интерпретация

Бай Сюйдун

Аннотация. В статье рассматривается трансформация практик восприятия искусства пещер Могао (Дуньхуан, провинция Ганьсу) от сакрально-ритуального опыта средневекового буддизма к музейной репрезентации XX-XXI веков. Цель исследования состоит в реконструкции диахронической динамики этих практик. В результате в исследовании выявлены три режима восприятия. Первый определяется как сакрально-ритуальный и основан на телесном смирении зрителя и медитативной визуализации в архитектурном пространстве пещеры. Второй характеризуется как переходный нарративно-эстетический, в котором фреска приобретает свойства читаемого визуального повествования. Третий описывается как современный музейно-экскурсионный и связан с включением образов Могао в музейную репрезентацию и сценические контексты. Научная новизна состоит в рассмотрении искусства пещер Могао не только как совокупности иконографических и стилистических форм, но и как системы исторически меняющихся практик восприятия. Результаты фиксируют структурный разрыв между сакральным и современным режимами восприятия наследия Могао.

EN

Perception practices of Mogao cave art: sacral space, mural representation, and modern museum interpretation

Xudong Bai

Abstract. The article examines the transformation of art perception practices at the Mogao Caves (Dunhuang, Gansu Province) from the sacral-ritual experience of medieval Buddhism to the museum representations of the 20th-21st centuries. The purpose of this study is to reconstruct the diachronic dynamics of these practices. As a result, three modes of perception are identified. The first is defined as sacral-ritual, based on the spectator's bodily humility and meditative visualization within the architectural space of the cave. The second is characterized as a transitional narrative-aesthetic mode, in which the mural acquires the properties of a readable visual narrative. The third is described as the modern museum-excursion mode, associated with the inclusion of Mogao imagery in museum representations and scenographic contexts. The scientific novelty of the work lies in considering the art of the Mogao Caves not merely as a collection of iconographic and stylistic forms, but as a system of historically changing perception practices. The results highlight a structural rupture between the sacral and modern modes of perceiving the Mogao heritage.

Введение

Актуальность работы определяется интересом современного искусствознания к телесным, пространственным и институциональным условиям восприятия художественного произведения. Пещерный комплекс Могао в Дуньхуане (провинция Ганьсу) – одно из наиболее значимых явлений средневекового буддийского искусства Восточной Азии. Настенные росписи, скульптура и архитектурные формы существуют в нём в неразрывной связи с историческими условиями их восприятия. О. О. Мерекина и О. С. Панова (2022, с. 574) отмечают, что значение фресок пещер Могао в настоящее время не вызывает сомнений, однако ещё в начале XX века эта художественная традиция находилась в состоянии относительного забвения, а её переход от неясности к национальному сокровищу стал результатом смены культурной парадигмы в Китае эпохи модерна.

Иконография и стилистика росписей Могао достаточно подробно описаны в международной искусствоведческой литературе. Материальная культура пещер и их архитектурная типология рассматриваются в работах N. Schmid (2006) и Чэнь Тяньюя (Chen, 2025). Практику создания настенных росписей в дуньхуанских

мастерских и её связь с визуальной культурой региона исследует С. Фрейзер (Fraser, 2004), а семантику буддийских «трансформационных картин» (бяньсян) и их роль в практике визуализации – У Хун (Wu Hung, 1992) и Юджин Ван (Wang, 2005). Эволюция образа летящих апсар в её соотношении с китайскими религиозно-эстетическими традициями анализируется в работе Чжан Ижань (Zhang, 2025). Нарративные стратегии буддийских фресок описаны в исследовании К. W. Huen (2025). Отдельные пещеры становятся предметом монографических исследований: пещера семьи Чжай (пещера 220) подробно проанализирована Нин Цяном (Ning, 2004). Современные формы освоения наследия, включая музейную репрезентацию и сценические постановки, обсуждаются в работах О. О. Мерекиной и О. С. Пановой (2022), О. Ф. Пронькиной (2021), Цзяшэн Цзиня и Шарул Азим Шарудина (Jin, Sharudin, 2023). Вопрос о том, каким образом исторический зритель взаимодействовал с пространством пещер и каким образом эти практики трансформируются в современной репрезентации наследия, до настоящего времени не получил систематического искусствоведческого описания.

Объектом исследования выступает художественный комплекс пещер Могао в единстве иконографии, архитектурного пространства и исторических условий зрительского контакта. Предметом является диахроническая трансформация практик восприятия этого комплекса.

В соответствии с поставленной целью решаются следующие задачи. Первая задача состоит в описании телесно-пространственных параметров сакрально-ритуального восприятия в пещерах Могао. Вторая задача предусматривает анализ иконографической и пространственной организации искусства пещер как условия исторического режима восприятия. Третья задача соотносится с прослеживанием трансформации ключевых образов, прежде всего летящих апсар, в связи с переходом от ритуальной к нарративно-эстетической модели. Четвёртая задача состоит в характеристике музейно-экскурсионной и сценической репрезентации наследия Могао в XX–XXI веках.

Методология исследования объединяет три группы искусствоведческих методов. Иконографический и стилистический анализ позволяет проследить изменения в репрезентации ключевых образов на протяжении династийного периода. Историко-культурная реконструкция ритуальных практик опирается на данные о материальной культуре пещер, включая типологию пещер, пространственные параметры размещения изображений, форму ниш и платформ. Сравнительный анализ нарративных стратегий настенных росписей и их современных сценических интерпретаций раскрывается прежде всего на материале пьесы «Мечта Дуньхуана» («Большой сон Дуньхуана», кит. 大梦敦煌; главный балетмейстер Чэнь Вэйя, премьера 2000 года).

Эмпирическую основу составляет разбор конкретных пещер, в первую очередь пещеры 285 с сохранившимися кельями для медитации и пещеры 220 (пещеры семьи Чжай).

Практическая значимость исследования состоит в том, что предложенное описание практик восприятия может быть использовано в музейно-экскурсионной и выставочной работе с наследием Могао: при построении экспозиций и экскурсионных маршрутов, учитывающих исходные пространственно-телесные условия восприятия пещерного искусства, а также при подготовке сценических и мультимедийных интерпретаций дуньхуанских образов. Результаты работы применимы в вузовских курсах по истории искусства Китая и Центральной Азии и в исследованиях, посвящённых музеефикации памятников религиозного искусства.

Обсуждение и результаты

Ритуально-телесные практики восприятия в пространстве пещер Могао

Материальная организация пещер Могао не предполагала отстранённого эстетического созерцания, привычного посетителю современного музея. Опираясь на дуньхуанские рукописи, N. Schmid (2006) указывает, что посвящённые приходили в пещеры для выполнения ритуальных последовательностей, включая простираания, сидячую медитацию и визуализацию, а не для осмотра или эстетического наслаждения искусством в современном смысле. В этой модели художественные изображения функционировали не как объекты обозрения, а как опоры для развёртывания внутреннего религиозного опыта.

Наиболее наглядным примером такой организации служит пещера 285 – самая ранняя точно датированная пещера комплекса, сооружённая в 538–539 годах, согласно votivным надписям на северной стене (Hiyama, 2022). По устройству это крупнейшая в Дуньхуане пещера монастырского (вихара) типа, и её общей темой выступает медитативная практика. В южной и северной стенах вырублены по четыре небольшие кельи, предназначенные для сидячей медитации монахов; сохранившиеся внутри некоторых из них остатки ступы юаньского времени указывают на использование келий по прямому назначению. По верхнему регистру стен размещены изображения около тридцати пяти монахов, каждый из которых медитирует в отдельной горной хижине. Тем самым архитектура пещеры непосредственно задаёт телесную позицию верующего: пространство организовано не для отстранённого осмотра, а для вхождения в медитативное состояние, что подтверждает реконструкцию ритуально-телесного режима восприятия. Показательно и то, что на скатах потолка буддийские образы соединяются с китайскими мифологическими фигурами и летящими апсарами, образуя синкретическое визуальное пространство, допускающее различные прочтения в зависимости от религиозной принадлежности зрителя (Hiyama, 2022).

Принципиальное значение имеет пространственное соотношение зрителя и изображения. В позиции простираания и сидячей медитации тело верующего находилось вблизи пола, а взгляд был направлен снизу вверх, на образы Будды, бодхисаттв и небесных существ. Подобная организация телесного контакта расходится с современной практикой осмотра фресок с высоты человеческого роста и под прямым углом. Исторический

зритель находился в позиции телесного смирения, и изображения воспринимались в режиме иерархически выстроенной визуальной коммуникации, а не музейного экспонирования.

В этом отношении показательна практика материализованных желаний, воплощённая в длинных живописных знамёнах. Юнах Хван (Hwang, 2023, с. 58) анализирует так называемые знамёна в сорок девять чи, длина которых достигала 915 см, и отмечает, что многочисленные болты шёлка, физические удлинняющие знамя, представляли собой материализованную форму долголетия и процветания. Изображение нескольких бодхисаттв на одной длинной полосе ткани рассматривалось как действенное средство обретения хорошего здоровья, продления жизни, устранения грехов и возрождения в Чистой Земле (Hwang, 2023, с. 58). Сам процесс изготовления, развёртывания и подношения знамени оказывался неотделим от его иконографической формы и составлял часть ритуального восприятия.

Сходный принцип материализации сакрального действия фиксируется в керамической пластике. Чэнь Ифэй (Chen, 2023, с. 146), анализируя плитки с узорами из окрестностей Дуньхуана, показывает, что каждая плитка обладает уникальной декоративной ценностью и сливается с общей архитектурой, являясь неотъемлемой частью архитектурного искусства Дуньхуана. Технологический процесс изготовления плитки, включавший нанесение контура узора на внутреннюю стенку деревянной формы, оттиск изображения на кирпиче и последующий обжиг (Chen, 2023, с. 146), превращал утилитарный строительный материал в носитель буддийской символики. Восприятие плитки в составе архитектурного ансамбля реализовывалось в движении верующего по сакральному пространству.

Иконографическая и пространственная организация искусства Могао

Архитектурный контекст восприятия в пещерах Могао исторически изменялся, что фиксируется на материале трансформации ниш в период с VIII по X век. N. Schmid (2006) отмечает, что вместо округлой полости ниши становятся прямоугольной платформой с двускатной или плоской крышей и внутренними ширмами (Schmid, 2006). Переход от типа пещеры 384 с округлыми углами к типу пещеры 231 с квадратными нишами означал сдвиг в сторону театрализованной и иллюзионистской пространственной логики. Ниша начинала имитировать реальное архитектурное пространство (zhang), а фреска уподоблялась висящим шёлковым свиткам. Восприятие опосредовалось культурным кодом картины внутри картины, что подготавливало почву для нарративной автономизации изображения.

Чэнь Тяньюй предлагает аналитическую рамку «реальность и абстракция», в которой реальность относится к физическим пещерным структурам, включая шесть основных типов (пещеры для медитаций, пещеры-пагоды, зальные пещеры, пещеры нирваны, пещеры гигантского Будды и погребальные пещеры), а абстракция охватывает архитектурные изображения внутри фресок, которые могут рассматриваться как визуальные документы, фиксирующие восемь столетий исторической архитектурной практики (Chen, 2025, с. 13). Эта двойная оптика позволяет реконструировать не только физическое устройство пещеры, но и механизм его прочтения историческим зрителем, одновременно воспринимавшим архитектуру кельи и её живописную репрезентацию на стене.

Эту логику подтверждает исследование Чжэнжу Чжоу (Zhou, 2023), согласно которому в тибетский и гуйцзуньский периоды (конец VIII – XI век) архитектура пещер Могао складывается в особый «дуньхуанский стиль», опосредующий отношение между реальным и визионерским пространством и превращающий скальный обрыв в зримый образ Чистой Земли. Архитектурная форма пещеры тем самым сама становится инструментом организации восприятия.

Процесс синизации буддийского искусства, описанный К. Ōhashi (2014, с. 47–48), непосредственно связан с трансформацией восприятия. Автор отмечает, что художники и скульпторы из Чанъяня создавали великолепные настенные росписи и производили роскошные глиняные статуи в пещерах Могао, перенося лучшее качество искусства центрального региона в Дуньхуан. Этот перенос имел не только технологическое, но и перцептивное измерение. Центрально-китайские художественные каноны, сложившиеся для созерцания в дворцовых и храмовых интерьерах, наслаивались на локальную пещерную традицию, формируя гибридный визуальный язык, в котором индийские иконографические схемы сочетались с китайской пространственной логикой.

Трансформация образа летящих апсар

Образ летящих апсар занимает в искусстве Могао пограничное положение между сакральным объектом визуализации и эстетическим украшением. Это делает его особенно показательным для реконструкции исторической динамики восприятия. Чжан Ижань (Zhang, 2025, с. 5), прослеживая эволюцию образа, приходит к выводу, что даосизм оказал глубокое влияние на художественный стиль культуры Дуньхуана и обогатил его коннотацию. Соединение буддийских летящих апсар с даосскими представлениями о бессмертных постепенно сообщало изображению элегантные и эфемерные черты и расширяло его восприятие за пределы строго ритуального контекста.

Эту линию дополняет исследование К. W. Huen (2025, с. 154), посвящённое нарративным техникам буддийских фресок. Автор утверждает, что фрески пещер Могао действуют как динамичные и отчётливые медиумы, которые вовлекают и обучают зрителя в духовном процессе. Композиционная организация сцен, использование цвета и символики подчинены задаче передачи сложных религиозных нарративов. В позднем периоде существования пещер именно нарративная насыщенность изображений начинает работать на их автономизацию. Фреска превращается в визуальное повествование, которое может быть прочитано и вне непосредственной ритуальной практики. Так формируются внутренние художественные предпосылки последующего перехода от сакрально-ритуального к нарративно-эстетическому режиму восприятия.

Эта тенденция к нарративной автономизации изображения отчётливо проявляется в пещере 220 – так называемой пещере семьи Чжай, сооружённой в 642 году в эпоху Ранней Тан и подробно исследованной Нин Цяном (Ning, 2004). На южной стене пещеры развёрнута масштабная композиция Западного рая, на северной – иллюстрация сутры Будды-целителя Бхайшаджьягуру с изображением врачевального ритуала, на восточной – сцена диспута Вималакирти. Подобные «трансформационные картины» (бяньсян), как показывает У Хун (Wu Hung, 1992), представляют собой визуальное развёртывание повествовательного текста и рассчитаны на последовательное прочтение зрителем; Юджин Ван (Wang, 2005) связывает их с практикой буддийской визуализации и «создания мира», в которую активно вовлекается смотрящий. В живописных композициях пещеры 220, изображающих райские собрания, значительное место занимают сцены небесной музыки и танца, в которых божественные существа предстают как исполнители. Тем самым уже в средневековой фреске закладывается тот семиотический потенциал театрализации, который впоследствии будет развёрнут в сценических интерпретациях наследия Могао.

Музейно-экскурсионная и сценическая репрезентация наследия

В XX–XXI веках искусство Могао включается в принципиально иную систему институциональных контекстов. Литургическая функция уступает место музейной и сценической репрезентации. О. О. Мерекина и О. С. Панова (2022, с. 574) фиксируют, что в 2008 году Национальный художественный музей Китая в Пекине организовал серию выставок дуньхуанского искусства, в рамках которых директор музея Фань Диань охарактеризовал пещерный комплекс Могао как спасителя и хранителя национального духа и назвал комплекс галереей национальной коллективной памяти. Сакральное пространство пещеры заменяется музейным залом, а ритуальное тело верующего уступает место телу посетителя, перемещающегося от одного экспоната к другому в горизонтальной траектории осмотра. Изменяется и режим времени восприятия.

Становление музейного режима восприятия наследия Могао связано с процессом его национализации в культуре Китая XX века. О. О. Мерекина и О. С. Панова (2022, с. 574) фиксируют, что в 2008 году Национальный художественный музей Китая в Пекине организовал серию выставок дуньхуанского искусства, в рамках которых директор музея Фань Диань охарактеризовал пещерный комплекс Могао как спасителя и хранителя национального духа и назвал комплекс галереей национальной коллективной памяти. Само определение пещер как «галереи» показательно: пространство религиозной практики концептуализируется в терминах художественной экспозиции, а совокупность росписей осмысливается как национальное художественное собрание. Восприятие искусства Могао встраивается тем самым в современную идеологию культурного наследия, в которой памятник обретает ценность прежде всего как объект национальной идентичности и эстетического любования.

Музейная репрезентация переопределяет прежде всего телесно-пространственные параметры зрительского контакта. Сакральное пространство пещеры заменяется музейным залом, а ритуальное тело верующего уступает место телу посетителя, перемещающегося от одного экспоната к другому в горизонтальной траектории осмотра. Тело зрителя выпрямляется: вместо позиции простирающегося и направленного снизу вверх взгляда, задававшихся архитектурой пещеры, складывается фронтальный обзор изображения с высоты человеческого роста и под прямым углом. Иерархически выстроенная визуальная коммуникация, в которой образы Будды и бодхисаттв возвышались над склонённым верующим, сменяется отношением равноположенности зрителя и экспоната. В музейной экспозиции изображение изымается из ритуального контекста и предъядается как самостоятельный художественный объект, снабжённый этикеткой, датировкой и атрибуцией.

Изменяется и режим времени восприятия. Вместо длительной медитативной задержки перед изображением, подчинённой ритму ритуальной практики, формируется равномерное распределение внимания по экспозиции, задаваемое логикой экскурсионного маршрута. Время контакта с отдельным изображением сокращается и нормируется, а последовательность восприятия определяется не внутренней логикой религиозного опыта, а маршрутом осмотра и работой экскурсионного сопровождения. Особую роль здесь играет фигура экскурсовода, опосредующего восприятие и превращающего образ в предмет искусствоведческого и историко-культурного комментария. Так складывается специфический музейно-экскурсионный режим, в котором изображение воспринимается как документ художественной истории, а не как действующая опора религиозного опыта.

Наряду с музейной экспозицией существенную роль в современном режиме восприятия играет сценическая интерпретация наследия, наиболее показательно представленная пьесой «Мечта Дуньхуана» («Большой сон Дуньхуана», кит. 大梦敦煌; постановка Ланьчжоуского театра оперы и танца, главный балетмейстер Чэнь Вэйя, премьера 2000 года). В рецензии О. Ф. Пронькиной (2021, с. 412–413) описывается сюжет, в котором молодой художник Могао, идущий в пустыне, испытывает сильный голод и жажду и видит летящих апсар. Драматургическая конструкция постановки организована по законам романтического повествования: иконографический мотив становится отправной точкой сценического сюжета о художнике и его видении, а статичный образ фрески развёртывается во времени как сценическое действие.

Визуальный язык постановки прямо заимствуется из фресок Могао. Костюмы, музыкальные инструменты и декорации взяты из настенных росписей, в частности нагрудный барабан танцовщиц, который встречается на южной стене 108 пещеры Могао (Пронькина, 2021, с. 414). Сценография превращает иконографический репертуар пещер в источник зрелищных форм, а фресковые изображения музыки и танца, уже в средневековой росписи несшие потенциал театрализации, получают буквальное сценическое воплощение. Заложенная в живописных композициях пещеры 220 тема небесной музыки и танца, где божественные существа предстают как исполнители, находит здесь своё позднейшее развитие: изображённые на стене музыканты и танцовщицы становятся прообразом реальных сценических исполнителей.

С искусствоведческой точки зрения здесь существен семиотический сдвиг в функции образа. Если в исторической практике летящая апсара выступала объектом медитативной визуализации, включённым в религиозный опыт, то в сценической интерпретации она становится персонажем театрального нарратива, организованного по законам романтической драматургии и рассчитанного на эстетическое и эмоциональное переживание зрителя. Иконографический материал сохраняется и даже подчёркивается, но его функция в системе восприятия меняется: сакральный образ преобразуется в художественный знак, отсылающий к историческому наследию и национальной культурной традиции.

В более компактной форме тот же процесс перекодировки сакральных мотивов продолжается в дизайнерской и архитектурной адаптации наследия. Цзяшэн Цзинь и Шарул Азим Шарудин рассматривают перенос кессонных узоров (цзаоцзин) пещер Могао в современный интерьерный дизайн, при котором орнаментальный мотив, исторически венчавший сакральное пространство пещеры, становится декоративным элементом жилого или общественного пространства (Jin, Sharudin, 2023, с. 26). Чэнь Тяньюй показывает, что архитектурные изображения во фресках Могао могут рассматриваться как визуальные документы многовековой строительной практики, а такие элементы, как система доугун и мотивы летящих апсар, находят применение в новейших архитектурных и дизайнерских проектах (Chen, 2025, с. 13). В этих формах адаптации восприятие наследия выходит за пределы как ритуального, так и собственно музейного контекста: иконографический мотив функционирует как элемент современного визуального и предметного языка, отсылающий к культурной традиции, но лишённый прямой религиозной или экспозиционной рамки.

Заключение

Проведённый искусствоведческий анализ позволяет описать практики восприятия искусства пещер Могао как исторически меняющуюся систему. Пространственная организация пещер, телесная позиция зрителя и режимы институциональной репрезентации образуют в ней единый аналитический объект.

Сакрально-ритуальное восприятие, реконструируемое по данным о материальной культуре пещер, опиралось на телесное смирение зрителя в позиции простирания и сидячей медитации, архитектурную организацию ниш и платформ, а также на сопровождающие изображение ритуальные действия, включая медитативную визуализацию, развёртывание длинных знамён и использование рельефных плиток в составе сакрального пространства. Наглядным примером такого режима служит пещера 285 с сохранившимися кельями для медитации. В этом режиме изображение функционировало по преимуществу не как объект отстранённого созерцания, а как опора религиозного опыта, хотя эстетическое воздействие образа при этом не устранилось полностью.

Иконографические и стилистические сдвиги VIII-X веков, включая трансформацию ниш в платформы, имитацию архитектурных и текстильных форм во фресках, а также синизацию буддийских образов под влиянием центрально-китайских и даосских традиций, постепенно формировали по преимуществу нарративно-эстетический режим восприятия. Фреска приобретала свойства читаемого визуального повествования, наиболее наглядно – в трансформационных композициях пещеры 220. Эволюция образа летящих апсар выступает в этом процессе показательным случаем, в котором иконографическая преемственность сочетается с изменением функции изображения в системе восприятия.

В XX-XXI веках наследие Могао включается в музейно-экскурсионную и сценическую репрезентацию. Музейная экспозиция переопределяет пространственно-телесные параметры зрительского контакта. Сценические интерпретации, в частности пьеса «Мечта Дуньхуана», встраивают иконографию пещер в драматургические нарративы. В более компактной форме тот же процесс продолжается в дизайнерской и архитектурной адаптации наследия – переносе кессонных узоров в современный интерьер (Jin, Sharudin, 2023, с. 26) и использовании системы доугун и мотивов летящих апсар в новейших архитектурных проектах (Chen, 2025, с. 13), – где сакральные мотивы превращаются в элементы современного художественного языка. Структурный смысл этих процессов состоит не в простой утрате сакрального содержания, а в формировании нового режима восприятия, в котором историческое искусство Могао функционирует как объект музейно-экскурсионной и сценической репрезентации культурного наследия.

На материале пещер Могао может быть описана общая искусствоведческая проблема. Художественное наследие представляет собой не статичную совокупность форм, а динамическую систему, смысл которой реализуется в исторически меняющихся практиках восприятия.

Перспективы дальнейших исследований связаны с сопоставительным анализом аналогичных процессов в других пещерных комплексах, в том числе Майцзишань и Юньган, а также с изучением того, каким образом цифровые формы репрезентации, включая виртуальные туры и трёхмерные реконструкции, входят в современную систему практик восприятия искусства Могао.

Источники | References

1. Мерекина О. О., Панова О. С. Восприятие фресок пещер Могао в республиканском Китае (1911-1949): от неизвестности к национальному сокровищу // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2022. Т. 12.
2. Пронькина О. Ф. Ценность пещер Могао в искусстве на примере пьесы «Мечта Дуньхуана» // Oriental Renaissance: Innovative, Educational, Natural and Social Sciences. 2021. Spec. iss. 1.

3. Chen T. Analysis of “Reality” and “Abstract” in Dunhuang Architectural Art and Its Modern Applications // International Journal of Asian Social Science Research. 2025. Vol. 2. No. 6.
4. Chen Y. Research on the Tiles with Patterns of Dunhuang Mogao Cave Art, China // Proceedings of the 2nd International Conference on Culture, Design and Social Development (CDSO 2022). 2023. https://doi.org/10.2991/978-2-38476-018-3_14
5. Fraser S. E. Performing the Visual: The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618-960. Stanford: Stanford University Press, 2004.
6. Hiyama S. Overlapping Heavens in the Wall Paintings of Mogao Cave 285 at Dunhuang: An Art-Historical Study of the Syncretistic Images on Its West Wall and Ceiling // Overlapping Cosmologies in Asia: Transcultural and Interdisciplinary Approaches / ed. by B. M. Mak, E. Huntington. Leiden – Boston: Brill, 2022. https://doi.org/10.1163/9789004511675_012
7. Huen K. W. Exploring Narrative Techniques and Artistic Expression in the Buddhist Murals of the Mogao Caves // Journal of Education, Humanities and Social Sciences. 2025. Vol. 51. <https://doi.org/10.54097/wry1na22>
8. Hwang Y. Materialized Wishes: Long Banner Paintings from the Mogao Caves of Dunhuang // Religions. 2023. Vol. 14. No. 1. Art. 58. <https://doi.org/10.3390/rel14010058>
9. Jin J., Sharudin S. A. Design of the Mogao Caves Caisson and Its Application to Modern Interior Design // Global Journal of Emerging Science, Engineering & Technology. 2023. Vol. 1. No. 1. <https://doi.org/10.56225/gjeset.v1i1.18>
10. Ning Q. Art, Religion, and Politics in Medieval China: The Dunhuang Cave of the Zhai Family. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.
11. Ōhashi K. The Sinicization of Dunhuang Mogao Cave Buddhist Art // International Journal of Korean History. 2014. Vol. 19. No. 1.
12. Schmid N. The Material Culture of Exegesis and Liturgy and a Change in the Artistic Representations in Dunhuang Caves, ca. 700-1000 // Asia Major. Third Series. 2006. Vol. 19. No. 1-2.
13. Wang E. Y. Shaping the Lotus Sutra: Buddhist Visual Culture in Medieval China. Seattle – L.: University of Washington Press, 2005.
14. Wu Hung. What Is Bianxiang? On the Relationship between Dunhuang Art and Dunhuang Literature // Harvard Journal of Asiatic Studies. 1992. Vol. 52. No. 1.
15. Zhang Y. From the Evolution of the “Flying Apsaras” Art in the Mogao Caves, the Influence of Taoism on Dunhuang Culture Observe // Sociology, Philosophy and Psychology. 2025. Vol. 2. No. 1. <https://doi.org/10.70267/web5xr46>
16. Zhou Z. Between Virtual and Real: A New Architecture of the Mogao Caves (Dunhuang, China), 781-1036 CE: PhD diss. Chicago: University of Chicago, 2023.

Информация об авторах | Author information



Бай Сюйдун¹

¹ Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина



Xudong Bai¹

¹ St. Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin

¹ 784455407@qq.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 16.06.2026; опубликовано online (published online): 28.07.2026.

Ключевые слова (keywords): пещеры Могао; практики восприятия; иконография летящих апсар; архитектурное пространство; музейная репрезентация; Mogao Caves; perception practices; iconography of flying apsaras; architectural space; museum representation.