

УДК: 742.1

ББК: 85.143(3)

А43

DOI: 10.18688/aa199-6-67

Д. В. Дубровская

Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы

С самого начала своего пребывания при маньчжурском императорском дворе в Пекине молодой итальянский художник Джузеппе Кастильоне (китайское имя — Лан Шинин; 1688–1766) выполнял императорский заказ, состоявший в соединении определённых элементов европейской живописной техники и пространственных характеристик с основными принципами китайской художественной традиции. Суть метода, разработавшегося Кастильоне и его коллегами, состояла в объединении китайских мотивов, тем и предметов изображения с характерной для европейской традиции светотеневой моделировкой формы. Лан Шинин вводил перспективное построение пространства в работы, включавшие изображение строений в пейзаже, — таким образом, деликатно используемая прямая перспектива позволяла добиться более свежего подхода к репрезентации придворных сцен, а пейзажам придавалась сравнительно большая глубина.

Неискушённый взгляд, пожалуй, вряд ли отличит произведения Кастильоне и его последователей, работавших с использованием линейного метода *сяньфа* [7; 6; 21], от чисто китайских, и дело не только в китайском сюжетном репертуаре и колористике. Итальянский живописец вводил европейскую технику в местный контекст отнюдь не топорно или бездумно: тени максимально облегчались, контраст между светом и тенью сглаживался, а эффекта трёхмерности Лан Шинин — последователь знаменитого итальянского перспективиста Андреа Поццо (1642–1709) — добивался через сочетание высоко ценимой заказчиками-императорами прямой перспективы [4, с. 54–55] (ради которой Кастильоне и выписали из Италии по прямому требованию императора Канси) с традиционной китайской аксонометрией.

В статье рассматривается применение итальянским придворным художником перспективных построений на примерах двух вертикальных свитков и одного горизонтального. Цель настоящей работы — проследить конкретные способы, использовавшиеся художником для решения поставленной перед ним венценосными заказчиками задачи деликатного привития определённых черт европейской живописи традиционному китайскому придворному искусству.

Перекличка европейского и китайского методов использования перспективы и тонкое введение светотеневой моделировки характерны, к примеру, для таких известных вертикальных анималистических свитков кисти Кастильоне, как «Пара журавлей в

тени с цветами» (1723–1735) и «Два козлика» (до 1744 г.) (оба в коллекции Национального музея Гугун, Тайбэй). Но более всего методический «фьюжн» итальянского мастера выражается в модульной системе работы с композицией, позволяющей добиться пространственной глубины в произведениях, включающих изображения архитектурных ансамблей и комплексов строений. Один из возможных и множественных примеров — вертикальный свиток «Двенадцатый месяц. Декабрь. Снежные забавы» из цикла «Двенадцать радостных месяцев в Юаньмин-юане» (после 1751 г. Тушь, водорастворимые краски, шёлк. 144×80 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй).

Свиток наглядно демонстрирует применение определённых правил построения линейной перспективы [19], однако они не соблюдаются с абсолютной постоянностью. Кастильоне использует единую точку схода, располагающуюся за границами композиции — за верхним правым углом свитка, однако и точка схода, и исходящие из неё перспективные лучи используются лишь для изображения павильона, но не для других объектов вроде расположенной слева большой красной конструкции с фонарём или крыши над воротами и лестницы на переднем плане. Схожие наблюдения справедливы и для свитка «Император Цяньлун и дети при дворе» (1736–1737, вертикальный свиток, тушь, водорастворимые краски, шёлк. 275×160,2 см, Музей Гугун, Пекин), выполненного Кастильоне и Дин Гуаньпэном (работал при дворе в 1732–1768 гг.). Слева за стеной, огораживающей сад, видна словно всплывающая над пеленой тумана крыша отдалённого павильона, как бы обозначающая существование пространства, не связанного с обширным садом, обнесённым стеной с «лунными воротами» на переднем и среднем планах картины. Вдобавок ко всему фигура императора отличается по пропорциям от других персонажей (не только детей, но и изображённых с соблюдением принципа изокефалии придворных у него за спиной), что сделано для того, чтобы подчеркнуть ранг и величие монарха. Отсутствует и способная придать фигурам видимый объём светотеневая моделировка. Судя по всему, высочайший заказ предполагал наличие детализированного линейного чертежа (той самой *сяньфа*) [16; 6] и «европейского» отношения к глубине пространства, но не требовал ни реалистичной однородности в исполнении фигур, ни универсальной геометрической последовательности.

В то время как следование правилам прямой перспективы позволяет художнику поместить на живописную плоскость большое количество элементов для создания внятного образа картинного целого, во втором из описываемых свитков элементы европейской перспективы призваны всего лишь очертить замкнутое пространство сада и павильон, расположенный внутри окружающих сад стен. В сущности, достичь ровно тех же результатов можно было и с использованием традиционной китайской аксонометрии [10; 8], поэтому именно подобные включения во вполне китайскую традиционную композицию отдельных элементов, выполненных с использованием прямой перспективы, и позволяют проследить, как Кастильоне приспособивал свою школу и технику живописи к требованиям цинского двора.

Приведённые примеры иллюстрируют срез сразу нескольких проблем, не только касающихся адаптации «европейской» перспективы к китайским художественным традициям, — не менее интересно поразмыслить над тем, что представлял собой как сознательный, так и интуитивный ответ художника на ожидания искушённых зрите-

лей [22], с одной стороны, привыкших к определённым изобразительным канонам, а с другой — жаждавших нововведений, желавших, чтобы их удивили.

Говоря о готовности к новшествам, следует рассмотреть, пожалуй, самую известную работу Кастильоне — «Сто лошадей» (в западной традиции перевода часто называемую «Сто жеребцов», что вряд ли правильно, так как на свитке изображена, например, кобыла, кормящая жеребёнка) (1728 г., горизонтальный свиток, тушь, водорастворимые краски на шёлке, 94,5×776,2 см; Национальный музей Гугун, Тайбэй), выполненную в годы правления императора Юнчжэна, когда Кастильоне ещё только завоевывал лидирующие позиции в придворной художественной среде. Заказ предполагал изготовление горизонтального свитка с изображением лошадей [21], — одного из наиболее любимых сюжетов цинских императоров, увлекавшихся породистыми скакунами не меньше, чем современные автолюбители машинами.

Стенные росписи и крупномасштабные монументальные композиции Кастильоне выполнял ещё в Европе — в португальской Коимбре [10, р. 70–71], и в каком-то смысле «Сто лошадей» тоже можно назвать «монументальной» работой. Свиток был завершён через четырнадцать лет после прибытия Кастильоне в Китай, в 1728 г. (в годы правления второго императора, при дворе которого работал Лан Шинин, — Юнчжэна). Как уже упоминалось, лошади исторически особенно высоко ценились и китайцами, и, естественно, маньчжурами, а лучшие их изображения — как живописные, так и терракотовые (в знаменитом стиле *саньцай* — «три цвета») — относятся ко временам династии Тан (618–907). Кастильоне, прославившийся как придворный портретист [3; 4], не менее удачно изображал и придворных животных — лошадей, собак, птиц и даже рыб [18].

Сведения императорских домашних архивов свидетельствуют, что Кастильоне поручили выполнить горизонтальный свиток, изображающий сто лошадей, в третьем [лунном] месяце второго года правления императора Юнчжэна (1724 г.), что подтверждает датировку выполненного тушью на бумаге свитка-эскиза из Метрополитен-музея. Придворные художники должны были «заверять» эскизы у императора, прежде чем получали приказ о завершении замысла [17], поэтому факт сохранности подобного подготовительного рисунка — редкая удача, позволяющая проследить процесс создания произведений искусства при цинском дворе.

Итак, на свитке действительно изображены сто лошадей, пасущиеся на берегах реки и схваченные кистью автора в различных видах и позах. Некоторые беззаботно пощипывают траву, другие энергично скачут или предаются играм, готовятся к отдыху, кобылица кормит жеребёнка, а некоторые уже лежат, нежно обнимая друг друга шеями. Свиток, как традиционную китайскую книгу или надпись, надо рассматривать справа, и начинается он с изображения двух величественных сосен, создающих открывающую кулису для пейзажа и населяющих его животных, — в полную высоту живописной поверхности (почти восьмиметровой длины).

«Сто лошадей» — один из наиболее показательных образцов «западного» стиля Кастильоне на китайской почве: пейзаж выполнен с соблюдением прямой перспективы с тремя точками схода, объёмно изображённые фигуры зачастую поданы с драматическими перспективными сокращениями, а деревья, кустарник и другая растительность прописаны изошёренными спонтанными мазками с использованием свободной

штриховки. Кажется, сам формат картины свидетельствует о европейском влиянии, создаётся впечатление, что Лан Шинин вдохновлялся битвами Пьеро и Уччелло или моделировал архитектурный фриз.

Сохраняя линию горизонта приблизительно на уровне двух третей высоты свитка, Кастильоне изображает лошадей, ведомых на выпас, скачущих под седлом, купаемых и купающихся в реке, переходящих и переплывающих ту же реку и видных вдаль, ближе к линии горизонта. Не только фигуры, но и растительные и пейзажные мотивы показаны в правильных и пропорциональных перспективных сокращениях, прекрасно рассчитаны промежутки между элементами пейзажа и лошадьми. Техника исполнения свитка отличается от традиционной китайской использованием эффектов светотени, светлых и тёмных тонов для создания объёмности и передачи ровного солнечного света и деликатных теней. В то же время художник сознательно приглушает тени, чтобы сохраняющие телесность формы не создавали слишком драматического перехода между светом и тенью. Фигуры лошадей, хотя и очерченные линейно, по большей части моделированы цветовыми пятнами. По-видимому, этот великолепный образец линейно-перспективного метода *сяньфа* — первый удачный пример синоевропейского стиля Лан Шинина: «Сто лошадей» выполнены с полным соблюдением правил прямой перспективы и представляют собой образец европейского видения пространства, на тот момент практически неизвестного в Китае, свиток демонстрирует пропорциональную гармонию, последовательность в расположении теней и использование кьяроскуро.

Почему же для нетренированного глаза «Сто лошадей» — продукт в лучшем случае «кроссовера» итальянского и китайского искусства, а при самом поверхностном взгляде — и вовсе чисто китайская вещь? Дело, конечно, в формате — горизонтальный свиток почти восьмиметровой длины и почти метровой ширины в первую очередь воспринимается как продукт китайской живописной традиции (вспомним прославленный свиток сунского художника Чжан Цзэдуаня «Праздник Цинмин (День поминовения усопших) на реке» из Музея Гугун в Пекине). И как же Кастильоне удалось использовать прямую перспективу во фризообразной работе восьмиметровой длины?

Попробуем подойти к ответу на этот вопрос, начав с формата. Мы недаром вспомнили «Мону Лизу» китайской живописи — работу Чжан Цзэдуаня — подобные многометровые горизонтальные свитки не были в Китае в новинку. Горизонтальный свиток — это одновременно художественный альбом и своего рода инструмент зрительской медитации: он предназначен для неторопливого рассматривания обладателем или его гостями. Лежащий на столе свиток придерживается с обеих сторон руками, что позволяет зрителю определять скорость прохождения образов перед глазами, при этом совмещаются тактильное восприятие основы — шёлка и зрительное наслаждение от наблюдения за разворачивающимся сюжетом, изменяющимся по мере раскрытия свитка. В этом смысле со «Ста лошадьми» можно сравнить, наверное, только лишь средневековый (не являющийся гобеленом) «гобелен» из Байё длиной более 68 метров, которого в отличие от «Дня поминовения...» Кастильоне видеть не мог.

В противоположность горизонтальному свитку, в свёрнутом состоянии столь же нечитаемому, как любая закрытая книга, вертикальный свиток, предназначение которого — украшать стены, перегородки, экраны и т. д., доступен для обозрения сразу и,

если отрешиться от основы изображения (шёлк, бумага), вполне сравним с европейской картиной — и в плане возможностей для немедленного и постоянного любования, и в плане отсутствия элемента интимности, присущего разглядыванию горизонтального свитка.

В целом горизонтальные свитки ландшафтного характера вроде «Ста лошадей» представляют собой цельную композицию, не разбитую на вертикальные композиционные отсеки, — в противном случае каждая секция оказалась бы композиционно автономной. «Автономный» подход неизбежен для произведений вроде работы с показательным названием «Умозрительное представление доброго и мирного правления» из Кливлендского музея изящных искусств [3], где горизонтальный свиток представляет собой некую семейную портретную галерею-перечисление: с точки зрения нарратива фигуры императорских жён можно было бы разделить запятыми. Изображение в пейзаже лошадей на вольном выпасе, безусловно, не могло подчиняться подобной логике. «Сто лошадей» — не последовательный рассказ, а обобщённая система образов, позволяющая зрителю свободно перемещаться по трёхмерному картинному пространству. Гармоничность и согласованность этого умозрительного пространства, в чём-то напоминающего театральный эффект диорамы, позволяет изображённому слиться с реальностью зрителя. Откуда же Кастильоне мог почерпнуть идею такого подхода к передаче реальности — пусть воображаемой — на большой картинной плоскости? На ум приходит лишь один ответ: помогли его обучение и опыт работы с *quadratura* — изображениями иллюзионистической перспективы [9; 10].

Полупанорамный обзор равнины, на которой пасутся лошади, условно разделённой высокими горами на горизонте, более не ограничен ничем (мы имеем дело с классической вёльфлиновской открытой формой). Обобщённый вид и сбалансированная композиция напоминают о важных виртуальных уроках работы с пространством, которые Кастильоне брал у Антонио Темпесты (1555–1630). При попытке же охватить взглядом весь свиток одновременно, можно увидеть, что единая текучая композиция работы все-таки составлена из отдельных композиционных отрезков, суммирование которых и позволило Кастильоне добиться целостности. Проследить работу над этой «суммой слагаемых» удобнее всего с помощью известного графического эскиза «Ста лошадей», хранящегося в Метрополитен-музее.

Несомненно, европейцу было сложно работать в формате горизонтального свитка, да ещё такой длины. От Кастильоне требовалось не только понять природу этого нового для него формата, но и спланировать, как он будет работать, чтобы объединить в единое целое серию отдельных «кадров». Упомянутый рисунок из Метрополитен-музея свидетельствует, что даже на этом раннем этапе художник не разделял свиток на отдельные фрагменты, используя, тем не менее, перспективную систему с тремя точками схода, создающую в подсекциях диагональные перспективные системы. Этот приём даёт возможность не притягивать внимание зрителя к единой точке схода, позволяя следовать ритму каждой сцены. Каждая перспективная секция ограничивает идеально согласованное пространство, а чтобы добиться этого эффекта, Кастильоне, следуя принципам Темпесты, расположил деревья и лошадей в качестве стаффажа, призванного задать границы частей композиции и ввести ритмические акценты. При этом

сами заглавные герои работы — лошади представляют собой непрерывную линию: в каждой отдельной из возможных частей пейзажа содержится изображение одной или более лошадей, что и обеспечивает непрерывность сюжета.

Горизонт на свитке несколько занижен, что даёт возможность зрителю, пользующемуся высокой точкой обзора, видеть всю картину. Двигаясь справа налево, отметим, что две сосны на переднем плане открывают первую диагональную перспективную композицию, устремляющуюся к горизонту. Возле сосен расположены две лошади, открывающие непрерывную цепочку, образующую условный табун, а на среднем плане мы видим еще одну группу лошадей. Таким образом, Кастильоне направляет наш взгляд к первой точке схода и к всаднику на гнедом скакуне, гонящемуся за белой (или, как говорят лошадики, светло-серой) лошадью. Далее наш взгляд скользит влево по заднему плану к группе скачущих лошадей. Она логически заканчивается изображением одинокого всадника, выезжающего из-за небольшого холма, усаженного деревьями. Фигура этого всадника находится в пространстве, подчинённом композиции со второй точкой схода, но при этом мы видим и группу лошадей, расположенных ближе к нам на переднем плане. В целом механическое развитие композиции достигается именно за счёт преемственности изображений лошадей на переднем плане — они как бы первыми вступают в диалог со зрителем, разворачивающим свиток. При этом стратегически расположенные на картинной плоскости группы деревьев выступают границами диагональных перспективных групп, разделяя отдельные точки зрения, как это делает, например, ряд деревьев, обрамляющих берег ручья в левой части свитка. Здесь весьма натуралистично выписаны стволы сосен, слегка склонённых влево — по направлению к третьей точке схода.

Вместе с холмом на переднем плане, акцентуированной лошадью и деревом, ручей рисует на местности распластаный «икс» и пересекает как вид на третью точку схода, так и направление взгляда, ведущее к высоким горным пикам в левой крайней части свитка (и за ней).

Итальянский исследователь Марко Музилло не без основания предполагает, что истоки перспективной системы, использованной в «Ста лошадях», лежат в традиции оформления пространства театральной сцены, сформировавшейся к XVIII в. [10, р. 90–92]. В Европе XVIII в., в особенности в Италии, подобная система была тщательно разработана семейством Бибьена, занимавшимся сценографией театральных постановок, живописью и архитектурным проектированием по всей Европе. Однако систему, которой воспользовался Кастильоне, придумали не Бибьена — она была сформулирована в более ранних трактатах, посвящённых сценографии.

В целом же цепочка лошадей образует изысканную извилистую линию, напоминающую абрис горной гряды, равномерно разделённый монохромными формами вороных (чёрных) и светло-серых (белых) лошадей, — своего рода оммаж классической китайской живописной традиции с её эстетикой чёрного на белом.

Таким образом, Джузеппе Кастильоне, применивший находки современных ему художников и сценографов европейского театра, решивших задачу построения трёхмерного иллюзионистического пространства для сценических декораций, фактически приблизился в своих приёмах к приёмам китайской мультифокусной перспективы [20;

14], издавна использовавшейся в традиционной китайской пейзажной живописи, переоткрыв и переформулировав её таким образом, чтобы либо деликатно сочетать линейную европейскую перспективу с китайской аксонометрией, либо создавать несколько последовательных точек схода, диктующих композиции горизонтального свитка ритм и привносящих в традиционный китайский художественный жанр эффект трёхмерной диорамы и эффект присутствия, которые будут во всю мощь использованы позже, при создании эскизов западной части дворцово-паркового комплекса Юаньмин-Юань.

Литература

1. *Дубровская Д. В.* Миссия иезуитов в Китае. — М.: ИВ РАН; Крафт+, 2000. — 256 с.
2. *Дубровская Д. В.* Художник-иезуит Джузеппе Кастильоне (1688–1766) и Си-Юй // Материалы III Международной конференции уйгуроведов. — М.: ИВ РАН, 2017. — С. 196–201.
3. *Дубровская Д. В.* К вопросу о месте портретной живописи Лан Шинина в создании синоевропейского направления в китайском искусстве // Вестник ИВ РАН. — 2018. — № 2. — С. 80–90.
4. *Дубровская Д. В.* Портретная живопись Джузеппе Кастильоне (Лан Шинина) между китайской и европейской традициями // Собрание. Искусство и культура. — 2018. — № 6. — С. 53–70.
5. *Дубровская Д. В.* Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне (1688–1766) при дворе Сына Неба. — М.: ИВ РАН, 2018. — 140 с.
6. *Дубровская Д. В.* Мирное послание императора Цяньлуна // Восток / Oriens. — 2019. — № 3. — С. 91–103.
7. *Corsi E.* Late Baroque Painting in China Prior to the Arrival of Matteo Ripa: Giovanni Gherardini, and the Perspective Painting Called *Xianfa*. — Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1999. — 38 p.
8. *Corsi E.* Envisioning Perspective: Nian Xiyao (1617–1738)'s Rendering of Western Perspective in the Prologues to "the Science of Vision" // *A Life Journey to the East, Sinological Studies in Memory of Giuliano Bertuccioli (1923–2001)* / Ed. A. Forte, F. Masini — Kyoto: Italian School of East Asian Studies, 2002. — P. 201–243.
9. *Corsi E.* La fábrica de las ilusiones: Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698–1766. — Mexico City: El Colegio de México, 2004. — 242 p.
10. *Musillo M.* The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812. — Los Angeles: Getty Publications, 2016. — 184 p.
11. *One Hundred Horses* // The Met. URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.134/> (дата обращения: 01.02.2019).
12. *Osborne H.* Oxford Companion to Art. — Oxford: Clarendon Press, 1970. — 1277 p.
13. *Pozzo A.* Perspective in Architecture and Painting: An Unabridged Reprint of the English-And-Latin Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum Et Architectorum". — New York: Dover Publications, 1989. — 224 p.
14. *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West (Issues & Debates)* / Ed. *Ning Ding, P. Chu ten-Doesschate*. — Los Angeles: Getty Research Institute, 2015. — 320 p.
15. *Rawski E. S.* The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions. — Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2001. — 481 p.
16. *Shepard R. N.* Mind Sights: Original Visual Illusions, Ambiguities, and Other Anomalies. — New York: Macmillan Learning, 1990. — 228 p.
17. *Sullivan M.* The Arts of China. — Berkeley: University of California Press, 1999. — 320 p.
18. *Tseng Yu.* Castiglione: First Western Painter of Underwater Living Fish // *Oriens*. — 1988. — Vol. 19 (11). — P. 52–61.
19. *Tyler C. W., Chen Chien-Chung.* Chinese Perspective as a Rational System: Relationship to Panofsky's Symbolic Form. — *Chinese Journal of Psychology*. — 2011. — No. 53 (4). — P. 7–27.
20. *Van Briessen F.* The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan. — North Clarendon: Tuttle Publishing, 1998. — 329 p.
21. *Yang Boda.* Castiglione at the Qing Court — An Important Artistic Contribution // *Oriens*. — 1988. — No. 19 (11). — P. 44–52.

22. *Yang Boda*. The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy // Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting / Ed. A. Murck, Wen Fong. — New York, Metropolitan Museum of Art, 2013. — P. 333–345.

Название статьи. Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы.

Сведения об авторе. Дубровская Динара Викторовна — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник. Институт востоковедения РАН, ул. Рождественка, д. 12, Москва, Российская Федерация, 107031. distan@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются примеры различных видов перспективы, использованных итальянским художником Джузеппе Кастильоне (Лан Шинином), возглавлявшим при маньчжурском дворе в Пекине работу по развитию художественного направления *сяньфа* («линейный метод»). Беря за основу анализ использования прямой перспективы в двух вертикальных и одном горизонтальном свитке («Сто лошадей»), автор показывает, как художник виртуозно сочетал традиционную китайскую живописную аксонометрию с привлекавшей его заказчиков прямой европейской перспективой при изображении строений, архитектурных комплексов и стаффажных пейзажей. Поясняя принципиальное различие между восприятием вертикальных и горизонтальных свитков, автор демонстрирует сочетание европейского и китайского подходов к организации пространства в работах Кастильоне: крупные формы выстраиваются в соответствии с европейской перспективой, а более мелкие конструкции передаются при помощи китайской аксонометрии. Подробно анализируется композиция восьмиметрового свитка «Сто лошадей» — уникального сохранившегося примера раннего творчества Кастильоне, в котором художник применил три перспективные композиции с тремя точками схода. Делается вывод, что лишь формат, техника и изобразительные мотивы связывают этот свиток с китайской традицией. Автор видит истоки столь смелого движения Лан Шинина к переоткрытию китайской мультифокусной перспективы в пристальном изучении и использовании наследия европейских теоретиков театральной сценографии, разработавших систему множественных перспективных аллей для оформления театральных постановок.

Ключевые слова: китайская живопись; иезуиты в Китае; художники-иезуиты; Джузеппе Кастильоне; Лан Шинин; линейная перспектива; Восток и Запад.

Title. Giuseppe Castiglione (Lang Shining; 1688–1766) and Chinese Painting Tradition: European Approach to the Perspective.

Author. Dubrovskaya, Dinara Victorovna — Ph. D., senior research fellow. Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, Rozhdestvenka, 12, 107031 Moscow, Russian Federation. distan@gmail.com

Abstract. The article deals with several examples of different perspective systems, used by Italian artist Giuseppe Castiglione (Lang Shining), who led a group of court painters at the Manchu court in Beijing, developing the new artistic *xianfa* method (the linear method). Analysing linear perspective in two hanging and one horizontal (hand-) scrolls, the author demonstrates the artist's masterly combination of traditional Chinese axonometric depiction with European perspective system while depicting buildings and landscapes, demanded by his royal clients. Touching on the differences between execution and perception of the vertical and horizontal scrolls, the author demonstrates Castiglione's ability to combine European and Chinese traditional approaches to space delineation, when the artist composes large forms according to the linear perspective principles, and depicts smaller objects using Chinese axonometry. The composition of renowned scroll *The Hundred Horses* is analysed in detail, being the unique example of surviving Castiglione's early painting, where the artist unified three perspective vistas with respective vanishing points. The author argues that only format, technique, and pictorial motifs of this work connect this scroll with Chinese tradition, defining origins of Lang Shining's reopening Chinese multifocal perspective in the artist's masterly usage of European theatrical scenography theoreticians' legacy.

Keywords: Chinese painting; Jesuits in China; Jesuit artists; Giuseppe Castiglione; Lang Shining; linear perspective; Chinese perspective; East meets West.

References

- Corsi E. *Late Baroque Painting in China Prior to the Arrival of Matteo Ripa: Giovanni Gherardini, and the Perspective Painting Called Xianfa*. Napoli, Istituto Universitario Orientale Publ., 1999. 38 p.

Corsi E. Envisioning Perspective: Nian Xiyao (1617–1738)'s Rendering of Western Perspective in the Prologues to "The Science of Vision". Forte A.; Masini F. (eds.). *A Life Journey to the East, Sinological Studies in memory of Giuliano Bertuccioli (1923–2001)*. Kyoto, Italian School of East Asian Studies Publ., 2002, pp. 201–243.

Corsi E. *La fábrica de las ilusiones: Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698–1766*. Mexico City, El Colegio de México Publ., 2004. 242 p. (in Spanish).

Dubrovskaya D. V. *Missiia iezuitov v Kitae (Mission of Jesuits in China)*. Moscow, Institute of Oriental Studies, Craft Plus Publ., 2000. 256 p. (in Russian).

Dubrovskaya D. V. Jesuit Painter Giuseppe Castiglione (1688–1766) and Xi-Y. *Materialy Tre'tei mezhdunarodnoi konferentsii uigurovedov (Proceedings of the 3rd International Uighur Studies Conference)*. Moscow, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences Publ., 2017, pp. 196–201 (in Russian).

Dubrovskaya D. V. On Giuseppe Castiglione's (Lang Shining's) Portraiture as a Contribution to Sino-European Style in Chinese Art. *Vestnik IV RAN (Journal of the Institute of Oriental Studies)*, 2018, no. 2, pp. 80–90 (in Russian).

Dubrovskaya D. V. Jesuits and the Enlightenment: The New Vision of China from Matteo Ricci to Adam Smith. *Orientalistika (Orientalistica)*, 2018, no. 2, pp. 194–209 (in Russian).

Dubrovskaya D. V. Giuseppe Castiglione's Portraiture between Chinese and European Traditions. *Sobranie. Iskusstvo i kul'tura (Collection. Art and Culture)*, 2018, no. 6, pp. 53–70 (in Russian).

Dubrovskaya D. V. *Lan Shinin, ili Dzhuzeppe Kastilione (1688–1766) pri dvore Syna Neba (Lang Shining, or Giuseppe Castiglione at the Court of the Son of Heaven)*. Moscow, Institute of Oriental Studies Publ., 2018. 140 p. (in Russian).

Dubrovskaya D. V. Peaceful Message of Emperor Qianlong (1711–1799). *Vostok/Oriens*, 2019, no. 3, pp. 91–103.

Dubrovskaya D. V. Vision as a Speculum: European Visual Theories, and Jesuit Artists' Accommodative Style in China. *Voprosy Filosofii*, 2019, no. 4, pp. 166–172 (in Russian).

Mungello D. *The Great Encounter of China and the West, 1500–1800*. New York; Plymouth, Rowman & Littlefield Publ., 2009. 167 p.

Musillo M. *The Shining Inheritance: Italian Painters at the Qing Court, 1699–1812*. Los Angeles, Getty Publ., 2016. 184 p.

Ning Ding; Chu ten-Doesschate P. (eds.). *Qing Encounters: Artistic Exchanges between China and the West (Issues & Debates)*. Los Angeles, Getty Research Institute Publ., 2015. 320 p.

Osborne H. *Oxford Companion to Art*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1970. 1277 p.

Panovsky E. *Perspektiva kak simvolicheskaia forma. Goticheskaia arhitektura i sholastika (Perspective as a Symbolical Form. Gothic Architecture and Scholastics)*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2004. 336 p. (in Russian).

Pozzo A. *Perspective in Architecture and Painting: An Unabridged Reprint of the English-And-Latin Edition of the 1693 "Perspectiva Pictorum Et Architectorum"*. New York, Dover Publications Publ., 1989. 224 p.

Rawski E. S. *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press Publ., 2001. 481 p.

Shepard R. N. *Mind Sights: Original Visual Illusions, Ambiguities, and Other Anomalies*. New York, Macmillan Learning Publ., 1990. 228 p.

Sullivan M. *The Arts of China*. Berkeley, University of California Press Publ., 1999. 320 p.

Van Briessen F. *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*. North Clarendon, Tuttle Publ., 1998. 329 p.

Tseng Yu. Castiglione: First Western Painter of Underwater Living Fish. *Orientalistika*, 1988, no. 19 (11), pp. 52–61.

Tyler C. W.; Chen Chien-Chung. Chinese Perspective as a Rational System: Relationship to Panofsky's Symbolic Form. *Chinese Journal of Psychology*, 2011, no. 53 (4), pp. 7–27.

Yang Boda. Castiglione at the Qing Court — An Important Artistic Contribution. *Orientalistika*, 1988, no. 19 (11), pp. 44–52.

Yang Boda. The Development of the Ch'ien-lung Painting Academy. Murck A.; Wen Fong (eds.). *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 2013, pp. 333–345.

Zhu Jiajin. Castiglione's Tieluo Paintings. *Orientalistika*, 1988, no. 19 (11), pp. 80–84.