

УДК 7.03«18-19»

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-11>**Сінчень ГУ,***orcid.org/0000-0003-2904-6814**аспірант кафедри теорії та історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) 378929235@qq.com***Вячеслав ШУЛИКА,***orcid.org/0000-0003-1997-7033**кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) shulikavv@ukr.net*

КОЛЕКЦІОНЕРИ ТА МИСТЕЦЬКІ МУЗЕЇ ЯК ЧИННИКИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ СИНОЛОГІЇ В СПОЛУЧЕНИХ ШТАТАХ АМЕРИКИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено розвитку мистецтвознавчої синології в США кінця ХІХ – початку ХХ століття. Завдяки розвитку музейної справи та приватному колекціонуванню відбулися значні зміни в сприйнятті та науковому осмисленні традиційного мистецтва Китаю.

Кінець ХІХ – перша третина ХХ століття характеризується формуванням американського мистецтвознавчого осередку, який мав можливість вести повноцінний науковий дискурс з європейськими колегами. До цього часу американська музейна діяльність та колекціонування цілком залежали від думок європейських науковців. З 1876 до 1929 рр. відбуваються кардинальні зміни поглядів на мистецьку вартість експортованих китайських предметів. Якщо наприкінці ХІХ століття зацікавлення американських фахівців було спрямовано на мистецтво Японії, а китайське мистецтво сприймалося як другорядне, то на початку ХХ століття завдяки досліднику японського та китайського мистецтва Е. Феноллозі поступово формується уявлення про їх рівнозначність. Перші виставки китайського мистецтва в США (у 1876 р. (Філадельфія) та 1893 р. (Чикаго)) продемонстрували велике зацікавлення мистецтвом Китаю, а також зміни в сприйнятті китайського мистецтва американським глядачем під впливом політичних чинників. Відмова китайського уряду від офіційної участі у Колумбовій виставці 1893 р. викликала обурення американського глядача, що втілилось у твердженні про меншовартість китайського мистецтва.

З часом завдяки науковій та популяризаторській діяльності Е. Феноллозі та Ч. Фріра зацікавлення мистецтвом Китаю набуло нового розмаху, що стимулювало неконтрольований експорт китайських раритетів у Європу та США. Е. Феноллоза став першим американським науковцем, який зробив класифікацію пам'яток китайського мистецтва відповідно до їх історичної періодизації та надав кожному періоду мистецьку оцінку.

До 1924 р. китайське образотворче мистецтво на мистецькому ринку США зрівнялося за ціною з творами старих європейських майстрів, а експорт творів мистецтва з Китаю набув своєї кульмінації. «Золота» епоха колекціонування китайського мистецтва закінчилася у 1929 р., коли уряд Китаю заборонив експорт творів мистецтва.

Ключові слова: колекція, колекціонування, музей, китайське мистецтво.

Gu XINGCHEN,*orcid.org/0000-0003-2904-6814**Graduate Student at the Department of Theory and History of Arts
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) 378929235@qq.com***Vyacheslav SHULIKA,***orcid.org/0000-0003-1997-7033**Candidate of Art History, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Restoration and Examination of Works of Art
Kharkiv State Academy of Design and Arts
(Kharkiv, Ukraine) shulikavv@ukr.net*

COLLECTORS AND ART MUSEUMS AS FACTORS IN THE DEVELOPMENT OF ART SYNOLOGY IN THE UNITED STATES OF AMERICA IN THE LATE XIX–XX CENTURY

The article is devoted to the development of art criticism in the United States in the late nineteenth – early twentieth century. Due to the development of museum work and private collecting, there have been significant changes in the perception and scientific understanding of traditional Chinese art.

The end of the XIX – the first third of the XX century characterized by the formation of the American Art Center, which had the opportunity to conduct a full-fledged scientific discourse with European colleagues. Until now, American museum activities and collecting have been entirely dependent on the opinions of European scholars. From 1876 to 1929 there was a fundamental change of view on the art value of Chinese exports. While at the beginning of the nineteenth century the interest of American artists was focused on the art of Japan, and Chinese art was perceived as second-rate, at the beginning of the twentieth century, thanks to the scholar of Japanese and Chinese art E. Fenollosa gradually formed the notion of their equivalence. The first exhibitions of Chinese art in the United States (in 1876, Philadelphia, and in 1893, Chicago) showed great interest in Chinese art, but also successfully illustrated the changes in the perception of Chinese art by the American audience under the influence of political factors. The refusal of the Chinese government to officially participate in the Columbus Exhibition of 1893 caused outrage among the American audience, which was embodied in the claim that Chinese art was less than art worthy.

Over time, thanks to the scientific and promotional activities of E. Fenollosa and C. Freer, interest in Chinese art gained new momentum, which, in turn, stimulated the uncontrolled export of Chinese rarities to Europe and the United States. E. Fenollosa became the first American scholar to classify Chinese artifacts according to their historical periodization and gave each period an artistic assessment.

By 1924, Chinese fine art in the art market was priced on par with the works of older European masters, and the export of works of art from China had reached its culmination. The “golden age” of collecting Chinese art ended in 1929, when the Chinese government banned the export of works of art.

Key words: collection, collecting, museum, Chinese art.

Постановка проблеми. Коріння американської мистецтвознавчої синології сягають кінця XVII – перших десятиліть XIX століття. Джерельною базою для досліджень стали збірки приватних колекціонерів та різних американських установ. Наприкінці XIX століття в оцінці китайського мистецтва американські фахівці мали спільну думку про своїх європейських колег, що висловлювалась у загальній негативній оцінці китайського живопису, у якій критикувалися відсутність лінійної і повітряної перспективи, світлотіньове моделювання форми, робота з кольором, тобто все те, що не узгоджувалося з європейськими уявленнями про «справжній» живопис (Netting, 2013: 4). До початку XX століття американські колекціонери мали лише фрагментарні уявлення про китайське мистецтво, наприклад, вони не були знайомі з китайською фігуративною скульптурою з каменю та бронзи. Китайський експорт, який потрапляв до Америки, зазвичай складався з творів споживчого, експортного мистецтва, низька мистецька вартість якого давала привід говорити про нездатність китайської імперії створювати твори високого мистецтва. Це інтерпретувалося як симптоматична нездатність Китаю розвиватися культурно та політично (Netting, 2013: 5).

На початку XX століття завдяки діяльності колекціонерів та музейній роботі ставлення до образотворчого мистецтва Китаю почало змінюватися в позитивний бік, а до 20-х рр. XX століття

стало сприйматися як явище, рівноцінне високому європейському мистецтву.

Аналіз досліджень. Серед останніх досліджень, які присвячені формуванню об’єктивних уявлень про китайське мистецтво та комплектацій колекцій у США, слід назвати роботи науковців Ван Юй, Лара Джайшрі Неттінг та Шин Кін-Йе Ян. Дослідження цих учених демонструють, що в останні десятиріччя в американській науковій спільноті відбувається зацікавлення історією вітчизняної мистецтвознавчої синології та дослідження шляхів формування музейних зібрань. Так, у 2007 р. в Університеті Огайо була захищена дисертація Ван Юй (Wang, 2007), яка була присвячена експорту китайського мистецтва в США в першій половині XX століття та діяльності китайського арт-дилера Цзін Цай Луо (С.Т. Loo, 1880–1957 рр.). Цзін Цай Луо відігравав значну роль у формуванні поглядів американського суспільства на китайське мистецтво, створив мережу, яку можна охарактеризувати формулою «ринок – музей – академія».

Через сім років Л. Д. Неттінг оприлюднила своє дослідження, присвячене діяльності Д. Фергюсона (Netting, 2013), місіонера, радника китайського республіканського уряду та торговця китайськими раритетами в першій половині XX століття. Д. Фергюсон відіграв провідну роль у формуванні музейних та університетських колекцій США. Дослідниця акцентувала осо-

бливу увагу на шляхах формування колекцій та історії переміщення музейних предметів, подала загальну характеристику процесів формування колекцій у США.

Серед останніх публікацій, дотичних до вибраної теми, особливої уваги заслуговує дисертація Шин Кін-Йе Ян (Shin, 2016), яка значно доповнює попередніх дослідників та подає узагальнену картину формування уявлень про китайське мистецтво в США. Дисертація має яскраво виражений історико-культурологічний ракурс, коли події історії синології в США подаються з оглядом на транскультурний діалог між Сходом та Заходом. Особливої уваги заслуговує періодизація подій, яка співпадає з назвами розділів дисертації.

Мета статті – дослідити вплив музейної, колекціонерської та виставкової діяльності на розвиток мистецтвознавчої синології в США наприкінці XIX – першій третини XX століття.

Виклад основного матеріалу. В кінці XIX століття в США, як і в країнах Європи, загальний інтерес викликало мистецтво Японії (*japonisme*). Цей культурний феномен привів до масового колекціонування японських предметів образотворчого мистецтва, а вже через чверть століття таке ж захоплення було перенесено на китайські артефакти та предмети мистецтва. Інтерес американців до мистецтва Китаю та Японії з початковим пріоритетом японського мистецтва затверджувався перш за все вченими й колекціонерами, такими як Ернест Феноллоза (Fenollosa, 1894, 1896, 1912, 1913) та Чарльз Фрір (Freer, 1911). Погляди цих учених визначили подальший ракурс дослідження мистецтва Китаю в американських наукових колах (Netting, 2013: 5).

Зміну акцентів у зацікавленні мистецтвом Східної Азії можна простежити на прикладі перших великих американських виставок, де, крім іншого, були представлені предмети образотворчого мистецтва Китаю та Японії. Так, на «Столітній виставці» (Centennial Exhibition) (Міжнародна виставка мистецтв, промислових виробів і продуктів ґрунтів та шахт (International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine)), яка пройшла у 1876 р. у Філадельфії, китайське та японське мистецтво було прийнято з однаковим успіхом. Ця виставка стала своєрідним дебютом мистецтва Східної Азії в США. Однак уже через півтора десятиліття, на Всесвітній Колумбовій виставці (World's Columbian Exposition), яка відбулася в Чикаго у 1893 р., думка глядачів рішуче змінилась на користь японського мистецтва. Однією з причин зміни поглядів на китайське мистецтво американського глядача стала офіційна відмова

Імперії Цин брати участь у виставці як вираз протесту американським дискримінаційним імміграційним законам. Політичні причини відмови офіційного Китаю від участі в грандіозній виставці, приуроченій до 400-річчя відкриття Америки Х. Колумбом, викликали неоднозначну реакцію в США. Американці стали розглядати китайський живопис як примітивний, а суспільство, яке породило таке мистецтво, – як відносно відстале.

Слід зауважити, що в Китаї не було традиції публічної демонстрації живопису на виставках, тому вивчення китайського живопису представляло особливо гостру проблему для іноземців. В кінці XIX – на початку XX століття європейськими мовами було написано мало суто наукових досліджень китайського живопису, крім того, атрибуція картин була тісно пов'язана з дослідженням написів і колофонів, для розуміння яких були необхідні навички в галузі лінгвістики та знання китайської культури (Vainker, 2000).

Наприкінці XIX – початку XX століття серед європейських та американських учених і колекціонерів знання щодо китайських художніх форм, таких як фарфор і живопис, були неповними, але це не заважало колекціонерам і кураторам впевнено висловлювати свою думку про китайські предмети, які вони здобували різними шляхами (торгівля, подорожі та військові завоювання). Музейні зібрання, друковані видання та міжнародні виставки викликали емоційні дискусії серед так званих експертів («знавців»), яким не вистачало елементарної підготовки в галузі історії мистецтва. Авторитет «експерта» нерідко залежав від факту його проживання в Китаї та ступеня його самонавчання. Проте в кінці XIX століття в США були зібрані дві новаторські колекції, а саме Вільяма Т. Уолтерса (William T. Walters, 1820–1894 pp.) в Балтиморі і Джеймса А. Гарланда (James A. Garland, 1870–1906 pp.) в Нью-Йорку (Shin, 2016: 21).

Європейські та американські колекціонери й музеї все більше цікавилися китайськими старожитностями та традиційним китайським живописом. У США Ернест Феноллоза і Оакура Какузо сформували першокласні колекції предметів мистецтва Східної Азії для Музею образотворчих мистецтв в Бостоні. У 1894 р. в цьому музеї відбулася перша в США виставка китайського живопису, куратором якої став перший американський мистецтвознавець-синолог Е. Феноллоза. У 1912 р., вже після смерті вченого, була видана його монографія «Епохи китайського і японського мистецтва» (Fenollosa, 1912) (у 1913 р. був опублікований французький переклад "L'art en Chine

et au Japon” (Fenollosa, 1913)). Монографія стала підсумком двадцятирічного дослідження східного мистецтва. У своїй роботі вчений зачіпав аспекти впливу буддизму, даосизму і конфуціанства на китайську культуру, а також вплив китайського живопису і скульптури на мистецтво Японії.

Е. Феноллоза у 1878 р., після закінчення Гарвардського університету, був призначений викладачем філософії в Токійському університеті. Коли вчений усвідомив, що традиційній культурі Японії загрожують західні культурні впливи, він щиро захопився вивченням мистецтва Японії. Згодом інтерес Е. Феноллози до японського мистецтва привів його до дослідження мистецтва Китаю, хоча він сформулював свою концепцію китайського мистецтва таким чином, щоби продемонструвати результати своїх досліджень мистецтва і культури Японії. У своїй роботі «Епохи китайського і японського мистецтва» (Fenollosa, 1912) Е. Феноллоза дав негативну оцінку наявній тоді літературі з китайського мистецтва, охарактеризувавши її як вивчення літературних джерел, а не самого мистецтва, і закликав до більш формального підходу, який класифікував би творчі роботи, виходячи з їх естетичних якостей.

Розглядаючи китайське мистецтво в новому для західної науки ракурсі, Е. Феноллоза звернув увагу на падіння рівня живописного мистецтва в період династій Мін і Цин, зазначаючи, що сучасний китайський живопис (епохи Мін і Цин) опустився майже до точки слабкого, дитячого мистецтва. Джерела для інтерпретації Е. Феноллозою китайського мистецтва значною мірою спирались на японських знавців (насамперед на Окакура Какузо), яких американські «знавці» і колекціонери високо цінували (Shin, 2016: 30). На межі ХІХ – ХХ століть західні вчені часто використовували японські терміни для позначення китайських сувоїв (“*Kakemono*” і “*Makimono*”), що з часом було зафіксовано в англійських словниках. Ця термінологія підтверджує думку, згідно з якою ранні західні дослідження китайського мистецтва переважно ґрунтувались на японських джерелах (Fan, 2011: 140). Е. Феноллоза писав, що все азійське мистецтво розділяє одну лінію художнього розвитку. Він вважав, що завдяки синтезу різноманітних традицій блискучий пейзажний живопис був набутий в епоху Тан і Сун. Однак після цього першість у мистецтві серед країн Східної Азії перейшла до Японії. Як було зазначено вище, Е. Феноллоза був невисокої думки про живопис династій Юань, Мін і Цин (1279–1911 рр.), це ж стосувалося суміжних стилів у Японії. Е. Феноллоза високо цінував те, що він розумів як ранні

китайські та японські картини, а також більш пізні японські твори, які перегукувалися зі стилем династії Сун. Американське захоплення буддизмом, яке поділяв Е. Феноллоза, також стимулювало його інтерес та придбання творів живопису, виконаного в традиціях релігії Чан або Дзен. Ці роботи, датовані часом династії Сун, пізніше були високо оцінені японськими знавцями, але не були вивчені та гідно оцінені в самому Китаї (Netting, 2013: 6).

Найбільш видатним послідовником Е. Феноллози був Чарльз Ленг Фрір (Charles Lang Freer, 1854–1919 рр.), колекціонер з Детройту. Після закінчення успішної ділової кар’єри Ч. Фрір зайнявся колекціонуванням творів мистецтва, послідовно розширюючи свою колекцію. Ч. Фрір спочатку збирав європейські та американські гравюри й живопис (1880–1890-і рр.), потім японське мистецтво (1890–1900-і рр.), а в останньому десятилітті свого життя – китайське мистецтво (1909–1919 рр.) Така зміна інтересів свідчила про інтелектуальний пошук Ч. Фріра, що змусило його цілком зануритися в китайську культуру, коли його зацікавлення як колекціонера торкнулися Китаю. В листі до вдови Е. Феноллози Ч. Фрір називав Китай так: «велика країна чудес», «ще невідома мені країна» (Shin, 2016: 32). Ч. Фрір захоплено озивався про те, як Е. Феноллоза обговорював китайське і японське мистецтво з куратором Лувру Гастоном Міджоном під час візиту Г. Міджона у 1906 р. в США. «Було дуже цікаво послухати дискусії про мистецтво між Е. Феноллозою і Г. Міджоном, і, не сказавши різких слів про Г. Міджона, я повинен зазначити, наскільки глибокі були знання Е. Феноллози». Ч. Фрір писав, що європейці набагато відстають від американців в розумінні образотворчого мистецтва Китаю та Японії. Незважаючи на похвали Ч. Фріра, адресовані американським фахівцям, Е. Феноллоза залишався єдиним американським експертом високого рівня в США на зорі ХХ століття. Американські колекціонери боялися конкуренції з боку європейських колег, хоча й залежали від європейських експертів, особливо на початковій стадії формування своїх колекцій. Необхідний самостійний досвід експертної діяльності в Америці був ще недостатньо накопичений (Shin, 2016: 32). Крім того, на початку 1910-х рр. китайське мистецтво, як і раніше, значною мірою визначалося смаками японських збирачів та експертів (Netting, 2013: 6).

Ч. Фрір вибрав об’єктом колекціонування ті ж періоди китайського мистецтва, якими захоплювався Е. Феноллоза. У своїй поїздці до Азії у 1909 р. Ч. Фрір переконався в перевазі китай-

ського, а не японського мистецтва. З цього часу до своєї смерті у 1919 р. він зосередився на придбанні китайських картин, буддійської скульптури, предметів з нефриту та бронзи (Netting, 2013: 6). Ч. Фрір збагатив колекцію східного мистецтва Бостонського музею більш ніж 200 китайськими картинами, придбаними під час його двох поїздок до Азії в період між 1909–1911 рр. (Huang, 2010).

Перші два десятиріччя ХХ століття були «золотим часом» колекціонування східно-азіатського мистецтва в Сполучених Штатах. Китайські дилери активно формували перші значні колекції китайського мистецтва в США. Їх діяльність включала доставку китайських творів мистецтва, переклад китайських написів, передачу даних про китайські твори з імперських каталогів. Китайські торговці не тільки перевезли предмети мистецтва з Китаю до Сполучених Штатів, але й популяризували китайську історичну традицію мистецтва для американської аудиторії.

Будучи безперечним лідером у колекціонуванні китайських художніх об'єктів в США у 1910-х рр., Ч. Фрір був неперевершеним авторитетом, його думка впливала на інших колекціонерів. Найбільш плідним китайським дилером був торговець Лі Веньцин (Li Wenqing), який продав Ч. Фріру близько 300 предметів. Більшість придбаних Ч. Фріром предметів (більше 80%) були картинами у вигляді сувоїв або альбомів (Shin, 2016: 132). Збираючи свою колекцію, Ч. Фрір віддавав перевагу картинам періоду Сун та більш раннім творам. Щоби перекласти печатки та написи, Ч. Фрір найняв декількох студентів-китайців для роботи над колекцією.

Протягом 1910-х рр. Ч. Фрір продовжував співпрацю з китайськими дилерами та перекладачами, що відіграло важливу роль у визначенні цього періоду розвитку сходознавчої думки в США як зразкової (Shin, 2016: 157). У 1912 р. колекція Ч. Фріра отримала міжнародне визнання.

Вже наприкінці ХІХ століття Ч. Фрір передавав твори зі своєї колекції для різних американських виставок. Тоді це були переважно японські предмети. Перша виставка, яка демонструвала китайську колекцію Ч. Фріра, відкрилася в Смітсонівському музеї у квітні 1912 р. та отримала визнання в європейських публікаціях, включаючи німецький "Ostasiatische Zeitschrift" (Shin, 2016: 189). З 1913 р. головним помічником Ч. Фріра в Сполучених Штатах стала Агнес Майер, яка після смерті колекціонера стала одним із хранителів його колекції, працюючи над тим, щоб довести статус колекції до рівня національного музею.

Одним з головних заслуг Ч. Фріра стало створення групи американських інтелектуалів, які цікавились мистецтвом Китаю (Shin, 2016: 197). Ще однією заслугою колекціонера була ідея створення школи синології із залученням провідних фахівців з різних галузей науки (Shin, 2016: 198). Ч. Фрір вважав, що американська школа, на відміну від європейських, вибере свій підхід до вивчення та збереження китайського мистецтва, який буде базуватись на початково позитивному сприйнятті предмета вивчення. В цей час багато американців стали співчутливо ставитись до скарг китайців на те, що європейські археологічні експедиції та збиральництво раритетів були узаконеним мародерством (Shin, 2016: 200), хоча включення східно-азіатських візуальних культур в академічну галузь історії мистецтва було багато в чому зобов'язане саме цим великомасштабним мародерствам і покупкою за низькими цінами творів для комплектації європейських та американських музеїв і приватних колекцій (Falkenhausen, 2017: 90).

Говорячи про діяльність Ч. Фріра, маємо докладніше зупинитися на вищезгаданій А. Е. Мейер – філантропці, меценатці, журналістці. Під час свого візиту до Лондона у 1909 р. А. Е. Мейер зацікавилась китайським мистецтвом, вивчаючи китайську колекцію в Британському музеї. Пізнання А. Е. Мейер в мистецтві Східної Азії заглибились завдяки її дружбі з Ч. Фріром. Вона зустріла Ч. Фріра у 1913 р., регулярно його відвідувала і листувалася з ним аж до його смерті. Відомо більше двохсот листів, у яких вони обговорювали й порівнювали якості китайських та японських картин, сувоїв, бронзи та скульптури, а також їх останні придбання й очікувані покупки. У 1923 р. у Нью-Йорку була опублікована її перша книга «Китайський живопис», де були відображені думки про мистецтво Лі-Лун-Мієна (1070–1106 рр.) (Meyer, 2018: 6).

Окрім того, говорячи про формування американських і європейських колекцій китайського мистецтва на початку ХХ століття, не можемо не згадати Цзін Цай Луо (C.T. Loo, або Loo Ching-Tsai, 1880–1957 рр.), який підтримував галереї в Парижі та Нью-Йорку, поставляючи цінні предмети для приватних колекціонерів та американських музеїв. Він був визнаний видатним дилером китайського мистецтва і стародавніх артефактів у першій половині ХХ століття, хоча також піддавався критиці за вивіз антикваріату та археологічних скарбів з Китаю для продажу на Заході.

Коли Луо прибув до Сполучених Штатів в середині 1910-х рр., він зіткнувся з абсолютно

непідготовленою аудиторією і величезною кількістю недосліджених творів. Значною мірою завдяки публікації колекції Луо було сформоване коло еталонних зразків китайського мистецтва, якими оперували в академічному дискурсі щодо китайського мистецтва в Америці (Wang, 2007: 29). Луо дозволяв собі маніпулювати своїми колекціями, щоб відповідати основним критеріям в євро-американських системах оцінки. Китайське мистецтво мало добре збережену письмову історію, яку можна було б зручно перекласти і включити в історичну структуру західного мистецтва. Крім того, китайське мистецтво, що охоплювало більше п'яти тисяч років і було відомо своєю різноманітністю та широтою, дало змогу Луо вибирати ті категорії, які були близькі до західного мистецтва (Wang, 2007: 127).

В середині 1920-х рр. ціни на китайські старожитності в Європі та Америці зрівнялися з цінами на твори європейських старих майстрів. Зростання зацікавленості до китайського мистецтва, особливо до пам'яток ранніх періодів, проявилось не тільки на ринку, який швидко розвивався, але й в музейній діяльності в Америці. Американські вчені інституції провели серію польових експедицій до Китаю. До 1924 р. обсяг імпорту китайського мистецтва в Америку досяг найвищого рівня (Wang, 2007: 33). Цей період був вигідним для покупки та інвестицій у стародавнє китайське мистецтво, проте експорт стародавніх предметів з Китаю у 1929 р. був визнаний урядом Китаю незаконним (Jurgens, 2010: 97).

Висновки. Аналіз літератури показав, що в останні десятиріччя в американській науковій

спільноті відбуваються зацікавлення історією вітчизняної мистецтвознавчої синології та дослідження шляхів формування музейних зібрань. Виявлено, що у другій половині XIX століття дослідження традиційного китайського мистецтва західними фахівцями відбувалось одночасно з мистецтвом Японії. Японське мистецтво вважалось більш досконалим, а судження японських фахівців з китайського мистецтва вважались авторитетними, що відбилось в англійській науковій термінології.

Зацікавленню мистецтвом Китаю сприяли виставки китайського мистецтва в США (із 1876 р.) та формування приватних і музейних колекцій. В перші три десятиріччя XX століття завдяки публікаціям Е. Феноллози та Ч. Фріра відбулась швидка еволюція поглядів на мистецьку вартість китайського мистецтва в бік позитивного сприйняття та зацікавлення.

До середини 20-х рр. XX століття китайський живопис із боку мистецької та комерційної вартості в США став дорівнювати творам старих європейських майстрів. Одночасно мистецькі та наукові кола засуджували неконтрольований експорт мистецьких предметів із Китаю. У 1929 р. китайський уряд заборонив експорт творів мистецтва з Китаю, що стало початком нової епохи в мистецтвознавчій синології, коли швидке накопичення колекцій змінилось в бік осмислення того, що було зібрано.

Перспективою подальших досліджень є порівняння особливостей формування європейських та американських колекцій китайського традиційного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bickers R. Out of China: How the Chinese ended the Era of Western Domination. London : Allen Lane, 2017. 576 p.
2. Falkenhausen L. The Study of East Asian Art History in Europe: Some Observations on Its Early Stages. *Bridging Times and Spaces: Papers in Ancient Near Eastern, Mediterranean and Armenian Studies* / edited by P. S. Avetisyan, Y. H. Grekyan. Oxford : Archaeopress and the authors, 2017. P. 89 – 102.
3. Fan L. Modern Chinese Intellectuals and the 1935 London International Exhibition of Chinese Art: The Reactions of Cai Yuanpei and The China Critic Group. *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of "Asia" under the Colonial Empires* / I. Shigemi. Kyoto : International Research Center for Japanese Studies, 2011. P. 135–163.
4. Fenollosa E. A special exhibition of ancient Chinese Buddhist paintings lent by the Temple Daitokuji, of Kioto, Japan. Catalogue. Museum of Fine Arts, Boston. Department of Chinese and Japanese Art. Boston: Printed for the Museum by A. Mudge & Son, 1894. 37 p.
5. Fenollosa E. Epochs of Chinese and Japanese art; an outline of East Asiatic design. V. I. London : W. Heinemann, 1912. 204 p.
6. Fenollosa E. Epochs of Chinese and Japanese art; an outline of East Asiatic design. V. II. London : W. Heinemann, 1912. 212 p.
7. Fenollosa E. The Nature of Fine Art: 1. The Lotos. Vol. 9. № 9. New York : Cycle Publishing Company, 1896. P. 663–673.
8. Fenollosa E. The Nature of Fine Art: 2. The Lotos. Vol. 9. № 10. New York : Cycle Publishing Company, 1896. P. 754–762.
9. Fenollosa E. L'art en Chine et au Japon. Adaptation et préface par Gaston Migeon. Paris : Hachette et Cie, 1913. 162 p.
10. Freer C. The Bahr collection of early Chinese paintings, pottery and bronzes. New York : Montross Gallery, 1911. 16 p.

11. Huang Y.-L. M. British interest in Chinese painting, 1881–1910: The Anderson and Wegener collections of Chinese painting in the British Museum. *Journal of the History of Collections*. 2010. Vol. 22. Issue 2. Oxford : University Press. P. 279–287.
12. Jurgens V. The Karlbeck Syndicate 1930–1934: Collecting and Scholarship on Chinese Art in Sweden and Britain. School of Oriental and African Studies. London : University of London, 2010. 370 p.
13. Meyer A. E. E. Papers. Washington : Library of Congress, 2018. P. 6.
14. Netting L. A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture. Hong Kong : University Press, 2013. 304 p.
15. Shin K.-Y. I. Making “Chinese Art”: Knowledge and Authority in the Transpacific Progressive Era. New York : Columbia University, 2016. 329 p.
16. Steuber J. The exhibition of Chinese art at Burlington House, London, 1935–1936. *The Burlington Magazine*. 2006. Vol. 148. № 1241. P. 528–536.
17. Vainker S. Chinese Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford : Ashmolean Museum, 2000. 253 p. URL: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10232/10270> (дата звернення: 12.11.2020).
18. Wang Y. The Louvre from China: A Critical Study of C. T. Loo and the Framing of Chinese Art in the United States, 1915–1950. Athens, OH : College of Fine Arts of Ohio University, 2007. 314 p.

REFERENCES

1. Bickers R. Out of China: How the Chinese ended the Era of Western Domination. London: Allen Lane, 2017. 576 p. [in English].
2. Falkenhausen L. The Study of East Asian Art History in Europe: Some Observations on Its Early Stages / Bridging Times and Spaces: Papers in Ancient Near Eastern, Mediterranean and Armenian Studies / Edited by Pavel S. Avetisyan, Yervand H. Grekyan. Oxford: Archaeopress and the authors, 2017. pp. 89 – 102. [in English].
3. Fan L. Modern Chinese Intellectuals and the 1935 London International Exhibition of Chinese Art: The Reactions of Cai Yuanpei and The China Critic Group / Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of “Asia” under the Colonial Empires / Inaga Shigemi. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies 2011. pp. 135–163 [in English].
4. Fenollosa E. A special exhibition of ancient Chinese Buddhist paintings lent by the Temple Daitokuji, of Kioto, Japan. Catalogue. Museum of Fine Arts, Boston. Department of Chinese and Japanese Art. Boston: Printed for the Museum by A. Mudge & Son, 1894. 37 p. [in English].
5. Fenollosa E. Epochs of Chinese and Japanese art; an outline of East Asiatic design. V. I. London: W. Heinemann, 1912. 204 p. [in English].
6. Fenollosa E. Epochs of Chinese and Japanese art; an outline of East Asiatic design. V. II. London: W. Heinemann, 1912. 212 p. [in English].
7. Fenollosa E. The Nature of Fine Art: 1 / The Lotos, Vol. 9, № 9. New York: Cycle Publishing Company, 1896. pp. 663–673. [in English].
8. Fenollosa E. The Nature of Fine Art: 2 / The Lotos, Vol. 9, № 10. New York: Cycle Publishing Company, 1896. pp. 754–762. [in English].
9. Fenollosa E. L’art en Chine et au Japon. Adaptation et préface par Gaston Migeon. Paris: Hachette et Cie, 1913. 162 p. [in English].
10. Freer C. The Bahr collection of early Chinese paintings, pottery and bronzes. New York: Montross Gallery, 1911. 16 p. [in English].
11. Huang Y.-L. M. British interest in Chinese painting, 1881-1910: The Anderson and Wegener collections of Chinese painting in the British Museum / *Journal of the History of Collections*, Volume 22, Issue 2. Oxford: University Press, 2010. pp. 279–287. [in English].
12. Jurgens V. The Karlbeck Syndicate 1930–1934: Collecting and Scholarship on Chinese Art in Sweden and Britain / School of Oriental and African Studies. London: University of London. 2010. 370 p. [in English].
13. Meyer A. E. E. Papers. Washington: Library of Congress, 2018. P. 6.
14. Netting L. A Perpetual Fire: John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture. Hong Kong: University Press, 2013. 304 p. [in English].
15. Shin K.-Y. I. Making “Chinese Art”: Knowledge and Authority in the Transpacific Progressive Era. New York: Columbia University, 2016. 329 p. [in English].
16. Steuber J. The exhibition of Chinese art at Burlington House, London, 1935–1936 / *The Burlington Magazine*. Vol. 148, № 1241. London: The Burlington Magazine. 2006. pp. 528–536. [in English].
17. Vainker S. Chinese Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford: Ashmolean Museum, 2000. 253 p. URL: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/7/10232/10270> (date of application: 12.11.2020). [in English].
18. Wang Y. The Louvre from China: A Critical Study of C. T. Loo and the Framing of Chinese Art in the United States, 1915–1950. Athens, OH: College of Fine Arts of Ohio University, 2007. 314 p. [in English].