

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва

_____ Ольга ШКОЛЬНА

Протокол засідання кафедри
образотворчого мистецтва

№ _____ від «_____» _____ 202__р.

**ЄВСТРАТОВА АННА ДЕНИСІВНА
ОБРАЗИ ДІТЕЙ В ЖИВОПИСІ ЄВРОПИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І
НОВОГО ЧАСУ**

Кваліфікаційна бакалаврська робота
зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Керівник творчої частини:

Крюкова Анна Олексіївна,
Доцент кафедри образотворчого
мистецтва

**Керівник науково-дослідної
частини:**

Школьна Ольга Володимирівна,
завідувач кафедри образотворчого
мистецтва, доктор
мистецтвознавства, професор

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІКОНОГРАФІЯ ДИТЯЧИХ ОБРАЗІВ У ЖИВОПИСІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА НОВОГО ЧАСУ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ	6
1.1. Історичний і соціокультурний контекст зображення дітей у європейському живописі Середньовіччя та Нового часу	6
1.2. Художні особливості та жанрова еволюція дитячих образів	11
1.3. Проблематика зображення дитячих образів у живописі, формування жанрового портрету і світських дитячих зображень у Середньовіччі та Новому часі	21
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА РОБОТА ЗДОБУВАЧА: ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ І СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧИХ ОБРАЗІВ.....	34
2.1. Пошук творчого задуму: ідея, художній образ і концепція дитячого портрету	34
2.2. Вибір технік і засобів художньої виразності: композиційні рішення та стилістика.	39
2.3. Порівняльний аналіз стилістичних особливостей: відмінності дитячих портретів залежно від епохи, соціального статусу та історичного контексту.	42
ВИСНОВКИ.....	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48
ДОДАТКИ	53

ВСТУП

Дитячі образи у живописі Європи доби Середньовіччя і Нового часу мають особливе значення як для історії мистецтва, так і для культурного аналізу. Вони відображають не тільки художні тенденції кожної епохи, але й соціальні та релігійні уявлення про дитинство та його місце в суспільстві та культурі. У середньовічній Європі дитинство часто трактувалося як підготовка до духовного та морального розвитку, що позначалося на зображеннях дітей у релігійних контекстах. Водночас у Новий час, з розвитком гуманізму, образ дитини став більш індивідуалізованим, що було відображено в живопису як в релігійних, так і в світських сюжетах.

Актуальність теми є надзвичайно високою, оскільки дослідження образів дітей в європейському живописі дозволяє відновити контекст і розуміння дитинства в різні історичні етапи в соціумі. Зображення дітей не є просто декоративними елементами або обов'язковими атрибутами релігійних чи міфологічних сюжетів; вони несуть важливу інформацію про цінності, моральні переконання та соціальні структури того чи іншого часу. І хоча тема дитячих образів у живопису давно привертає увагу дослідників, багато аспектів, зокрема еволюція цього образу від Середньовіччя до Нового часу, залишається недостатньо вивченими. Саме в цьому полягає потреба в актуальності даного дослідження, що дозволить не тільки розширити наші уявлення про художні процеси, але й глибше зрозуміти історичні та культурні процеси розвитку європейської цивілізації.

Об'єкт дослідження – європейський живопис, в якому відображаються образи дітей як у релігійних, так і в світських контекстах, що дозволяє простежити зміну їхнього образу у різні історичні періоди.

Предмет дослідження – дитячі образи в живописі Середньовіччя та Нового часу, зокрема їхні іконографічні та стилістичні особливості, що відображають соціальні, культурні та релігійні уявлення про дитинство. Це

зокрема включає аналіз технік та композиційних прийомів, а також інтерпретацію символів та значень, що вкладаються в зображення дітей.

Мета дослідження полягає у визначенні еволюції образу дитини в європейському живопису від Середньовіччя до Нового часу, виявленні змін в стилістичних підходах і зображенні дітей залежно від історичного, соціального та культурного контекстів.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати соціокультурні та історичні умови, що вплинули на розвиток образів дітей у живописі Середньовіччя і Нового часу.
2. Охарактеризувати образи дітей у релігійних та світських живописних традиціях, зокрема в портретах, іконах та інших жанрах.
3. Дослідити стилістичні зміни в зображенні дітей, порівнявши підходи різних епох.
4. Виявити особливості дитячих образів залежно від соціального статусу та культурних пріоритетів, відзначаючи, як змінювалося сприйняття дитинства.

Наукова новизна цієї роботи полягає в тому, що вона пропонує комплексний аналіз зображень дітей у живописі різних епох з урахуванням їхнього еволюційного розвитку в контексті змін соціокультурних уявлень про дитинство. На відміну від попередніх досліджень, що зосереджувалися на окремих аспектах дитячої іконографії, ця робота намагається побудувати цілісну картину, яка охоплює як релігійні, так і світські образи, а також вивчає зміни в стилістичних підходах до їх зображення від Середньовіччя до Нового часу. Окрім того, важливим аспектом є аналіз значення образу дитини в контексті соціальних і культурних змін, зокрема впливу гуманістичних ідеалів на живопис.

У дослідженні використано комплекс **методів**, що забезпечують глибоке розуміння мистецьких творів у їхньому соціокультурному контексті. Семіотичний метод (філософський блок) дає змогу аналізувати художні твори як знакові системи, розкриваючи символіку та значення окремих деталей у

композиції. Історико-культурний метод (історичний блок) застосовується для простеження еволюції зображення дитинства у світському живописі, враховуючи соціальні, політичні та культурні зміни, що впливали на художні традиції. Культурологічний метод (культурологічний блок) допомагає осмислити трансформації суспільних уявлень про дитинство та їхню проєкцію в мистецтві, а також дослідити зв'язок між світськими та релігійними уявленнями. Іконографічний метод (мистецтвознавчий блок) дозволяє проаналізувати специфіку зображення образів дітей.

Практичне значення роботи полягає в розширенні розуміння еволюції художнього образу дитини в європейському живопису, що є важливим для наукових досліджень з історії мистецтва, культурології та соціальної історії. Окрім того, результати цього дослідження можуть бути корисними для створення навчальних програм з історії мистецтва та культурології, а також для практичних занять з іконографії та вивчення художніх технік.

РОЗДІЛ 1. ІКОНОГРАФІЯ ДИТЯЧИХ ОБРАЗІВ У ЖИВОПИСІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА НОВОГО ЧАСУ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ

1.1. Історичний і соціокультурний контекст зображення дітей у європейському Середньовіччі та Новому часі

Історичний, соціальний та культурний контекст зображення дітей у європейському Середньовіччі та Новому часі є доволі складним й багатограним явищем - воно дає змогу простежити не лише зміну уявлень про дитинство загалом, а й вплив релігії на формування іконографії дитячих образів. За спостереженням Ф. Ар'єса, вже у мистецтві середніх віків можна виявити складний символізм дитячих зображень. Ці зображення стають важливим джерелом для вивчення історії дитинства, релігійних вірувань і соціальних уявлень епохи [5, с. 570]. Найбільше впливав на те, як зображали дітей релігійний контекст: саме він підкреслював духовну складову дитинства.

У середньовічній Європі домінувало християнство, що наділяло образ дитини значним символізмом. Особлива увага приділялася Немовляті Христу [1], котрий уособлював ідеали чистоти, смирення й надії на спасіння. Такі зображення, особливо в сценах з Немовлям і Марією [Додаток 1], акцентували увагу на материнстві та турботі, відводячи другорядне місце буквальному реалізму [40, с. 25]. Як відзначив Ф. Ар'єс, діти тоді нерідко постають «маленькими дорослими» через середньовічне уявлення про дитинство як перехідний стан до дорослого існування [5, с. 570]. У цьому відображалася й загальний тогочасний погляд на дитинство, коли діти вважалися залежними членами громади і перебували під авторитетом дорослих [6, с. 12].

Як зазначав Ян Ассман, релігія плекала духовне зростання з ранніх років і це, звісно, дуже впливало на те, яким було середньовічне ставлення до

дитинства.[6, с. 12]. Багато текстів і мистецьких творів трактували дитину як символ духовності: до прикладу, у сценах, де діти тримали книги чи навчальні прилади, в першу чергу акцентувалась увага на потребі постійного морального та інтелектуального розвитку [8]. Ці зображення підкреслювали важливість християнської освіти та виховання чеснот, поступово включаючи дітей у релігійне життя суспільства.

Через високий рівень дитячої смертності тема смерті та спасіння була також дуже важливою, у творах нерідко зображували сцени, де діти постають у небесному контексті чи символізують перехід душі до Бога [6, с. 12]. Така іконографія була водночас виразом релігійного світосприйняття й соціальних реалій, коли втрата дитини була поширеною, але осмисленою з точки зору релігії. На цьому також наголошувала М. Баль, зауважуючи, що іконографія завжди відтворювала ідеологічні й релігійні норми свого часу, вписуючи в «дитячий» сюжет ширші контексти віри та громади [7, с. 2].

Загальний характер дитячих образів зумовлювали самі замовники релігійного мистецтва – вони прагнули бачити в картинах акцент на духовну чистоту та покору, а також ідею спасіння через віру. [7, с. 2]. У більшості випадків такі замовлення виконували передусім моральну функцію: передавали вимоги церкви, виховували вірян у дусі покори й довіри до Божої волі. Так, як дитина вважалася особливо пластичною та сприйнятливою до релігійних настанов, саме через ці образи закладалися фундаментальні цінності громади.

Загалом, дитячі зображення епохи Середньовіччя містили в собі: релігійний символізм, соціальні уявлення про дитинство та певне практичне виховне спрямування. Кожен із цих елементів зміцнював головну думку про духовне покликання дитини, що, за словами Ж.-Ж. Буто, служило певним «візуальним підручником» для громади [8]. Таке поєднання релігійного й соціального впливу сприяло закріпленню уявлень про дитинство як стан залежності, що в ідеалі мав перетворитися на зрілість у духовному та соціальному аспектах. Водночас у підготовлених на замовлення церков чи

світських осіб творах дитяча фігура обов'язково повинна була відображати рівень побожності, статусу чи моральної відповідальності замовників. Тобто з цієї точки зору, дитяча іконографія Середньовіччя виступала ідеологічним інструментом.

Звертаючись до досліджень Ф. Ар'єса [5, с. 570], можна стверджувати, що позиція дитини в соціумі була тісно переплетена з церковним ученням, хоч вона і мала певні емоційні відтінки, які були на другому плані. Вона визначала межі дитячої «самостійності» та формувала механізми виховання.

В іконографії дитячих образів у Середньовіччі немовля Христос був центральною фігурою, що втілювала духовну чистоту й божественний задум. У багатьох зображеннях з Дівою Марією [Додаток 4] Ісус мав пропорції «маленького дорослого», що зображувало його цілковиту божественність від народження [28; 33]. При цьому у фресках та мініатюрах подекуди можна спостерігати натяки на емоційну прив'язаність між Матір'ю й Дитиною, які сигналізували про поступове «олюднення» регійного сюжету [27]. Особливо показовими є сцени гри, навчання і турботи, що виконували дидактичну функцію й нагадували про потребу формування в дітей християнських чеснот [24].

У низці середньовічних зображень діти виступали символами невинності. «Мадонна Строганова» (Дуччо, бл. 1300 р.) [Додаток 2] демонструє поєднання ніжності й материнської любові з божественною святістю, де Немовля Христос фактично наголошував на ідеалі повного духовного самопізнання. Також у проповідях Жана Жерсона [27] окреслювалося прагнення до більш м'яких методів виховання дітей, що свідчило про поступове усвідомлення їхніх емоційних потреб. У мистецтві це відображалось в позах, жестах, деталях побуту, які вирізняли дитину з-поміж дорослого оточення [5; 6].

Окрім суто релігійних сюжетів, іконографія реалізовувала в собі реалії тогочасного соціуму. Фрески періоду ранньої готики в криптах чи каплицях Центральної Італії іноді відтворювали сцени з маленькими учнями, хористами

чи дітьми, залученими до повсякденних обрядів, що частково відображало реальні взаємодії дітей із дорослими [5; 6]. У тогочасних мініатюрах і рукописах дитина могла поступово набувати рис більш живих, реалістичних з м'якими контурами. Особливо такі зміни простежувались у французьких і англійських рукописах XIII–XIV ст. [22]. Такі зміни свідчили про намагання художників показати дитячу невинність і водночас зберегти канонічну структуру релігійного зображення.

Під питанням залишається, наскільки реалістично був відображений статус дітей Середньовіччя в межах релігійних мотивів. Міждисциплінарні дослідження показують, що, попри високий рівень смертності та домінування релігії, почуття батьків до своїх дітей виявлялися і в середньовічну добу — про це писав Шуламїт Шахар [22; 33]. Художники, працюючи на замовлення церкви чи знаті, нерідко демонстрували деталі, що свідчили про родинний зв'язок і турботу, хоч це і не виходило за межі загальних релігійних канонів [27].

Також, з тієї доби до нас дійшло таке поняття, як «хомункулус» — Ісус з дорослими рисами. На іконах та фресках «Матір і Немовля» помітно, як змінювалось ставлення до дитинства навіть у стилістиці: від жорсткого «хомункулуса» до більш приземленого дитячого образу з пом'якшеними пропорціями та природнішою мімікою [16; 28; 33]. У творах Дуччо й Джотто (XIII–XIV ст.) починають проявлятися ознаки таких змін: Немовля вже не настільки, умовно кажучи, доросле, воно тягнеться до Марії або легенько спирається на її руку, що свідчить про емоційну близькість [18; 33]. Поява мотиву «Madonna Lactans» (Матір, яка годує немовля груддю) [Додаток 7] ще сильніше наголошувала на близькості цього зв'язку [41].

Перехід до Нового часу та пізнішої епохи (XVI–XVII ст.) позначився зміною у ставленні до дитини у мистецтві. З'явилися світські портрети дітей, де акцент ставився вже на індивідуальних рисах і характері. Жан-Жак Руссо [18] у XVIII ст. підкреслив особливе значення дитинства як окремого періоду життя, а не суто підготовки до дорослого віку. Вплив ідей Просвітництва

позначився на тому, як почали зображувати дітей: дедалі частіше змальовувались їхні реальні риси, емоції й побут. Прикладом є «Дитина-мученик» або «Продаж фіалок» 1885 року Фернана Пелеца [17], де дитину показують в тогочасних реаліях зі своїми проблемами.

У світському мистецтві Нового часу на перший план вийшли сюжетні портрети, які демонстрували новий етап розуміння дитинства і його визнання як важливої частини людського життя. У Новий час дитина набуває статусу самодостатнього персонажа, на якого впливає система шкільної освіти, домашнього виховання, а не релігія та майбутні соціальні обов'язки, та загалом зростає увага до особистих потреб. Ці зміни відбулись в силу того, що європейське суспільство все менше покладалося на релігію й більше намагалось підкреслити індивідуальність людини.

Паралельно зі становленням світських дитячих портретів розвивався і жанровий живопис, де діти фігурували у побутових, родинних та ігрових сценах. Згідно з висновками Г. Гендріка, цей підхід засвідчував утвердження нової ролі дитинства, все менше прив'язаної до релігії [27, с. 36]. Вчений стверджував, що в такий спосіб дитинство набувало унікальності з усіма притаманними йому радощами й труднощами. Попри це, християнська традиція не повністю втратила значення: як відзначав Ф. Ар'єс, дитина залишалася носієм ідей моральної чистоти, що переплітало світський світ дитинства з релігійним [5, с. 570].

У творах бароко й рококо діти зображались з більш реалістичними деталями та пропорціями, поступово зростав інтерес до їхньої психології, дитячі портрети позбавляються суто релігійного характеру й набувають емоційної безпосередності [33, с. 99]. Як зазначив Ж.-Ж. Буто, саме «перехід від “хомункулуса” до “пухкого янголятка” у живописі означав не лише зміну художніх підходів, а й поворот у культурно-філософських уявленнях про природу дитинства, роль родини й виховання» [8].

У підсумку можна зробити висновок, що середньовічна іконографія дитячих образів була зумовлена переважно релігійними чинниками й

канонічними вимогами, що пояснює явище «маленьких дорослих» у іконописі чи фресках [5; 16; 27]. При цьому не можна заперечувати емоційної складової в зображеннях, яка крізь жорсткі рамки канону все ж проглядала в жестах, поглядах та композиційних рішеннях. Перехід до Нового часу закріпив поступове «олюднення» дитини в мистецтві, формуванням ідеї дитинства як самоцінного етапу життя, що відобразилося як у реалістичніших жанрових сценах, так і в появі світських дитячих портретів. Цей рух ‘ продемонстрував не лише зміну художнього підходу та стилю, а й поворот у культурно-філософських уявленнях про природу дитинства, роль родини й виховання. Такий розвиток залишається одним із найвиразніших прикладів того, як мистецтво здатне віддзеркалювати зміни в суспільному й релігійному мисленні, фіксуючи, яким чином люди різних епох сприймали дитину та її місце у світі.

1.2. Художні особливості та жанрова еволюція дитячих образів

Художні особливості та жанрова еволюція дитячих образів вирізняються складним переплетенням релігійно-ідеологічних концептів і з поступовим зсувом у напрямі реалістичнішої передачі дитячих рис. Як наголошує Ж.-Ж. Буто, середньовічне мистецтво приділяло першочергову увагу релігії та символіці, і саме тому дитячі фігури, підпорядковувалися насамперед канонічним вимогам та богословським завданням, що переважали над зацікавленістю до дитячої психології [28, с. 45]. На його думку, зображення дітей зі свідомо дорослими пропорціями, ілюструвало божественну сутність дитини.

Дослідники, насамперед Б. Ганаволт, у своїх працях наголошували на тому, що світські портрети дітей, створювані паралельно з релігійними, зображують соціальну ієрархію та політичні амбіції замовників [16, с. 12–15]. При дворі дитина поставала майбутнім спадкоємцем та носієм династичних прав, що знаходить відображення в урочистих парадних портретах. Такі твори характеризуються демонстрацією коштовного вбрання, прикрас та дуже

серйозним виразом обличчя — це підкреслювало політичну вагу й високий статус навіть наймолодшого члена роду.

Загальною ознакою середньовічної культури було недостатнє усвідомлення дитинства як окремого етапу життя. На думку Філіпа Ар'єса, діти здебільшого сприймалися крізь призму дорослих соціальних ролей і майбутніх обов'язків, про що свідчать численні зображення малолітніх спадкоємців на тронах чи в розкішних строях.

Образ Немовляти-Христа став найяскравішим прикладом цієї умовної візуалізації дитини. П. Брунер пояснює, що дорослий вираз обличчя й пропорцій у поєднанні з атрибутами немовляти (як-от пелюшки чи зменшена постать) ілюстрував повноту божественної природи Христа та його «дорослу» свідомість від самого народження [16]. Попри це, вже в готичному й ранньоренесансному живописі Північної Європи спостерігаються «олюднені» дитячі образи: немовля постає зі свіжішими, округлими рисами, часто демонструє лагідну взаємодію з Матір'ю, а художники намагаються виходити за межі жорсткої канонічної системи [18].

Політичні практики та традиції тієї доби наклали свій відбиток на те, як дітей зображали та сприймали в суспільстві. До прикладу, за словами Б. Ганаволта, малолітні принци та принцеси виступали певними візуальними гарантіями шлюбів або союзів: їхні зображення слугували, так би мовити, підкріпленням укладених династичних зв'язків [16, с. 78–80]. Як уточнює дослідник, художники нерідко додавали у портрети такі мотиви, як мініатюрні собачки, пташки чи іграшки, що підкреслювали дитячу ніжність та водночас демонстрували майбутні політичні перспективи їхніх родин. Г. Гендрік зауважує, що в подібних композиціях митці спеціально поєднували «дитячі» деталі із позначеннями придворного етикету, зображуючи розкішні костюми та інші елементи, які свідчать про високий статус всієї династії [27, с. 36–45].

Водночас, у мистецтві фресок, розписі каплиць формувався цілком інший тип дитячих портретів. В аскетичних або мученицьких сюжетах дитина могла бути «невинною жертвою» чи символом святості, різко контрастуючи з

дорослими, суворими фігурами [47, с. 287–290]. Надгробні пам'ятники дітям шляхетних родів теж відігравали особливу роль: меморіальні скульптури інколи зображували немовлят у пелюшках або зовсім малих дітей зі стриманим виразом обличчя, водночас підкреслюючи трагізм ранньої смерті й високий статус роду [5, с. 55]. Подібна практика розширювала уявлення про значення дитячої фігури: її включали навіть у траурний контекст.

Аналіз, здійснений Ф.Ар'єсом показує, що те, як зображали дітей, залежало значною мірою від доби та регіону.[5, с. 112]. Так, у візантійському мистецтві, за свідченням Ж.-Ж. Буто, основну увагу приділяли символіці кольорів: наприклад, золоте тло вказувало на небесний, божественний світ, а пурпур чи синій в одязі Богородиці мали особливе значення, художники також дотримувалися встановлених канонів і свідомо не використовували реалістичну світлотінь чи точні пропорції [12, с. 45]. Основним завданням було акцентування уваги на святості зображуваних, а не відтворення достовірних пропорцій. Тим часом у латинському Заході, як зауважував Ф. Ар'єс, в монументальних фресках усе ж могли з'являтися елементи перспективи або світлотіні, але головним усе одно залишався зміст [5, с. 112]. М. Баль пояснює це тим, що релігійні й ідеологічні цілі переважали над чисто художніми пошуками [7, с. 2]. А от у книжкових мініатюрах, на які вказує Ж.-Ж. Буто, яскраві барви та коштовні пігменти (лазурит, киноварь, золото) підкреслювали вишуканість замовника, адже ці мініатюри слугували одночасно ознакою високого статусу й прикладом тонкої роботи [12, с. 45].

Починаючи з пізнього Середньовіччя, мистецтво Італії, Фландрії та Франції демонструє, за словами Б. Ганаволта, «зростаючу увагу до реальної зовнішності дитини» [13, с. 22]. У творах Дуччо, Чімабуе та Джотто з'являються м'якіші, природніші дитячі форми : у Немовляти-Христа округлюються щоки, а жести стають більш живими і безпосередніми [13, с. 22]. Завдяки появі нових технік — насамперед олійного живопису та підготовчих ескізів і анатомічних замальовок — художники поступово

відходять від суворих канонів і починають створювати більш натуралістичні образи з точнішою передачею емоцій та пропорцій.

Особливо це помітно у творах флорентійських майстрів, де у портретах і родинних вітварях уперше зображували дітей як окремих особистостей — з характером, виразом обличчя, власною психологією [5, с. 112]. Ф. Ар'єс називав це «початком нового підходу до самого дитинства», коли зображувана дитина перетворювалась на окрему особистість, а не була «зменшеним дорослим» [5, с. 112]. Ці зміни стали кроком еволюції європейського живопису: від суворого канонізму й символіки Середньовіччя до емоційного та реалістичного дитячого образу.

Із переходом до Нового часу, на тлі великих суспільних і політичних змін, поступово формується інше бачення дитинства — як окремого, важливого періоду в житті людини. Філіп Ар'єс вказує, що вирішальну роль в цьому зіграли гуманістичні ідеї, розквіт філософії та освіти [5, с. 112]. Тепер дитячі портрети перестали бути лише засобом репрезентації влади чи релігійних сюжетів; натомість на перший план вийшли природність, безпосередність і індивідуальність дитини. Г. Гендрік додає, що у XVII–XVIII століттях філософи й педагоги активно пропагували ідею дитинства як окремого періоду з власними потребами, тож живописці все частіше зображали малюків у побутових, ігрових чи навіть «розважальних» сюжетах [27, с. 45].

У наступні століття, особливо в добу Просвітництва та пізнішого періоду ранньої індустріалізації, дитина в європейських суспільствах усе виразніше посідала місце повноправного члена родини, що відображалось в нових жанрах і стилях портретування. Якщо на початку Нового часу художники лише починали робити образ дитини більш «людяним», то вже у XVIII столітті можна говорити про усталену традицію створення серії «дитячих портретів», адресованих не стільки офіційному двору чи духовництву, скільки широкому колу заможних міщан і аристократів, зацікавлених у збереженні родинної історії [27, с. 49].

Дитина перестала займати друге місце на тлі дорослих і все частіше постає центральним героєм композиції. Така практика набула популярності, зокрема, в англійському портретному живописі часів рококо й просвітницької доби. Томас Гейнсборо та Джошуа Рейнольдс, відомі своїми полотнами з дітьми, намагалися відтворити безпосередність характеру й водночас підкреслити шляхетне походження персонажів за допомогою костюма чи оточення — садів, парків, предметів дозвілля [5, с. 114]. За висновками сучасних істориків культури, подібне поєднання «природності» і світських ознак статусу свідчить про появу нових виховних принципів, де дитина вже не була повністю підпорядкована суворим правилам, а росла в більш «вільній» атмосфері родинної підтримки й турботи.

Наприкінці XVIII – початку XIX століття набула популярності тема дитячої «невинності» та «врожденної доброти», що поштовх до нових експериментів у жанровому живописі : діти почали фігурувати в повсякденних сценах, а їхні портрети відтворювали то ігрові моменти, то навчання, то спілкування з однолітками. На думку Ж.-Ж. Буто митці того часу почали бачити в дитинстві «золоту пору», ще не обтяжену суспільними умовами та проблемами дорослого життя [8]. Відтак зростала увага до дитячої психології, спроб показати візуально, як дитина реагує на довколишній світ, виражає емоції, встановлює контакт із глядачем.

Почали з'являтися піджанри, зокрема «групові сімейні портрети» ,де діти часто займали важливу роль, а також мініатюри, призначені для «кабінетних» колекцій. Відповідно, друковані гравюри, а згодом і фотографія, сприяли популяризації образу дитини, роблячи його доступним не лише для обмежених привілейованих общин, а й доволі широкій аудиторії [27, с. 52]. У такий спосіб дитячий портрет, із сфери «високого мистецтва» та монументальних замовлень появився у побуті, формуючи більш приземлене ставлення до самого дитинства.

На межі XIX–XX століть, коли філософія й психологія дитячого розвитку зазнали якісних змін, дитячий портрет остаточно утвердився як

самостійний жанр, здатний передавати найтонші риси характеру. Зростання ролі емоцій, виразності та індивідуального самовираження особливо вплинуло на мистецтво модернізму, де дитина знову стала джерелом наснаги для митців, які шукали щирого та безпосереднього погляду на дійсність [2, с. 36]. Таким чином, упродовж Нового часу дитячий образ зазнає дедалі більшої індивідуалізації, відображаючи не лише зміни в художніх техніках та стилях, а й представляючи глядачеві кардинально іншу роль дитини в суспільстві та родині.

Окрему роль у цьому відіграли ідеї Ж.-Ж. Руссо, який у трактаті *«Еміль, або Про виховання»* підкреслював значення природного виховання та необхідність розглядати дитину не як зменшену копію дорослого, а як окрему, унікальну особистість [46, с. 112]. Внаслідок поширення цих ідей художники відходять від середньовічного символізму й прагнуть передати не тільки зовнішні риси, а й психологічні особливості дітей, їхні емоційні стани й навіть впізнавані риси характеру.

Прикладами нового підходу до зображення дітей у живописі є твори Франса Галса, Рембрандта ван Рейна і Жана-Батіста Шардена. Вони демонструють глибокі зміни у баченні дитинства й самій художній мові епохи. Як зазначають мистецтвознавці, Галс одним з перших із майстрів фіксував моменти дитячої гри, передаючи живу міміку і жести. У *«Хлопчику із флейтою»* (1623) він наголошує на характерній динамічній позі дитини, підсилюючи відчуття миттєвості завдяки швидкому, легкому мазку й виразній грі світла [41, с. 78]. Рембрандт ван Рейн, зі свого боку, часто застосовує техніку м'якої світлотіні (*chiaroscuro*) і пропрацьовану психологію образу: в його дитячих портретах персонаж постає з глибокою емоційною присутністю, яка руйнує усталену дистанцію між глядачем і зображуваним. Майстер акцентує на живих очах, легких рухах, створюючи ілюзію, ніби дитина ось-ось заговорить чи зробить крок уперед.

У Франції виділяється Жан-Батіст Шарден, чия *«Хлопчик із дзигною»* (1735) [41, с. 84] вважається одним із перших портретів, де дитина не виконує

суто репрезентативну функцію, а перебуває у стані щирої, зосередженої гри. Він, по суті, забирає типову для того часу парадність і допускає приватність сцени: дитина ніби не помічає глядача, захоплена власними заняттями. Аналогічні тенденції спостерігаються в британському живописі, зокрема у відомому «Блакитному хлопчику» (1770) Томаса Гейнсборо [27, с. 65; Додаток 3]. Тут поєднуються елегантність і класичність з невимушеною грайливістю – це відповідає просвітницьким ідеалам ідеї «природної» вдачі дитини.

Саме у світському контексті XVIII століття дитина починає розглядатися як окрема особистість із власними правами та емоціями, а не лише як об'єкт династичних або релігійних уявлень. На думку Б. Ганаволта, це виявилось поворотним моментом для жанру дитячого портрета: відтепер він остаточно відійшов від жорстких канонів, набуваючи дедалі більшої внутрішньої свободи [13, с. 45]. У цей період у живописі з'являються сцени з повсякденного життя дітей – вони вчаться, граються, взаємодіють із родиною в природному чи міському просторі. Таке зрушення відображало ширший світоглядний процес, коли суспільство перестало сприймати дитинство як винятково перехідну стадію й почало усвідомлювати його значення для формування майбутнього дорослого.

При цьому в кожній країні культурні школи мали свої художні особливості. В Італії, наприклад, частіше культивували стримані, гармонійні композиції з великою увагою до пропорцій і класичних ідеалів краси, у фламандській традиції переважала велика деталізація й натуралізм, а французьке мистецтво того часу тяжіло до витончених ліній, м'яких переходів світлотіні, гри пастельних відтінків (як ілюстрація – твори Шардена). Англійське ж портретне мистецтво поєднувало світські мотиви з особливою, іноді навіть дещо театральною, демонстрацією статусу дитини, що підтверджували розкішні костюми та дворянські аксесуари. Така різноманітність, як наголошує М. Баль, виникала внаслідок локальних художніх традицій, уподобань замовників і технічних новацій – зокрема,

нових пігментів, удосконаленої палітри та розвитку методів ґрунтування полотен [7, с. 2].

Вивчення цих художніх особливостей і жанрових змін у дитячому портреті відкриває глибші зрушення в колективній свідомості. Філіп Ар'єс підкреслює, що в середньовічний період дитину бачили головню через призму сакральних або політичних функцій – як «маленького дорослого» чи символ духовної невинності [5, с. 112]. Однак у міру переходу до Нового часу митці, філософи й загалом суспільство все виразніше сприймали дитину як особистість із унікальним світом почуттів і уявлень. Така трансформація докорінно змінила не лише характер портретів, а й ставлення до виховання, родини та соціальних ролей, які дитина мала опанувати. У результаті сформувався новий концепт дитинства, в основі якого лежала повага до автономності й особливого емоційно-психологічного стану юної людини.

На думку Яна Ассмана, візуальні образи дітей у сакральному мистецтві Середньовіччя функціонували в межах культурної пам'яті, що базувалася на уявленнях про духовне виховання та підготовку до дорослого життя [6, с. 12]. Таким чином, зображення дітей у середньовічному мистецтві значною мірою відповідало релігійним доктринам і соціальним очікуванням, не залишаючи місця для особистісного розкриття.

Проте із розвитком гуманістичних ідей у Новий час дитина починає розглядатися як самостійна особистість, що відбивається як у живописі, так і в філософських трактатах про виховання. Жан-Жак Руссо в *«Еміль, або Про виховання»* наголошував на природності й самобутності дитячої натури, що зумовило радикальну зміну візуальних принципів дитячого портрета [46, с. 112]. Тепер на перший план виходить не лише соціальна чи релігійна функція, а й унікальність дитячої особистості. Франс Галс, Рембрандт ван Рейн, Жан-Батіст Шарден і Томас Гейнсборо створюють серію портретів, де дитина зображена не як символ чи придворний аксесуар, а як реальний персонаж із характером, настроєм і власною емоційною виразністю [41, с. 78; 27, с. 65].

Як зауважує Б. Ганаволт, у XVIII столітті дитячий портрет остаточно відходить від жорстких репрезентативних канонів, набуваючи більш інтимного, побутового характеру [13, с. 45]. Важливим етапом стає впровадження жанрових сцен, у яких діти зображуються в повсякденному житті – під час гри, навчання чи відпочинку. Це свідчить про глибше усвідомлення особливої ролі дитинства як не просто проміжного етапу, а важливого періоду формування особистості.

Рух від канонічних сакральних зображень до психологічно виразних і світських дитячих портретів став одним із ключових досягнень у загальному розвитку європейського живопису. Як зазначає Фредерік Банс, зміни в іконографії дитячих образів дозволяють простежити, як суспільство поступово переосмислювало роль дитини, її потреби й внутрішній світ [9, с. 593]. Художні експерименти з пропорціями, колірними рішеннями та композицією сприяли формуванню більш людського і різнобічного бачення дитинства, закладаючи основи для сучасної традиції дитячого портрета.

Упродовж XIX століття тенденція до виразної персоналізації дитячого образу ще більше посилилася, особливо у зв'язку з поширенням романтичних ідей про «чистоту» та «невинність» дитинства. Романтики сприймали дитину як істоту, ближчу до природи й водночас віддалену від, так би мовити, зіпсутого дорослого світу, що одразу позначилося на сюжетах і композиціях художніх творів. У європейському живописі ці погляди митці прагнули втілити в картину, не тільки підкресливши тендітну зовнішність та емоційну чутливість, а й передати ідею «природної чистоти», яка нібито з часом втрачається.

До того ж з розвитком фотографії, що набуває поширення з другої половини XIX століття, відкрились нові можливості для фіксації дитячих образів. Якщо раніше заможні родини робили офіційні замовлення майстрам портретного живопису, то завдяки фотографії дитячі портрети стали доступнішими для середнього класу. Цей факт суттєво вплинув на подальше трактування дитинства: зображення дитини перестали бути винятково

репрезентативним атрибутом аристократії й почали відбивати вже не стільки соціальний статус, скільки справжні почуття батьків та невимушені моменти дитячого життя.

Наприкінці XIX – на початку XX століття, в добу модерну й подальших художніх пошуків, дитячий портрет зазнає додаткових змін: митці дедалі частіше експериментують із кольором, формою та психологією. Представники модернізму, як-от П'єр Боннар чи Андре Дерен, зверталися до мотивів дитинства, віддаючи перевагу площинності й яскравій палітрі. Вони підкреслювали суб'єктивне сприйняття образу, що перегукувалось з раніше сформованим уявленням про дитячу щирість. Подібні процеси розгорталися і в експресіонізмі: через навмисну деформацію та колірні контрасти художники прагнули відтворити безпосередність емоцій, яку вбачали в дитячій творчості.

Цілковито нові акценти з'явилися в середині XX століття, коли психологія дитинства набуває неабиякої популярності. На мистецькі практики у цей період вплинули соціологи й психоаналітики, які розробили широку теоретичну базу про дитячий розвиток. Художники, які займалися портретами дітей, почали більш тонко підходити до відтворення внутрішнього стану дитини: спостерігати за її етапами емоційного й інтелектуального зростання, приділяти увагу невідомим реакціям та ставити за мету показати саме «дитячі» способи пізнання довколишнього світу.

Дитячий портрет поступово переростав межі суто «сімейного» чи «салонного» жанру. Поширення виставок дитячих робіт, використання дитячої естетики в плакатному мистецтві, активні пошуки авангардистів на кшталт Пікассо, Клеє, Міро, які надихалися дитячими малюнками, – усе це засвідчує переосмислення ролі дитинства в культурній свідомості. Відтак, дитячий портрет став не лише відображенням певних суспільних ідей про виховання й статус родини, а й повноцінним джерелом художніх інновацій, джерелом свіжих композиційних і колористичних рішень.

Нарешті, у XXI столітті, із загальним урізноманітненням жанрів і технік, дитячий образ присутній у графіті, стріт-арті, цифрових інсталяціях,

перформансі. Завдяки цим змінам, дитячий портрет назавжди змінив своє місце в суспільстві: тепер він може бути і особистим творчим висловлюванням автора, і використовуватись для будівель, до прикладу в муралах. Усе це демонструє, як глибоко змінилося ставлення до дітей упродовж століть: від релігійно-політичних символів Середньовіччя до самостійного емоційно-психологічного феномену сучасності.

1.3. Проблематика зображення дитячих образів у живописі та формування жанрового портрету і світських дитячих зображень у Середньовіччі та Новому часі

Проблематика (тобто сукупність питань, тем, ідей, які досліджують в межах теми) зображення дитячих образів набуває особливої актуальності в контексті сучасного мистецтва та культури, адже дитячий портрет не лише відображає унікальність світосприйняття дитини, а й слугує джерелом натхнення для художників різних поколінь. Дослідники, зокрема Б. Ганаволт, наголошують на тому, що зображення дитини в мистецькому просторі історично викликало зацікавлення, однак сьогодні воно набуває нових вимірів завдяки розширенню контексту застосування таких творів [13, с. 45]. Зокрема, дитячі портрети та стилізації під дитяче бачення використовуються для формування міського середовища, покращення атмосфери та створення більш відкритого культурного простору.

Значення дитячого портрета як культурного феномену досліджували численні науковці. Зокрема, М. Баль наголошує, що унікальність цього жанру полягає в його здатності відтворювати безпосередність, правдивість і спонтанність дитячого світосприйняття [7, с. 2]. На думку Ж.-Ж. Руссо, діти у своїй творчості демонструють високий ступінь свободи, оскільки вони ще не обмежені академічними правилами та канонічними нормами [46, с. 112]. Це дозволяє їм експериментувати з кольором і формою, створювати нестандартні композиції та наголошувати на головному через інтуїтивний вибір образотворчих засобів.

Водночас у дитячому портреті яскраво виражена емоційна відвертість, яка часто недоступна дорослим художникам через їхню прив'язаність до усталених традицій і професійних стандартів. Як зазначає Фредерік Банс, дитячий малюнок не дотримується перспективи або симетрії в класичному розумінні, однак він здатен передавати глибокі емоційні стани, що робить його особливо впливовим у контексті сучасного мистецтва [9, с. 593]. Саме тому багато митців, включаючи представників авангардних течій, прагнуть відтворити в своїх творах цю первинну щирість та інтуїтивний підхід до мистецтва.

Культурна специфіка відіграє ключову роль у сприйнятті дитячих образів як у художньому, так і в соціальному аспектах. На думку дослідників, зокрема Я. Ассмана, культурна пам'ять формує не лише самі зображення, а й спосіб їхньої інтерпретації в різних суспільствах [6, с. 12]. Наприклад, у європейських традиціях дитячий портрет довгий час був інструментом репрезентації статусу й родинних зв'язків, тоді як у східних культурах він міг виконувати символічну або навіть духовну функцію.

Дослідження Ж.-Ж. Буто показують, що дитячі малюнки в різних культурах відрізняються вибором сюжетів, палітрою барв і домінуючими символами [8]. Наприклад, у західноєвропейській художній традиції переважає світлий і теплий колорит, який асоціюється з ідеалізованим баченням дитинства, тоді як у японських чи африканських культурах можуть домінувати графічні й контрастні рішення, що підкреслюють ритуальний або міфологічний аспект дитячих зображень.

Попри ці культурні відмінності, спільною рисою лишається виразна емоційність і спонтанність дитячого мистецтва, що робить його унікальним засобом самовираження. Таким чином, сучасний дитячий портрет не обмежується лише жанровими традиціями, а виступає своєрідним провідником у світ дитячого бачення світу та емоційності.

Дитячий портрет як самостійний феномен мав великий вплив на мистецтво експресіоністів та модерністів у XX столітті. Саме «природний

примітивізм» таких зображень став цінним для митців, які хотіли відділитись від канонів і знаходили у дитячій творчості приклад безпосереднього реагування на світ.

На думку низки дослідників, модерністи відзначали надзвичайну свіжість і свободу у дитячих роботах, що стимулювало їх до експериментів із формою й кольором. Відомо, що Пабло Пікассо та Пауль Клеє тривалий час зберігали й аналізували дитячі малюнки, вбачаючи в них чисте джерело натхнення. Пікассо, наприклад, наголошував, що дитина зображує «не те, що бачить, а те, що вразило її на емоційному рівні», через що відбувається перебільшення, навмисна деформація пропорцій і сміливі контрасти [2]. В цій думці яскраво втілено суть дитячої творчості - діти малюють не стільки дійсну реальність, оточуючу їх, скільки свої емоції, враження та переживання. Також, Пабло Пікассо належить знаменитий вислів: «Мені знадобилося чотири роки, щоб навчитися малювати як Рафаель, і все життя, щоб навчитися малювати як дитина.» Клеє, у свою чергу, стверджував, що дитячий малюнок здатен «очистити погляд дорослого митця від зайвих сподівань» і дати змогу сфокусуватися на сутнісних речах – емоції, внутрішньому русі, головному у композиції. Ця тенденція була близькою й представникам експресіонізму (приміром, Е. Кірхнеру, В. Кандінському), котрі також прагнули до відмови від реалістичного зображення на користь «експресії» як провідної мети картини.

Загалом, дитячий підхід до мистецтва, перенесений у дорослий живопис, сприяє руйнуванню академічних рамок та пошуку нових виражальних засобів.

У сучасних містах частішає практика перенесення дитячих зображень на фасади будинків, а також створення інсталяцій чи просторових композицій на основі дитячих малюнків. Як свідчать результати проекту «Transformation of Children's Paintings into Public Art to Improve Public Spaces and Enhance People's Happiness», дитячі образи позитивно впливають на психологічний комфорт мешканців, допомагають «оживити» сірі міські райони, надавши їм яскравішого й грайливішого вигляду [1; 6]. Учасники дослідження відзначали,

що особливо відчутний ефект спостерігається у дитячих чи сімейних зонах відпочинку, поблизу шкіл і спортивних майданчиків, де «дитяче мистецтво» створює атмосферу дружнього середовища. Іноді такі ініціативи стають частиною масштабніших освітніх чи соціальних програм, коли дітей залучають до створення ескізів для муралів, тим самим заохочуючи в них почуття спільної відповідальності за міський простір.

Окрім естетичної функції, дитячі образи стимулюють розвиток міського співтовариства. По-перше, вони приваблюють туристів, які часто сприймають такі арт-об'єкти як цікаву локальну «родзинку». По-друге, місцева громада відчуває причетність до творення власної ідентичності, оскільки дитячі малюнки зазвичай лишаються максимально доступними для всіх вікових груп. По-третє, позитивна, трохи наївна й «ігрова» манера таких зображень викликає почуття легкості й добра, що посилює соціальні зв'язки й знижує рівень агресії чи відчуженості [7].

Водночас дослідники застерігають від надмірного захоплення «дитячою стилізацією», яка інколи перетворюється на декоративне кліше. Митець, прагнучи створити «дитячий» ефект, може штучно вносити різнокольорові плями, непропорційні фігури чи перебільшувати елементи, які не пов'язані з дійсним дитячим досвідом. У результаті глядач отримує симульоване «дитяче мистецтво», позбавлене щирого емоційного імпульсу, а відтак і справжньої сили впливу.

Для уникнення такої підміни відомі художники й педагоги радять заглиблено вивчати дитячу творчість, аналізуючи, як насправді діти структурують простір на аркуші, як вони комбінують кольори, яку «ієрархію важливості» обирають у своєму зображенні. У цьому контексті важливо також пам'ятати, що «дитячість» не тотожна «примітивізму» чи «некомпетентності», адже дитина часто мислить несподіваними асоціаціями, може використовувати оригінальні символи для складних емоційних станів.

Попри ці виклики, значення дитячого портрета як мистецького й культурного феномену продовжує зростати. Він слугує не лише засобом

творчого самовираження, а й каталізатором нових ідей, пропонуючи дорослим художникам та суспільству нові перспективи. Дитячі образи у живописі можуть змінювати усталені мистецькі традиції, спонукаючи до переосмислення звичних канонів. Крім того, дитячий портрет відіграє важливу роль у міжпоколінному та міжкультурному діалозі, оскільки щирість дитячого погляду є близькою людям усього світу.

У різних регіонах можна знайти приклади, коли дитячі малюнки або портрети стають візуальними символами міста, сприяючи формуванню локальної ідентичності та зміцненню культурного простору. Вони не лише приваблюють туристів, а й виконують соціально-об'єднавчу функцію, оскільки здатні викликати емоційний відгук у широкій аудиторії [1]. У підсумку, дитячий портрет не лише зміцнює зв'язок між культурою та людьми, що сприяє гармонізації соціального простору.

Таке розширення мистецького значення дитячих образів відбувалося не відразу, а поступово, у процесі формування жанрового портрета та світських зображень дітей у Новому часі. Цей період став однією з ключових віх в історії європейського мистецтва, оскільки протягом XVI–XVIII століть відбулися значні зміни у сприйнятті дитинства. Якщо в середньовічному живописі дитячі образи найчастіше були підпорядковані релігійним канонам, то в Новий час художники поступово почали розглядати дитинство як самостійний і унікальний феномен.

У цей період поступово змінився акцент: від символічних та ідеалізованих образів, як-от немовля Христос, мистецтво переходило до більш реалістичного зображення реальних дітей. Відображення дитинства переставало бути лише засобом вираження релігійних концепцій, а ставало способом передати особисті риси портретованих. Цей зсув був безпосередньо пов'язаний із новими культурними орієнтирами епохи Відродження та Просвітництва, які наголошували на унікальності людської особистості, а також із прагненням шляхти й буржуазії засвідчити свій соціальний статус через індивідуальні та родинні портрети [5, 40].

Якщо в середньовічній іконографії дитина часто зображувалася як «маленький дорослий», а її риси мали переважно містичний або символічний характер, то в добу пізнього Ренесансу та особливо в період бароко почали приділяти більше уваги натуральним рисам дитячої зовнішності та емоційного виразу.

Цей перехід від ідеалізованого до реалістичного не був раптовим: художники все ще зберігали певні традиційні композиційні схеми та включали символічні елементи, однак поступово розвивали новий підхід до зображення дитинства. Вони почали відтворювати пропорції, жести та міміку дітей точніше, що сприяло створенню більш виразних і життєвих портретів [7, 44].

Жанр портрета пережив справжній розквіт у Новому часі, особливо в Італії, Фландрії, Голландії та Англії. Він слугував способом демонстрації соціального статусу й персональної ідентичності. З одного боку, правителі, аристократія та багаті міщани замовляли портрети, щоб підкреслити свою велич, родинну спадкоємність та стабільність династії. З іншого боку, розвиток портретного жанру відображав новий підхід до осмислення особистості та приватного життя. У цьому контексті діти, як спадкоємці багатства й титулів, часто ставали головними героями парадних портретів. Їхній високий соціальний статус підкреслювався розкішним убранням, ювелірними прикрасами й символічними деталями, такими як квіти, птахи чи іграшки. Наприклад, у роботах Веласкеса (Іспанія) діти часто зображувалися в урочистій атмосфері, але водночас із реалістичними рисами, які відповідали їхній реальній зовнішності та передавали їхній внутрішній світ [12, 33; 28, 47].

Особливого значення набули парадні портрети, які підкреслювали не лише фізичну красу чи соціальний статус дітей, але й наділяли їх символічним значенням. У Франції, наприклад, при дворі Людовика XIV портрети дітей часто асоціювалися з ідеями майбутнього величі та процвітання держави. Одночасно у Фландрії та Голландії портрети дітей мали більш приватний характер, наголошуючи на сімейних цінностях і близькості. Художники, такі

як Рубенс і ван Дейк, у своїх роботах гармонійно поєднували елементи розкоші та емоційної теплоти, що було новаторством для епохи [7, 44; 27, 40].

Епоха Просвітництва принесла ще глибші зміни у сприйнятті дитинства, які позначилися й на художніх практиках. Погляди філософів, таких як Жан-Жак Руссо, вплинули на зростання інтересу до дитячого віку як унікального періоду людського розвитку. Ця ідея знайшла відображення у живописі, де діти почали зображуватися у контексті їхніх щоденних занять, гри або навчання, що передавало реальність дитинства як окремого етапу життя. Цей процес символізував поступовий перехід від ідеалізації до натуралізму в зображенні дітей, що стало відображенням ширших культурних трансформацій [5, 40; 13, 37].

У результаті жанровий портрет дітей у Новому часі став не лише мистецьким феноменом, але й способом відображення глибинних змін у ставленні до дитинства як окремого етапу життя, наповненого унікальними характеристиками й значенням.

Водночас у Північній Європі розвивався жанр «сімейного портрета» - мальовничі сцени, на яких зображували всіх членів родини, включно з дітьми. Ці портрети дедалі частіше підкреслювали не лише соціальний статус родини, а й індивідуальність кожного її члена. Діти більше не виконували роль допоміжних чи умовних фігур, а стали повноцінними персонажами з виразною емоційністю та характером. У Голландській республіці XVII століття художники, такі як Франс Галс і Рембрандт ван Рейн, надавали великої уваги «безпосередності» дитячого виразу обличчя. Завдяки живій манері письма, контрастам світлотіні та тонкому психологізму вони передавали природність і щирість дитячих емоцій [7, 12; 33, 43].

Для світських зображень дітей у Новому часі характерне наголошення на соціальному статусі родини та ідеї спадкоємності. У таких портретах діти часто постають символами надії, родинної гордості та стабільного порядку. В епоху бароко та рококо поширеними були «алегоричні портрети», на яких дітей зображали в античних шатах, символізуючи їхній зв'язок із традицією й

історією, або в костюмі Купідона, що акцентувало увагу на ігровому та «амурному» аспектах дитинства [Додаток 9; 5, 10; 23, 34].

В Італії з'явився цікавий піджанр – «подорожні портрети», які, як правило, зображали юних спадкоємців на тлі класичних римських руїн. Роботи Помпео Батоні стали зразком цього жанру. Вони слугували своєрідним свідченням завершення Гранд-туру – освітньої подорожі Європою, що була обов'язковою для аристократів, -і символізували перехід підлітка в доросле культурне середовище [Додаток 10; 9, 26].

Голландія мала власні унікальні традиції в зображенні дітей. На відміну від пишності барокових портретів Франції чи Італії, голландські художники зосереджувалися на чеснотах стриманості і працьовитості. Діти зображалися у більш «природному» вигляді, часто в компанії батьків або інших родичів, у домашньому середовищі. Такі зображення віддзеркалювали протестантську етику, яка наголошувала на важливості родинної солідарності, скромності та духовної дисципліни [28, 12].

У XVIII столітті нові ідеї про дитинство значною мірою вплинули на художні традиції. Під впливом філософії Жана-Жака Руссо та Джона Лока сформувалося уявлення про дитинство як «окремий» етап життя, який потребує м'якого виховання й турботи. Руссо у своїй праці «Еміль, або Про виховання» стверджував, що дитинство є особливим періодом, де гра й навчання повинні йти поруч із формуванням моральних чеснот. Ці ідеї знайшли відображення в портретах, де діти постають у природних позах, із виразною щирістю та іноді з іграшками чи домашніми тваринами.

Сцени з повсякденного життя дітей набули популярності. На таких картинах вони зображені за грою, читанням книг, спілкуванням із вчителем чи батьками. Ці зображення мали не лише естетичне значення, але й дидактичний характер, адже пропагували ідеї гармонійного виховання, формування доброчесного громадянина та розвитку особистості [33, 43].

Такі картини відтворювали ідею, що дитину слід «виховувати» через спостереження, досвід та гру. У Британії Джошуа Рейнольдс і Томас

Гейнсборо малювали портрети «маленьких леді» та «юних джентльменів» у казкових пейзажах або біля колон із розкішною драпіровкою, але водночас з елементами дитини «в русі» – наприклад, Гейнсборо у відомому «Блакитному хлопчику» (1770) [Додаток 11] намагався поєднати парадність з природнім дитячого виразу обличчя [9, 25].

Жан-Батіст Шарден у Франції відіграв важливу роль у формуванні жанрового портрета дітей, звернувшись до камерних сцен із повсякденного життя. На його картинах зображені молоді дівчата-кухонні помічниці, маленькі помічники на ринку та інші діти, зайняті простими хатніми чи ринковими обов'язками [13, 27]. У цих «жанрових портретах» художник зумів уникнути надмірної розкоші та ідеалізації, натомість пропонуючи щире змалювання дитини «повсякденної». Ці діти постають у робочому одязі, зі стомленими чи зосередженими рисами обличчя, але все ж із нотками сентиментальності, що відповідали ідеалам Просвітництва.

Жанрові портрети, присвячені повсякденному життю дітей, стали важливою альтернативою офіційним парадним портретам. У них переважало прагнення показати дитину як звичайну людину, здатну до життя у реальному середовищі. Картини зображували ігри, навчання, хатні обов'язки або прості моменти відпочинку, де акцент робився на щирості та безпосередності дитинства. Натомість у парадних портретах діти постають як символи соціального чи політичного статусу сім'ї. У таких зображеннях вони зазвичай мали розкішний одяг, коштовності або предмети, що вказували на їхній високий соціальний стан. Однак ці категорії не існували ізольовано: навіть у парадних портретах почали з'являтися елементи, що натякали на захоплення чи навчальні інтереси дітей. Наприклад, музичний інструмент, книжка з малюнками чи набір для письма могли слугувати натяком на розвиток таланту або характер дитини [33, 4].

Поява світських портретів дітей була тісно пов'язана з придворними майстернями та гільдіями, які обслуговували аристократію в різних європейських державах. В Італії, де художники часто працювали при

іспанських і французьких дворах, зберігалися елементи «старих» іконографій, які вони поступово реформували з урахуванням світських мод. Італійські майстри, як-от Помпео Батоні, привносили в дитячі портрети нотки класичної величі, зображаючи молодих аристократів на тлі античних руїн, які символізували їхню освіченість і зв'язок із культурною спадщиною.

В Англії, навпаки, художники формували більш романтичний і водночас індивідуалізований підхід до дитячого портрета. Антоніс ван Дейк створював зображення, де ніжність і витонченість дитячих рис гармонійно поєднувалися з урочистими елементами. Атрибутика таких портретів, як-от книги, квіти чи символічні тварини, натякала на моральні й духовні якості дитини, зокрема на її освіченість, доброчесність чи вміння поводитися в аристократичному середовищі [5, 28].

На тлі цих процесів поступово кристалізувався жанр «дитячого портрета», або «портрета-дитини», як окрема категорія художніх творів, що мала свою специфічну інтонацію та технологічні прийоми: більш м'яке опрацювання рис обличчя, підкреслення фактури шкіри, використання світлих, пастельних тонів, щоб наголосити на делікатності дитячого віку [27, 40].

Новий підхід до відтворення дитячих типажів і дитячої діяльності стимулював митців шукати нові композиційні рішення й уважніше придивлятися до того, що відбувається в повсякденному житті довкола. У Нідерландах XVII століття, де розквіт жанрового живопису був одним із найяскравіших явищ, картини зображали сцени домашньої праці, ігор, навчання, святкувань чи навіть гумористичні побутові епізоди, часто з участю дітей. У творчості таких митців, як Ян Стін, Франс Галс або Герард Доу, можна побачити, як дитина перетворюється на повноцінного учасника композиції, стаючи носієм емоційного змісту або навіть морального посилю (наприклад, у картинах із непосидючими дітлахами, що символізують легковажність дорослих) [10, 29].

Великою мірою зображення дітей у живописі Нового часу визначалося зростанням інтересу до жанрових сцен як таких. Якщо на початкових етапах (XVI–початок XVII століття) такі сюжети вважалися нижчим жанром порівняно з історичним чи релігійним живописом, то згодом вони набули широкої популярності й колекціонувалися найрізноманітнішими верствами суспільства. Юні персонажі, зокрема з нижчих прошарків (селяни, підмайстри, вуличні хлопчики), отримували особливу увагу, оскільки давали змогу продемонструвати навички художника у відтворенні характерів та настроїв. Водночас у родинних портретах чи сценах заможних родин дитина теж була ключовою постаттю, що уособлювала надію, родинну гордість, продовження роду й важливі суспільні чесноти (скажімо, працьовитість або повагу до старших) [15, 43].

Еволюція світських зображень дітей також узгоджувалася із загальними змінами в європейській культурі, зокрема з переходом від барокової пишності до більш реалістичного підходу у живописі доби Просвітництва. У творчості Жана Батіста Шардена та Жана Батіста Греза образи дітей часто відображали «комфортне інтер'єрне» життя, де дівчинка чи хлопчик займалися читанням, вишиванням або грою на музичних інструментах, а не лише були символом невинності чи прикладом морального уроку, як це нерідко траплялося в голландських побутових сценах. Такі композиції тяжіли до філософії Руссо про «природну» доброчесність дитини, а також до піднесення простоти й щирості дитячих переживань [5, 42; 28,]. У Франції XVIII століття в середовищі художників, орієнтованих на нові ідеї Просвітництва, діти постають уже не просто як пасивні символи невинності, а як активні учасники домашніх ігор чи навчання, що підкреслювало важливість «правильного» виховання й формування характеру з раннього віку [12; 13].

На розвиток жанрового портрета дитини впливали також естетичні дебати довкола так званої «ієрархії жанрів», коли релігійний чи історичний живопис вважалися «вищими», а побутові (жанрові) сцени – «низовим» мистецтвом. Проте, як зазначають дослідники, попит на картини зображення

простих життєвих ситуацій, у яких брали участь діти, зростав, бо ці твори могли задовольнити інтереси як «демократичного» бюргерства в Нідерландах, так і представників королівських і князівських дворів, які бажали підкреслити свою опіку над підданими або ж продемонструвати «ідеалізоване» родинне життя [10; 29]. Такі майстри, як Пітер де Гох або Йоганнес Вермер, залучали дитячі постаті до композиції для створення затишного інтер'єру, що проголошував гармонію й духовний мир у межах домашнього простору [33; 43,]. У випадку ж художників, що спеціалізувалися на «гумористичних» чи й відверто сатиричних композиціях (на кшталт Яна Стена), діти могли репрезентувати безпосередність і навіть свавільність, яка через відсутність належного виховання ставала джерелом безладдя [27, 45]. Тож емоційний спектр дитячих образів варіювався від зворушливої дитячої щирості до гротескних чи сатиричних образів [28; 43,].

Цікаво, що в рамках цієї тенденції митці північної школи (особливо Нідерланди) й митці південної школи (Італія, частково Франція) трохи відрізнялися своїми підходами: у «бароковій» Італії переважали сцени, де діти постають як учасники народних свят, ринкових подій або в міських краєвидах [Додаток 12; 9], тоді як у північних країнах частіше це були добре організовані домашні інтер'єри або селянські подвір'я з детальним відтворенням усіх дрібниць побуту [15, 38; 43].

У Франції XVII–XVIII століть, крім жанрових мотивів, поширеним лишався тип дітей- «амурів» у декоративно-алегоричних композиціях. Діти могли бути зображені як вісники кохання, миру чи достатку (особливо в період рококо, коли граційні путті й амури стали частиною модного декору) [23; 25, 14].

Нарешті, уже в добу «просвітницької сентиментальності» (кін. XVIII ст.) діти в жанровому живописі дедалі виразніше поставали носіями певних емоційних послань: художники розповідали історії про дружбу, сімейну любов, радість дитячих ігор чи журбу незахищеного дитинства. Так формувався «новий» дискурс довкола дитинства, де дитина починала

символізувати перспективу, вдячність або, навпаки, вади суспільства. Доречним прикладом є картини Жана Батіста Греза, в яких юні персонажі (зокрема, хлопчики) часто виступають героями зворушливих чи повчальних сюжетів (до прикладу, «Повернення сина-блудника» на світський лад [Додаток 13; 12]), де відчувається вплив ідей Руссо щодо «природної моральності» дитини [5, 33; 28]. Тож протягом усього Нового часу жанровий портрет та світські сцени з участю дітей еволюціонували від рідкісних епізодів побуту до одного з найпопулярніших мотивів, у якому відображалися ключові культурні й соціальні процеси, а також ідеї про виховання, родинні цінності й характерні риси конкретної країни чи регіону. Це заклало основу для подальшого розвитку «дитячого портрета» у XIX столітті та в добу Романтизму, коли дитина набуде ще більшої уваги як індивідуальний суб'єкт зі своєю внутрішньою драмою чи поетичним виразом [12; 43, 48].

Отже, зазначмо у підсумку, що у період Нового часу формування жанрового портрета й світських зображень дітей відбувалося на перетині кількох чинників: зростання зацікавленості в «приватному» та сімейному житті; виникнення попиту на побутові сцени з боку міщанського та аристократичного середовища; вплив філософських і педагогічних ідей (Лок, Руссо), що визначали дитину як окремий об'єкт дослідження та творчої інтерпретації; а також суто мистецькі мотиви, пов'язані з бажанням художників випробувати свої вміння у відтворенні реальних емоцій і побутових ситуацій. Як наслідок, діти в жанровому живописі стали невіддільною складовою різноманітних сюжетних варіацій – від веселих сільських свят до камерних інтер'єрів заможних містян – і постали важливими для розуміння загальної історії мистецтва, відображаючи водночас ширші зрушення у свідомості й соціальному житті Європи.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА РОБОТА ЗДОБУВАЧА: ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ І СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧИХ ОБРАЗІВ

2.1. Пошук творчого задуму: ідея, художній образ і концепція дитячого портрету

Пошук творчого задуму картини «З надією в майбутнє» розпочався з переосмислення відчуттів, які турбують нас в часи глибоких потрясінь – і воєнних, і політичних, і суспільних. Для мене було важливим те, щоб в моїй дипломній роботі був закладений сенс, щоб вона викликала емоції у глядача. Малюючи цю роботу, я хотіла відобразити те, що відбувається зараз довкола нас, проте, для мене було важливо акцентувати увагу не на руїнах, а на прагненні жити далі та світлому майбутньому. Придивляючись до різноманітних можливих сюжетів, я зрозуміла, що, хочу передати свої ідеї та почуття саме через дитячий образ: дитина є чистим символом віри в майбутнє, попри будь-які труднощі. Так я дійшла до початкового бачення задуму картини «З надією в майбутнє», яка після численних змін у процесі створення набула свого фінального вигляду.

Спершу я зосередилася на загальній атмосфері картини. Хотіла показати контраст між реальністю спустошених чи пошкоджених міст та внутрішнім світлом, яке несуть у собі діти. Тож у процесі пошуку композиційного рішення я уявляла собі сцену, в якій зруйноване місто постає на передньому плані, з обваленими фасадами будівель, уламками, тріщинами в землі. Важливо було, щоби глядач одразу відчув відлуння трагічних подій, що зачепили цілий простір навколо [Додаток 14].

На передньому плані я вирішила розташувати фігури дітей – хлопчика та дівчинки, яка дивиться на глядача, немов чекаючи, щоб ми приєднались до них. Це підкреслює спільність шляху: навіть у темні часи люди об'єднуються та рухаються вперед – і саме в цьому зв'язку народжується надія. Так композиція набуває більш виразної емоційної напруги: тендітні фігури проти громіздких руїн. Для мене було важливо зобразити дітей не просто як композиційний акцент – я хотіла відобразити їхній емоційний стан, використовуючи міміку, пози, жести. Я хотіла передати складну гаму емоцій через своїх персонажів: вони не виражають яскравих емоцій таких як радість, пов'язана з майбутнім, до якого вони рухаються, чи-то смуток, пов'язаний з минулим, через яке їм довелося пройти. Натомість, їхній погляд звернений до глядача – відкритий і прямий. Вони не ховаються та не втікають – навпаки, сміливо та гідно стоять посеред руїн. Цей погляд стає викликом і водночас запрошенням – кожен глядач може інтерпретувати його по своєму.

Я прагнула уникнути драматизації чи прямої ілюстративності. Моєю метою було не викликати жаль у глядача, а змусити задуматися – чому діти, які ще вчора гралися на подвір'ї, змушені зараз йти крізь руїни з рюкзаками за плечима. Також, дитячі рюкзаки для мене грають символічну роль – коли наші життя руйнуються, скільки насправді ми візьмемо з собою для того, аби розпочати нове?

Наступним кроком було визначення художніх засобів виразності. Я вирішила, що формат 80×60 дає змогу створити досить велику вертикальну композицію: у верхній частині зобразити небо з теплим сяйвом, яке відволікає увагу від сірості завалищ і веде погляд угору. У роботі над кольором я уникала яскравих відтінків, натомість обрала приглушену, пильну гаму, в якій світло відіграє головну роль та є акцентом всієї композиції. Саме світло змінює сприйняття простору, воно воно структурує композицію, веде погляд глядача. Хмари, пил і дим, що піднімаються від зруйнованих будівель, стануть ніби півпрозорою завісою, крізь яку видно світліше небо. Мені видавалося важливим, щоб знизу, де розруха й темрява, зростав вертикальний потік

теплого світла, натякаючи на прихід нового дня. Такий контраст коли темне довкола та світло в центрі композиції дає психологічний ефект полегшення та натяк на визволення.

У самому низу композиції будівлі я вирішила виписати доволі узагальнено, без надмірної деталізації, – аби не відволікати від головних персонажів. Грубо окреслені силуети будинків підкреслюють їхній стан руйнування, а зламані вікна та перекриття чи металеві конструкції, що виступають із фасадів, створюють відчуття небезпеки, ворожості. Навпаки, фігури дітей я малювала з більш ретельно опрацьованими лініями: вони «живіші», в них хочеться вкласти особливу пластичність, щоби кожна складка одягу, кожен поворот голови та погляд підкреслювали силу життя. У кольоровій гамі я тяжію до теплих відтінків у центральній частині композиції: це золотаві, рожево-персикові, з мерехтіннями на небі чи у відблисках на тілі героїв. Ця тепла пляма контрастує із зеленувато-сірими та коричнево-металевими кольорами уламків.

Стиль і техніка передбачали поєднання живописної свободи й графічної точності. З одного боку, фон і будівлі зруйновані я хотіла писати широкими мазками з ефектами «димчастих» переходів, щоби отримати атмосферу туману, пилу, що завис. З іншого – дитячі фігури мусили стати чітким центром, тому на них я застосую деталізованішу прописку, використовую тонкі пензлі, аби зберегти точний контур силуетів, емоцію в очах і на обличчі.

Ще один принциповий момент – ледь помітне свічення навколо дітей. Це може бути промінь світла, що ніби захищає їх від зовнішнього хаосу. Хотілося зобразити його не буквально, а швидше як художню мітку: діти будуть немов підсвітлюватись, тим самим виділяючись з-поміж загальної атмосфери картини. Так я підкреслю певну містичність моменту: попри всю реалістичність (розбита земля, зруйновані будівлі), лишається елемент метафори.

Зрештою, у процесі осмислення свого задуму я не могла оминати політичного контексту сучасної України. Війна, що триває, безумовно,

впливає на свідомість художника: хочеться, аби ця робота відображала колективне відчуття втрат, але й водночас незламності. Саме тому найкращим шляхом здалося застосувати дитячі образи в центрі: якщо вже дорослі морально виснажені, то дитина є тією невичерпною силою, яка примушує не здаватися. Для мене було важливо показати дитинство не як слабкість, а як силу, що не зникає навіть у найтемніші часи. Нехай композиційно це виглядає, ніби маленькі постаті йдуть уперед, незважаючи на хаос позаду. Це простий, але промовистий жест.

У процесі роботи над картиною я обрала графічний планшет як основний інструмент, оскільки це дало змогу коригувати композицію, шукати цікаві колірні рішення й експериментувати з динамікою форм без обмежень традиційних матеріалів. На початку роботи моя ідея ще не була до кінця сформованою, тому мої пошукові ескізи виглядали зовсім по іншому, але з допомогою викладачів я дійшла до нового бачення концепту. Потім я робила приблизні ескізи: упевнитися, що розміщення фігур дітей, руїн і тла утворює бажаний наратив. Потім, перейшовши на професійний графічний планшет я виконувала детальнішу побудову лінійної структури, використовуючи перспективну сітку для правильної побудови, водночас «граючись» із напівпрозорими шарами – це допомагало бачити різні варіанти освітлення.

Для того, щоб грамотно пробудувати перспективу, я використовувала в якості орієнтира саморобну перспективну сітку – саме вона допомогла мені правильно побудувати будівлі на зображенні. Завдяки цифровим інструментам я змогла плавно змінювати колірну гаму, додаючи то більше теплих відтінків, то приглушених сіростей, щоб посилити почуття контрасту між холодною дійсністю й внутрішнім сяйвом надії.

Така цифрова техніка від початку відчувалася дуже органічною: планшет позбавляє перешкод у вигляді підготовки фарб, швидко реагує на зміну пензлів і дозволяє працювати з шаруватою «цифровою аквареллю» чи олійними «мазками». Особливо зручним стало швидке «вписування» додаткових деталей руїн (наприклад, згарищ, уламків) і можливість миттєвої

корекції пропорцій у дитячих фігурах. Так, наприклад, після передзахисту дипломних робіт, я дослухалась до зауважень викладача та внесла зміни в зображенні дітей в останній момент, чого було б важче досягнути в традиційному живописі без втрати фактури.

Водночас, незважаючи на «цифровий» характер, я прагнула, щоб у роботі збереглася жива відчутність мазка та загальний настрій. Тому, завершивши основний цифровий живопис, я навмисне залишила трохи «недосконалості» в окремих місцях: легку розмитість кольору, необроблені краї хмар, трохи хаотичні штрихи в зоні руйнувань. В цій роботі я також використовувала пензлі з різною текстурою – деякі для каміння та дороги, інші для будівель, неба, завдяки цьому в кожному з елементів моєї роботи є певна «живість» та текстура, притаманна різним матеріалам. Такі неідеальні сліди пензля підсилюють справжній емоційний характер картини, надають їй щирості, притаманної традиційним полотнам.

Так я дійшла до фінального варіанта «З надією в майбутнє»: підсумовуючи болісні реалії сучасної України, я створила композицію, у якій дитячі фігури випромінюють світло серед мороку й розвалин, а графічний планшет став мені універсальним союзником у пошуку найточнішої художньої мови. Загалом, процес формування задуму був для мене внутрішньою розмовою – для мене було важливо намалювати роботу, яка має відклик в моїй душі, та яка відгукнеться кожному глядачеві. Кінцевий результат – це й результат внутрішньої боротьби між почуттям тривоги та прагненням висловити оптимізм через мистецтво, яке закликає не втрачати віри в життя, котре неодмінно продовжиться попри все.

2.2. Вибір технік і засобів художньої виразності: композиційні рішення та стилістика

В основі творчого рішення для картини «З надією в майбутнє» лежить прагнення гармонійно поєднати глибокий емоційний зміст із виразними візуальними прийомами. Я хотіла, щоби композиція, колірна гама й стилістичні засоби органічно передавали ідею надії як відповідь на відчай, а також створювали певну камерність й епічність водночас.

Композиція роботи будується на принципі контрасту:

- Нижня частина полотна (приблизно дві третини) віддана тьмяному, розбитому міському простору, де зображені руїни й уламки. Цей «тягар» землі та хаосу водночас підкреслює вагомість того, що відбувається на передньому плані. Всі вертикальні лінії будівель скеровують увагу в глибину сцени, підсилюючи драматизм і відчуття тунелю, крізь який головні герої прямують до нового життя. Щоб глядач не «загубився» серед деталей роботи, я підтримую композиційний ритм повторенням форм (наприклад вікна, каміння, уламки). Зруйновані будівлі, нахилені під різними кутами, додають динаміки й напруги, що контрастує зі спокоєм дитячих постатей.
- На передньому плані розміщені фігури дітей, які візуально витягуються до верхньої частини композиції, де зосереджене тепле, м'яке світло. Такий розподіл будує вертикальну динаміку: погляд глядача переміщається знизу вгору, від темряви й руйнування – до світла і відкритого неба. Діти зображені в позі запрошення — дівчинка простягає руку, хлопчик показує напрямок. Ці жести мають символічне значення: довіра, підтримка, віра в майбутнє.

Як я зазначала раніше, для цієї роботи я зупинилася на використанні графічного планшета. Основною причиною цього вибору стала гнучкість у використанні, яка дозволяє поєднувати елементи з традиційного живопису та сучасної ілюстрації, швидко вносити зміни, працювати з шарами та освітленням, що для мене дуже важливо, адже я хотіла побудувати складну атмосферу. Графічна програма дала мені змогу вільно експериментувати з кольором, текстурами, перспективою. Щодо стилістики, я свідомо поєднала

елементи реалістичного стилю (щоби точно передати драматизм обвуглених споруд, скалічених фасадів та гір руїн) із «коміксним» для передачі своєї ідеї. Такий вибір я пояснюю бажанням досягти балансу між емоційною глибиною сцени та її візуальною складовою. Реалістичні деталі, такі як руїни будівель та освітлення слугують для того, щоб глядач відчув простір, правдоподібність середовища. Водночас спрощений стиль зображення дітей, дещо гіперболізовані пропорції фігур та легкий контур додають образам акцентної виразності та символічності. Таке поєднання стилів дозволяє уникнути надмірного драматизму, зберігаючи водночас серйозність теми. Так звана «коміксна» стилістика тут не знижує вагу зображуваного, а навпаки — робить її більш універсальною, близькою до глядача. Особливо це важливо у зображенні дітей, адже через дещо ілюстративні риси їхні образи залишаються теплими, зберігають елемент наївності, що контрастує з похмурим фоном і ще більше підкреслює загальну ідею картини. Ця «напівреалістична» манера дає змогу не перевантажувати зображення, але при цьому підтримувати стан реальної катастрофи.

Кольорове рішення базується на контрастному зіставленні сіро-коричневих і брудно-зелених відтінків (у руїнах, уламках) із теплими, золотаво-рожевими тонами в зоні неба та на самих дитячих фігурах. Я використала теплу гаму навколо дітей, щоби створити відчуття, ніби вони освітлені м'яким, можливо, ранковим або вечірнім промінням. Саме крізь гру світлотіні виявляється ядро композиції – дитина чи діти виступають у ролі «носіїв життя» й оптимізму серед сірої безнадії. Така співвіднесеність холодної та теплої гами допомагає загострити емоційне враження.

Особливу увагу я приділила фактурі:

- Руїни виписані більш жорсткими мазками цифрових пензлів. Це надає їм відчуття необробленості, хаотичності, дозволяє достовірно відтворити уламки й тріщини.

- У зонах, де панує світло (навколо фігур дітей і у верхній частині неба), фактура навпаки делікатніша, плавніші переходи, розмиті контури, що

створює своєрідний ефект саява. Такий контраст фактур підсилює ідею «прориву» світла крізь руйнування.

У композиції також можна виділити декілька акцентів:

1. Фігури дітей розташовані в золотому перетині або ж трішки нижче центральної осі, щоби вони залишалися «головними героями» та привертати перший погляд.

2. Зламані вертикалі розбитих споруд утворюють діагональні лінії, що ведуть до верхньої частини картини. Вони ніби зникаються чи «вказують» на те, куди рухаються діти, туди, де схована надія.

3. Епізодичні деталі – розкидані дрібні речі – уособлюють порожнечу, але виконані приглушеними кольорами, аби не відволікати від центрального мотиву.

Технічно я спираюся на досвід класичного живопису з його увагою до світлотіньової моделювання, але водночас застосовую сучасну цифрову техніку:

- Працюючи на планшеті, я можу легко накладати тонкі напівпрозорі шари, що нагадують акварельний ефект або лессування в олійному живописі. Це дає змогу «змішувати» кольори прямо на полотні без втрати чіткості в ключових елементах.

- Після того, як базові кольори й форми створені, я переходжу до деталізації (облич дітей, їхнього одягу), але свідомо зберігаю десь легку недовомленість мазка, щоби підтримати дух емоційності й певної «живості» композиції.

Отож, у «З надією в майбутнє» я прагну досягти єдності композиції через зіставлення руху вгору (символ нового життя) із присутністю важкої земної реальності, завалів і слідів руйнування. Стилiстика поєднує елементи реалістичного відображення (показ складних деталей руйнування) та експресивний, злегка узагальнений живопис, що дає простір для авторської емоції. Підсумок – це робота, яка візуально передає контраст і водночас гармонію: попри темряву, дитяче тепло й світло наповнюють простір надією,

надаючи сенс сучасному політичному та соціальному контексту, в якому наша країна шукає нові сили жити далі.

2.3. Порівняльний аналіз стилістичних особливостей: відмінності дитячих портретів залежно від епохи, соціального статусу та історичного контексту

У процесі осмислення дитячого портрета як жанру можна побачити, наскільки спосіб зображення дітей історично змінювався під впливом культурних, соціальних та навіть політичних чинників. Якщо порівнювати роботи різних епох, стає очевидним: дитяча постать ніколи не була лише «декоративним елементом». Вона завжди відбивала актуальні уявлення про сім'ю, владу, виховання, а також роль молодого покоління у продовженні роду чи нації. Мій творчий задум – картина «З надією в майбутнє» – теж перегукується з цією традицією, адже я зображую дітей у специфічних умовах сучасних українських реалій, спираючись на історичний досвід портрета минулих століть.

Історично дитячі портрети в середовищі аристократів доби Ренесансу мали на меті підкреслити високий статус родини. Маленькі принци й принцеси або діти шляхти позували в парадних убраннях, оточені символами влади та достатку (коштовні меблі, герби, багаті фони). Зображення нерідко були доволі офіційними та відстороненими. Дитячість згладжувалась, адже ключовим акцентом було засвідчити спадкоємність династії й переконливість достатньої престижності для володіння землями чи титулами. У бароко зросла роль театральності – дітей ставили в пишні декорації, а художники акцентували на контрастах світла й тіні, демонструючи емоційний спектр із натяком на «зрілу» серйозність.

Однак із розвитком міщанства у Нідерландах XVII століття з'являються жанрові сцени, де дитина виступає вже не лише «носієм» статусу, а й учасником побутових подій: чи то хлопчик, що грається біля вікна, чи дівчинка, яка допомагає на кухні. Художники (наприклад, Ян Стін, Герард Тер

Борх) прагнули показати буденне життя з його дрібними радощами і пустощами дітей. Соціальний статус у таких картинах теж простежується: діти багатих містян змальовувались у затишному інтер'єрі, з гарними іграшками; водночас у сценах «низового» жанру – образи бідняцьких родин, де дитина нерідко свідчить про злидні та працю змалечку.

У часи Просвітництва й особливо у XVIII сторіччі (Франція, Англія) дитячі портрети змінюються під впливом педагогічних ідей Руссо й інших філософів. Тепер дитина часто постає більш «природною»: у простіших строях, з акцентом на ніжну емоційність і невинність. Наприклад, у творчості Жана Батіста Греза можна побачити зворушливих хлопчиків, чиї вирази обличчя підкреслюють щирі емоції, нібито в дусі моральних уроків. Такий підхід уже менше зосереджений на репрезентації статусу, натомість більше – на внутрішньому світі дитини.

У романтичний період, а згодом у добу реалізму й імпресіонізму (XIX століття), дитячі портрети віддзеркалювали розширення інтересу до індивідуальності. Художники прагнули зафіксувати миттєву «справжність»: як наприклад, у роботах французьких імпресіоністів, де діти часто змальовані в садах, на пікніках, у русі. У цьому контексті соціальний статус теж важливий: портрети дітей буржуазії зберігають атмосферу добробуту й світла, тоді як реалісти намагалися звернути увагу на життя дітей робітничого класу чи бідняків – у них сірий колорит і важка буденність. Урешті-решт, політичні події теж могли впливати: наприклад, у радянському мистецтві дитина ставала символом «світлого майбуття» й ідеалу колективу, а вчасно до воєнних періодів XX століття митці часто зверталися до образу «дитини-жертви» або «дитини-символу національного відродження».

Створюючи власну роботу «З надією в майбутнє», я свідомо спиралася на ці різні традиції:

-Від аристократичних портретів я беру ідею того, що дитина може бути уособленням продовження роду (чи нації). Проте у мене це не парадна манера, а радше глибокий акцент на майбутності;

-Із жанрових сцен доби голландського Золотого віку я перейняла композиційний принцип побутовості та «втягнення» глядача в реальну життєву сцену (руїни, атмосфера післявоєнної реальності, погляд дітей в сторону глядача для ще більшого залучення в сцену);

-Із просвітницької традиції та робіт Греза чи Шардена – психологічну виразність дитини, показ її м'якої, але водночас впевненої присутності навіть у складних обставинах;

– Натомість історичний контекст сучасної України додає до цього всього новий вимір трагізму й водночас надії. Якщо раніше дитина могла символізувати «буржуазний комфорт» чи, скажімо, «аристократичні титули», то у моїй картині вона виступає обличчям незламності, здатності нації відродитися після кризового моменту.

Ця сукупність впливів демонструє, що стилістичні відмінності дитячих портретів завжди були пов'язані зі змінами суспільних ідей про виховання, з політичними реаліями, економічними можливостями родин, а також з естетичними тенденціями часу. У моїй роботі я резюмую цю складну спадщину, втілюючи образ дітей, котрі виростають із-під руїн, дивлячись уперед і символізуючи наше майбутнє. Відповідно, в «З надією в майбутнє» можна знайти відгуки від різних епох: і від бароково-драматичних руїн, і від просвітницьких ідей «дитини-носія чеснот», і від реалізму, коли наголошено правдивість зображення. Проте головне – це поєднання історичного досвіду з актуальним станом України, аби через дитячий образ проголосити: надія є, навіть коли довкола найтемніші часи.

ВИСНОВКИ

У ході вивчення європейського живопису доби Середньовіччя та Нового часу стало зрозуміло, що дитячі образи не зводилися лише до ролі декоративних елементів. Вони завжди мали певне значення, виконували культурні та соціальні функції, відображаючи релігійні, політичні та сімейні уявлення свого часу. Середньовічне сприйняття дитини як «малого дорослого» мало підґрунтя в офіційних церковних уявленнях та доктринах, які визначали роль дитини виключно як перехід до дорослого життя. З плином часу художники все частіше прагнули показати не лише символічне, а й реальне у дитячому віці. Настання Нового часу, розквіт гуманізму викликали зміни в ставленні до дитячого зображення: дитина набувала самостійності та емоційного офарбування. Поширення ідей Руссо та інших філософів доби Просвітництва сприяло формуванню нового ставлення до дитинства як неповторного етапу життя з унікальними потребами й правами.

Аналіз творів та літературних джерел показав, що в добу Середньовіччя переважав релігійний контекст — це або Немовля-Христос, або дитина як символ у сюжетах про святих. Соціальна еліта замовляла дитячі портрети, аби підкреслити династичний спадок і власну політичну значущість. Пізніше, у світських сюжетах Нового часу, дитина почала сприйматися як окрема особистість, здатна відображати не лише авторитет батьків чи царську могутність, а й власні емоції та риси характеру. Особливого значення набула індивідуальна психологія: з'явилися портрети, де помітні дитячі грайливість, довіра й безпосередність. Кожна культурна школа виробляла власний підхід: італійська традиція продовжувала тяжіти до ідеалізації та м'якої гармонійності образів, фламандський живопис приділяв увагу багатодетальному реалізму, а французи XVIII століття створювали ніжні, камерні портрети з акцентом на чуттєвості. Утвердження просвітницьких ідей закріпило місце дитинства як самостійної теми, а не доповнення до дорослого світу.

Наукова інтерпретація художніх процесів показала, що діти в історії мистецтва водночас є маркером соціальних, сімейних і культурних змін.

Досліджені твори доводять, що на образ дитини істотно впливали релігійні канони, суспільні стереотипи щодо виховання, а також запити замовників, які хотіли зафіксувати необхідні їм політичні й ідеологічні послання. На пізніших етапах у портретах переважав інтерес до психології й реального стану дитини, що особливо характерно для доби Просвітництва й початку нової епохи. Цей рух від «хомункулуса» до жанру «дитячого портрета» як самостійного явища яскраво ілюструє еволюцію європейської думки щодо дитинства.

Творча частина роботи — створення полотна *«З надією в майбутнє»* — стала прямим відображенням засвоєних ідей в поєднанні з моїм підходом до мистецтва та концептом. У проєкті поєднано сучасне бачення дитини як символу надії та внутрішньої сили. На мою думку, мета, яку я поставила, була досягнута — я зобразила, як дитячий образ може передавати спільні надії і тривоги народу в кризовий час.

З точки зору наукового вивчення та художньої практики результати роботи є комплексним внеском у вивченні теми дитинства в образотворчому мистецтві. Вдалось краще зрозуміти те, як і чому дитина була важливою фігурою не лише в іконографії Середньовіччя, а й у світських портретах Нового часу. Доведено, що зміни дитячих образів стали важливим показником докорінних трансформацій у світогляді, освіті, філософії та сімейному укладі. Практичне застосування цих висновків підтверджує універсальність дитячої теми: вона здатна передавати важливі суспільні сенси й викликати відгук навіть поза межами мистецького середовища.

Отримані результати мають цінність як для подальших історико-мистецтвознавчих досліджень, так і для практичної творчості. Вони можуть бути використані під час викладання дисциплін з історії мистецтва, а також у плануванні виставкових і музейних заходів, що висвітлюють розвиток теми дитинства в європейському живописі. Ця дослідницька робота буде сприяти кращому розумінню культури різних епох і може слугувати джерелом натхнення для митців, які прагнуть освітлювати у своїх творах теми

гуманності, надії та внутрішньої сили — цінності, що знайшли відображення і в представленому авторському проєкті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. A Visual Journey of Art Publications on the History of Children and Youth. URL: <https://www.shcy.org/features/commentaries/visual-journey-art-children-youth-lerner/> . (Дата звернення: 02.12.2024).
2. A World History of Art, From Renaissance to Modern Art, about Raphael. URL: <http://www.moodbook.com/history/renaissance/raphael-madonnas.html> . (Дата звернення: 02.12.2024).
3. Addis, Stephen. *How to Look at Japanese Art*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
4. ArcGIS StoryMaps. The Life of Mary in Art URL: <https://www.storymaps.com/stories/567417eaedc04fbaba7dd8a2c265a3f3>.
5. Aries, Philippe. *L'Enfant et la vie familiale*. Paris: Librairie Plon, 1960, p. 570. (Дата звернення: 02.12.2024).
6. Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2011, p. 12.
7. Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2006, p. 2.
8. Boutaud, Jean-Jacques. Application des recherches en iconographie publicitaire à la pédagogie de l'expression en I.U.T. Lille 3: ANRT, 1989.
9. Bunce, Fredrick William. *A Dictionary of Buddhist and Hindu Iconographic – Illustrated*. New Delhi: D. K. Printworld, 2001, p. 593.
10. Chairish. The Complete History of Portraiture: The Artists Who Defined the Genre URL: <https://www.chairish.com/blog/complete-history-portraiture-artists/>. (Дата звернення: 10.01.2025).
11. Chaplin, Matilda Ayrton. *Child-life in Japan and Japanese child stories*. Boston: D. C. Heath & Co., 1901, p. 104.

12. Collier, Malcolm. Approaches to Analysis in Visual Anthropology. In: Leeuwen, Theo van – Jewitt, Carey (eds.). *Handbook of Visual Analysis*. Los Angeles – London – New York: Sage, 2010, pp. 35–61.
13. Cunningham, Hugh. *Children and Childhood in Western Society since 1500*. 2nd ed. Harlow (UK): Pearson Education Ltd. (Longman firm), 2005, p. 260.
14. Davey, Nicholas. The Hermeneutics of Seeing. In: Heywood, Ian – Sandywell, Barry (eds.). *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London – New York: Routledge, 1999, pp. 3–30.
15. Deguara, J. *Meaning-Making in Young Children's Drawings*. Ph.D. Thesis, The University of Sheffield, Sheffield (UK), 2015, p. 275-280. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/9980/15/Deguara%20J%20-%20Meaning-making%20in%20young%20childrens%20drawings%20PhD%20Thesis%202015%20VOLUME%202.pdf>. (Дата звернення: 02.04.2025).
16. DeMause, Lloyd. *The History of Childhood*. New York: The Psychohistory Press, 1974, p. 334 URL: <https://psptraining.com/wp-content/uploads/Demause-L.-The-Evolution-of-Childhood-Foundations-of-Psychohistory-Chapter-1.pdf> . (Дата звернення: 26.12.2024).
17. Depaepe, Marc – Henkens, Bregt. The History of Education and the Challenge of the Visual. *Paedagogica Historica*, Vol. 36, No. 1, 2000.
18. Department of Medieval Art and The Cloisters. The Cult of the Virgin Mary in the Middle Ages. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000– . URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/virg/hd_virg.htm . (Дата звернення: 20.12.2024).
19. Emmanuel, Steven M. (ed.). *A Companion to Buddhist Philosophy*. UK–USA: Willey Blackwell, 2016, p. 760.
20. Endrődy-Nagy, Orsolya. *A reneszánsz gyermekképe. A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában, ikonográfiai elemzés*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó , 2015, URL: https://mersz.hu/dokumentum/matud_159/ . (Дата звернення: 03.05.2025).

21. Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. London: Sheed and Ward, 1998, p. 617.
22. János, G., 2006. A szocialista gyermekfelfogás. A túlkorosok és a felnőttek oktatásának ikonográfiai megjelenítése. 1956–1964. *Magyar Pedagógia*, 106(2), pp.147-168..
23. Getty, Alice. *The Gods of Northern Buddhism. Their History and Iconography*. New York: Dover, 1988, p. 408, URL: <https://archive.org/details/godsofnorthernbu00gettrich/page/n9/mode/2up>. (Дата звернення: 18.03.2025).
24. Grosvenor, Ian. *Silences & Images: The Social History of the Classroom (History of Schools and Schooling)*. Frankfurt: Peter Lang, 1999, p.180.
25. Xie, X. H., Zhu, H., Xu, Y., Yan, H., Guo, S., & Liu, Q. (2024). Aesthetic Design and Evaluation of Public Facilities in Railway Stations under the Background of Sustainable Development: A Case of an Information Counter at Xiong'an Railway Station. *Sustainability*, 16(12), 5021.
26. Hagen, Rose-Marie and Hagen, Rainer. *Pieter Brueghel, the Elder, Peasants, Fools and Demons*. Köln: Taschen, 2004, URL: https://archive.org/details/pieterbruegeleld0000hage_w9h0. (Дата звернення: 12.02.2025).
27. Hendrick, Harry. The Child as a Social Actor in Historical Sources – Problems of Identification and Interpretation. In: Christianssen, Pia – James, Allison (eds.). *Research with Children: Perspectives and Practices*. Oxon, Routledge Falmer, Taylor & Francis Group, 2000, pp. 36–57.
28. Heywood, Colin. *History Of Childhood*. Malden (USA): Blackwell Publishers Ltd., 2001.
29. HistoryMedieval. Portraits of the Rich and Powerful URL: <https://historymedieval.com/portraits-of-the-rich-and-powerful/> . (Дата звернення: 28.12.2024).

30. Ibrahim, R. Setting up a research question for determining the research methodology. *ALAM CIPTA: International Journal of Sustainable Tropical Design Research and Practice*, 2008, 3, pp. 99–102.
31. Ibrahim, R.; Mustafa Kamal, R. *Templates for Thinking; Unpublished Literary; LY2018002437*. Malaysian Intellectual Property Office: Kuala Lumpur, Malaysia, 2018, URL: <https://www.mdpi.com/1660-4601/19/24/16780> . (Дата звернення: 02.12.2024).
32. Inagaki, Shinichi – Kami, Shoichiro. *Children represented in Ukiyo-e*. Osaka: Kumon Institute of Education, 1998, p. 118.
33. James, Allison – Prout, Alan. *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. London, Washington, D.C.: Falmer Press, Taylor & Francis Group, 1997, p. 246.
34. Kress, Gunther – Leeuwen, Theo van. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
35. Kulcsár Szabó, Zoltán. *Hermeneutikai szakadékok*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2005, p. 3.
36. Lowenfeld, V.; Lambert Brittain, W. *Desarrollo de la Capacidad Creadora*. Buenos Aires: Kapelusz, 1980, p. 373.
37. Maranto, B. *Painting under the Influence of Children: The Childlike Art of Paul Klee and Pablo Picasso*. California State University, Dominguez Hills: Carson (CA), USA, 2012, p. 216.
38. Masiran, R.; Ibrahim, N.; Awang, H.; Lim, P.Y. Improving multicultural parenting program for children with emotional and behavioral problems: An integrated review. *Asian Journal of Psychiatry*, 2020, 51, 101851. [CrossRef] [PubMed]
39. Masoumeh Farokhi, Masoud Hashemi. Children's Drawings: Iconography and Environment. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 2011, pp. 1–9.
40. Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology, Humanistic Themes in Art of the Renaissance*. Oxford: Westview Press, Perseus Book Group, 1979, pp. 3–33.

41. Paola Minekov. A Child's Portrait: A Gift of Art and Emotion
URL: <https://medium.com/@paola.minekov/a-childs-portrait-a-gift-of-art-and-emotion-4442c080c688> . (Дата звернення: 06.05.2025).
42. Peim, Nick. Introduction: The Life of Signs in Visual History. In: Mietzner, Ulrike, Myers, Kevin and Peim, Nick (eds.). *Visual History, Images of Education*. Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2005, pp. 7–35.
43. Pukánszky, Béla. *A gyermekkor története*. Budapest: Műszaki Kiadó, 2001, p. 19.
44. Sperling, Lynda Joy. *Famous Works of Art in Popular Culture: A Reference Guide*. Westport (CT), London: Greenwood Press, 2003, pp. 50–67.
45. Templier, M.; Paré, G. A framework for guiding and evaluating literature reviews. *Communications of the Association for Information Systems*, 2015, 37, pp. 6. [CrossRef]
46. Vasari, Giorgio. *Lives of the Artists*. Penguin Classics, 1965, p.478.
47. Znorovszky, Andrea-Bianka. *Mary as an Altar and Sacrifice: the Presentation to the Temple in Fourteenth-to-Sixteenth-Century French Miniatures*. Florence, 3-4 June 2019: Edizioni EBS Print, 2019, pp. 287-295.
48. Znorovszky, Andrea-Bianka. Public Art, Children's Paintings, and Happiness: Improving Public Spaces. URL: <https://books.openedition.org/cidehus/19749>. (Дата звернення: 02.05.2025).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1

Ісус Христос (немовля) та Діва Марія



ДОДАТОК 2

Мадонна Строганова (Дуччо бл.1300 р.)



ДОДАТОК 3

Хлопчик з дзигною (Шарден)



ДОДАТОК 4

Одигітрія (Дамаскіноса)



ДОДАТОК 5



1. Народження Ісуса Христа, грецька ікона
2. Похвала від пастухів, Герріт ван Гонтгорст, XVII ст.
3. Поклоніння волхвів. Музей в Афінах

ДОДАТОК 6

Мозаїчне зображення Богородиці в апсиді Константинопольського собору



ДОДАТОК 7

Мадонна годує (Герард Давид)



ДОДАТОК 8

Введення в Храм Пресвятої Діви Марії. Робота Тіціана, 1534–1538



ДОДАТОК 9

Амур, що ламає свій лук (бл. 1635 р.) – Жан Дюкамп



ДОДАТОК 10

Помпео Батоні «Діана та Купідон»



ДОДАТОК 11

Блакитний хлопчик

Томас Гейнсборо



ДОДАТОК 12

Roman Streetscene with a Young Artist by Michiel Sweerts



ДОДАТОК 13

Повернення блудного сина (Грез)



ДОДАТОК 14

Авторська робота «З надією в майбутнє»

