

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

Освітній ступінь – бакалавр

**На тему: «Тема дитинства в образотворчому мистецтві (на прикладі
колекції Національного художнього музею України)»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,
напрямку підготовки

034 Культурологія

Мартинюк Ірина Ігорівна

Науковий керівник: Демчук Р. В.
доктор культурології

Рецензент: Кашуба-Вольвач О. Д.
кандидат мистецтвознавства,
завідувач науково-дослідного відділу
мистецтва XIX - поч. XX ст.
Національного художнього музею
України

Кваліфікаційна робота захищена
З оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__ р.

Київ – 2021

Зміст	
Вступ.....	3
Розділ 1. Дитинство як концепт	6
1.1. Історія дитинства у модусі міжкультурних досліджень	6
1.2. Дитинство в українській історіографії	17
Розділ 2. Дитинство в образотворчому мистецтві України.....	28
2.1. Тема дитинства в образотворчому мистецтві України.....	28
2.2. Тема дитинства у творах ХІХ ст. з колекції Національного художнього музею України	43
2.3. Тема дитинства у творах ХХ ст. колекції Національного художнього музею України	52
Висновки.....	68
Список використаної літератури:.....	70
Додатки.....	79

Вступ

Актуальність теми. Дитинство як соціокультурний феномен тривалий час було об'єктом наукових досліджень та поступово трансформувалося у міждисциплінарний науковий напрям, який послуговується антрополого-етнографічним, соціологічним, педагогічним, психологічним та філософським підходами. Водночас дослідження дитинства в українській історіографії розпочалися у XIX ст. як фрагменти етнографічних розвідок, і лише у другій половині XX ст. з'явилися роботи, присвячені окремим складовим дитинства, розширенню тематики, використанню етнопсихологічних, соціоантропологічних підходів. А робіт, що присвячені виключно образу дитини в образотворчому мистецтві України, наразі недостатньо. У зв'язку з цим актуальність роботи полягає у відносній малодослідженості теми та перспективі появи нових тем для виставкової діяльності й погляду на трансформацію дитячого образу в українських митців. Постійна поява нових розвідок у гуманітарних науках зумовлює доцільність проведення дослідження.

Ступінь наукової розробки. Дослідження дитинства в традиційній культурі розпочалися у другій половині XIX століття. У 20-х роках XX ст. постає проблема формування особистості у різних культурах, з розвитком антропології культури в англо-американській традиції з'являються монографії та польові дослідження Б. Маліновського, Ф. Боаса, Д. Вайтінга та М. Мід. Ключовою для нашої роботи є праця французького філософа Ф. Ар'єса «Дитина і родина при старому режимі», у якій автор розглядав дитинство як продукт історичного розвитку, описував особливості виховання дітей на різних етапах розвитку суспільних відносин і звернув увагу на соціальні умови та ставлення дорослих до дітей і вивчав образ дитини в історії образотворчого мистецтва. Дитинство як категорія згадувалася також А. Гуревичем в «Категоріях середньовічної культури».

Українські дослідження дитинства розпочалися у етнографічних розвідках XIX ст. Описи фрагментів життя родини, дитячих ігор та побуту є у М. Вовчка, Д. Мороза, Г. Барвінок, П. Чубинського, Б. Грінченка та М. Щербаківського, на сторінках часописів «Киевская старина», «Этнографическое обозрение», «Етнографічного збірника», «Харьковского сборника». Знаковим є масштабне дослідження Марка Грушевського «Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Матеріали з полуденної Київщини. Зібрав Мр. Г. Обробив др. З. Кузеля», яке є першим комплексним українським дослідженням, присвяченим дитинству. Зараз поширеними є вивчення дитинства як особливої субкультури (роботи М. Гудмена, В. Кудрявцева, Т. Алієва, Н. Короткова, В. Мухіна, В. Філатова, Я. Левчук тощо), а Інститут культурології НАМ України проводить дослідження за фундаментальною темою «Традиційна дитяча субкультура України: соціокультурний потенціал». Сучасний етап характеризується залученням міждисциплінарного етнопсихологічного, етнокультурологічного, підходу, впливом зарубіжних культурологів, вивченням когнітивних особливостей складових дитинства, новотворів сучасного дитячого фольклору та гендерних особливостей розвитку дитини в традиційній культурі. Найважливіші праці з теми дитинства в образотворчому мистецтві України – «Діти в українському мистецтві» (1985) Христини Саноцької та «Діти і дітлахи: образ дитини в образотворчому мистецтві XVII-XX ст.» (2014) Христини Береговської та Оксани Гулки, пов'язані з підготовкою тематичних виставок, але остання присвячена виставці лише зі збірок Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького та Львівського національного музею ім. А. Шептицького, а перша завершується аналізом робіт до початку незалежності.

Метою роботи є дослідження дитинства в образотворчому мистецтві (на прикладі колекції Національного художнього музею України). Сформульована мета передбачає розв'язання наступних **завдань**:

- проаналізувати історію дитинства у модусі міжкультурних досліджень;

- розглянути дитинство в українській історіографії;
- розглянути зображення дитинства в образотворчому мистецтві України;
- проаналізувати образ дитинства у зображувальному мистецтві XIX-XX ст. на прикладі колекції Національного художнього музею України.

Об'єктом дослідження є дитинство як соціокультурний феномен та його відображення у образотворчому мистецтві.

Предметом дослідження є образ дитинства у зображувальному мистецтві на прикладі колекції Національного художнього музею України.

Хронологічні межі дослідження предмету на підставі колекції НХМУ–XIX-XX ст.

Методологія дослідження: Дослідження образу дитини в образотворчому мистецтві також має власні методи та підходи. Подане дослідження ґрунтується на мистецтвознавчому підході та інтеграції загальнонаукових методів – аналітичного, дескриптивного, компаративного, також автором застосовано метод наукового експерименту. Для підбиття висновків дослідження залучено метод теоретичного узагальнення.

Наукова новизна полягає у дослідженні дитячих образів на прикладі колекції одного музею – Національного художнього музею України, оскільки попередні розвідки стосувалися або дитячого образу загалом, або дитинство як українське, так і польське та литовське на прикладі колекції львівських музеїв.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, бібліографії та додатків у вигляді ілюстрацій.

Розділ 1. Дитинство як концепт

1.1. Історія дитинства у модусі міжкультурних досліджень

Дитинство є соціокультурним феноменом, диференційованою соціально-демографічною спільнотою з особливими соціально-психологічними, культурно-освітніми рисами, визначальною рисою якого є перебування її характеристик на етапі становлення та залежності від соціальних інститутів сім'ї, освітніх закладів та ін. Дослідження дитинства в традиційній культурі розпочалися у другій половині XIX століття, згодом сформувавши окремий, проте від самого початку міждисциплінарний науковий напрям. Впродовж історії досліджень розроблено безліч визначень та методів дослідження цього поняття. У вітчизняному та зарубіжному соціо-гуманітарному знанні існує багато підходів до вивчення дитинства, які можна поділити на антрополого-етнографічні, соціологічні, педагогічні, психологічні та філософські.

Розглянемо ключові праці та підходи до вивчення дитинства. У різні часи період життя, який визначався поняттям «дитинство», був різним, але із часів античності існувало поняття різних «стадій життя», що відображалось у різних художніх зображеннях. На таких зображеннях ми також бачимо, що були періодизації і всередині дитинства. Так, розрізняли «добу іграшок», добу кохання» (коли починалися перші залицяння), «добу навчання необхідних умінь». Ще у сьомому столітті вчений Ісідор Севільський вирізняв дві фази дитинства, кожна з яких триває по сім років. Першими, хто запропонував вікову періодизацію, були Піфагор, Аристотель і Гіппократ. «Піфагор (VI ст. до н. е.) виділяв чотири періоди в житті людини: весну (становлення людини) — від народження до 20 років; літо (молодість) — 20–40 років; осінь (розквіт сил) — 40–60 років; зиму (згасання) — 60–80 років. Аристотель ділив дитинство і юність на три стадії: перша — від народження до 7 років; друга — від 7 до 14 років і третя — від 14 до 21 років»[19, с. 107].

Історія дитинства відображує ідеології та цінності, які панують у суспільстві у певний період часу. Ставлення до дитинства пройшло безліч трансформацій;

так, у Стародавньому Римі народження дитини було святом; якщо батько піднімав дитину, яку клали перед ним на землю, чоловік визнавав її законною. Батько мав право продати, викинути або убити дитину. Давньоримський філософ Сенека Анней Луцій писав: «Ми топимо дітей, якщо вони народилися кволими або виродками»[77, с. 148]. Це в подальшому сформувало систему обґрунтованого права – «батьківської влади» (*patria potestas*). У 318 р. н. е. римський імператор Костянтин проголосив інфантицид (дітовбивство) злочином і ввів виплату грошової допомоги сім'ям, які усиновили чужу дитину. Античний світ виробив власний підхід до розробки дитячої тематики у творах мистецтва, пов'язаний з міфологією. Найулюбленішими були образи юних Геракла, Ганімеда, купідонів та амурів, що супроводжували Афродіту, Аполлона та інших міфічних героїв і олімпійських богів. Елліністичне мистецтво почало приділяти увагу реальному і живому образу дитини [76, с. 5].

Середньовіччя зображало дітей крізь призму релігійно-алегоричних сюжетів. Так, у західноєвропейському мистецтві культивувався образ Мадонни з немовлям, а діти зображалися як «маленькі дорослі», що у ХХ детально проаналізує Ф. Ар'єс. Відродження запропонувало нове ставлення до дитинства, так як його образ означається гуманістичними ідеалами часу, що відображується у появі психологізму в станкових дитячих портретах. Дітей зображували або поряд з дорослими, або у поясних портретах (здебільшого це були діти вельмож, про що засвідчувало їх багате вбрання).

У ранньомодерні часи, коли панівна роль у суспільстві належала церкві, головним завданням батьків було виховати дитину так, щоб вона потрапила в рай. Сама ж дитина розглядалася як носій первородного гріха, тому від початку була грішною, і її потрібно було виправляти. У Новий час з'являється більше раціоналістичних і матеріалістичних теорій. У результаті відносно дитинства, як і в інших сферах людського буття, зникає монополія однієї доктрини, з'являється декілька концепцій, які деколи взаємовиключають одна

одну, створюють дискусію і стають основою для різноманіття підходів до дитинства. Фундаментом для подальших змін у філософії стала концепція дитинства, в основі якої лежала ідея непорочності та слабкості дитячої натури. Революцію у свідомості людей XVIII ст. здійснив філософ, духовний батько «вільного виховання» — Жан-Жак Руссо, який стверджував, що немовля за умовою досконале, схильне до добра, а завдання дорослого полягає не в створенні соціально-визнаної особистості та наповнення її суспільними нормами поведінки, а в тому, щоб зберігати і докладати зусиль, щоб не зіпсувати те добро, що закладене в дитину від народження. Жан-Жак Руссо одним із перших заговорив про цінність дитинства в людському житті. «У людства — своє місце в загальному порядку Всесвіту, у дитинства — теж своє в загальному порядку людського життя: у людині потрібно розглядати людину, в дитині — дитину» [74]. Також розвивається також теорія Локка, згідно з якою душа дитини є «чистою дошкою», на яку дорослі можуть «записати» як добрі, так і погані якості [51]. Останній підхід заклав фундамент для «масової» педагогічної практики XIX ст., що було закономірним та підтримувало логіку розвитку епохи.

У Європі перехід від описової до теоретичної етнографії дитинства відбувався в контексті суперечки між значенням біологічних та соціальних факторів розвитку дитини. У 1874 році Ф. Галтон означив цей конфлікт поглядів як антитезу між вихованням, або зовнішніми впливами та спадковістю, або вродженими факторами [26, с. 89]. У 20-х роках XX ст. постає проблема формування особистості у різних культурах, у зв'язку з тим, що переважає думка про «базову структуру характеру» для кожної культури, яка передається через виховання. У зв'язку з цим, а також завдяки розвитку антропології культури в англо-американській традиції з'являються монографії та польові дослідження Б. Маліновського, Ф. Боаса, Д. Вайтинга та М. Мід, які аналізують процеси соціалізації дітей у різних народів.

Так, М. Мід, здійснивши порівняльні дослідження систем виховання на островах Самоа, Індонезії та Нової Гвінеї, започаткувала вивчення культури через моделі дитинства — культуро-антропологічний аналіз. У конфлікті підходів виховання та спадковості дослідниця доводила вирішальне значення соціокультурних чинників у дитинстві. Авторка стверджувала, що кожна культура по-різному використовувала задані універсальні біологічні дані (наприклад, залежність від дорослих, статеві ознаки). Зокрема, певна ознака може стати способом диференціації у соціумі, наприклад, у маорі особливу роль грав порядок народження, бо особливе місце мав первонароджений син, а в індіанців хопі — донька як продовжувач роду. На основі особливостей відносин між поколіннями та ставленням до дітей М. Мід виділила три форми культури: 1) префігуративні, де дорослі також є учнями власних дітей; 2) кофігуративні — з перевагою навчання у однолітків; 3) постфігуративні — де діти переймають знання у дорослих [56, с. 304]. Відповідно, якщо функції виховання забезпечуються людьми похилого віку, це забезпечує стабільність існуючих традицій, а виховання людьми середнього та молодого віку уможливорює зміни традицій. Напрацювання дослідниці продемонстрували, що для розуміння особливостей дитинства потрібно вивчати використання вроджених якостей певною культурою. Було доведено, що концепція дитинства кожної культури та епохи відбивається в епосі, мистецтві та впливає на виховання.

Е. Тайлор у роботах «Початок культури» та «Студії над дітьми» сформулював засади теорії пережитків у культурі. Він доводив, що культурні надбання, які втратили початкове значення для певних верств суспільства, частково зберігаються у дитячих іграх, зокрема в іграх-наслідуваннях занять дорослих та у побуті найменш розвинутих верств суспільства.

Антрополог і етнограф Б. Малиновський, на основі вивчення дитинства у племені тробріанд у Меланезії, вивчав залежність пережитків та сімейних конфліктів від традицій народу та структури сім'ї. Автор протиставив

поглядам З. Фрейда на сімейні відносини патріархальної європейської сім'ї зі ставленням батька до сина як суперника, над яким можна владарювати, зі спадкуванням по материнській лінії у племені тробріанд, де етнограф не виявив ознак Едіпового комплексу між сином і батьком, періоду «латентної сексуальності» та «травм відлучення від грудей», оскільки дитина належить до клану матері, а функції виховання і підтримки забезпечує брат матері[4]. Таким чином, Б. Малиновський довів, що особливості культури впливають на природні біологічні стосунки членів сім'ї, а чинники формування особистості, які виділяв З. Фрейд, не є універсальними.

Ключовою є робота французького філософа Ф. Ар'єса «Дитина і родина при старому режимі», у якій автор продемонстрував еволюцію дитячого одягу, ігор, розваг та виховання через аналіз художніх творів різних жанрів (літературних, іконопису, живопису) [8]. Автор розглядав дитинство як продукт історичного розвитку, соціокультурне явище, описував особливості виховання дітей на різних етапах розвитку суспільних відносин та звернув увагу на соціальні умови та ставлення дорослих до дітей. Джерелами дослідження стали парафіяльні книги, предмети побуту та меблів, індивідуальні та сімейні портрети. Вивчаючи образ дитини в історії образотворчого мистецтва, Ф. Ар'єс виокремив кілька типів зображень дітей, починаючи з XII ст. Серед них - типи ангела, Богоматері з новонародженим Ісусом та оголеної дитини. Автор демонструє, що розквіт дитячих історій та легенд пов'язаний з дитячою релігійною іконографією XIV ст., а поступовий початок висвітлення спільного життя дорослих і дітей на картинах - з появою світської іконографії сприяв подальшому розрізненню світу дітей та дорослих з кінця XIX ст. Ар'єс продемонстрував, що на іконографічних зображеннях XIII ст. дитина постає в образі ангела, а з XV ст. з'являються два нових типи зображення дитини: портрет і пугті (дитина-ангел)[8, с. 49]. Було відзначено, що у XVI столітті з'явилися портретні зображення померлих дітей. Також Ар'єс відмічав, що одноосібні зображення дітей на портретах з'являються з

XVII ст., у зв'язку з розвитком світської іконографії та бажанням мати портрет дитини, і цей звичай не припинився з винайденням фотографії. Дослідник писав, що з кінця XVI ст. з'являється повага до дитинства, а з початку XVII – інтерес до навчання і виховання молоді, з яким пов'язана поява багатьох повчальних трактатів з правилами поведінки для дітей [8, с. 120]. Ар'єс зазначає, що «в епоху Монтеня дитинство асоціюється зі слабкістю і нісенітністю, а в XVII ст. дитинство уже не було незначним, не вартим уваги, навпаки, насправді було чудовим віком» [8, с. 120]. На погляд філософа, до Монтеня дитинство сприймали як перехідний неважливий етап, коли дитина є слабкою і беззахисною, нездатною до вільної поведінки. На зміну егоїстичного ставлення до дітей як іграшки для дорослих, прийшла концепція значення виховання, яка супроводжувалася розширенням мережі навчальних закладів, та велика увага до дисципліни. У кінці XVI і XVII ст., за Ар'єсом, збільшується увага до поведінки маленьких дітей, з'являються нові назви для позначення дитини – карапуз, фанфар. На основі аналізу літературних сцен з життя дітей, живопису та щоденників Ф. Ар'єс доводив, що процес відкриття дитинства, дитячого тіла та мови, а також увага до збереження дитячого життя та здоров'я відбувався у XVIII ст. [8, с. 57-59].

Аналізуючи полотна із зображеннями дітей, Ар'єс відзначав, що художники через одяг могли відтворювати точний вік дитини, тому еволюцію ставлення до дитинства він прослідковує через зміну їхнього одягу. Так, зображення, проаналізовані Ф. Ар'єсом свідчать, що до XVII ст. не було окремого дитячого костюму, дитину одягали як дорослого. Пізніше було створено дитячий костюм, і Ар'єс пише, що, отримавши визнання, дитинство також отримало свій костюм [8, с. 67]. Але філософ показує, що зміни у костюмі стосувалися лише дітей буржуазії та знаті, на відміну від дітей ремісників та селян. Історію дитинства Ар'єс розкриває через аналіз ігор на іконографії XV–XVII ст., де у XIII ст. дитячі та дорослі іграшки не розмежовуються, а на початку XVII ст. з'являються власне дитячі ігри. А у зв'язку з науково-технічним прогресом на

картинах XVI-XVII ст. діти уже бавляться дитячими іграшками, наприклад, дерев'яною конячкою або лялькою [8, с.77]. Схожа історія простежена щодо еволюції танцю, де не було різниці між дорослим та дитячим у XIII ст., а з появою парних танців та відходу у минуле колективних танців міських жителів у XIX ст. з'явилися дитячі хороводи. В роботі також було проаналізована роль музики та пісень у вихованні дітей, що знайшла відображення у живописі, гравюрі – зокрема на поширених зображеннях сім'ї, де батьки і діти зібрані у камерний оркестр, що акомпанує співаку. Таким чином, використовуючи різні типи джерел: надмогильні зображення дітей, ігри та дитячий одяг, релігійну обрядовість, живопис— французький дослідник розкрив тему дитинства в мистецтві через культурно-філософський аналіз, показав, як різні види мистецтва відображають емоційно-психологічні складові життя дитини, позицію дитини відносно філософських категорій життя і смерті, простору та часу, і простежив зміни ставлення до дитинства впродовж європейської історії. Важливим здобутком роботи Ар'єса було те, що він звернув увагу на поняття дитинства і показав зміни до нього впродовж історії, що допомогло в подальшому вплинути на вивчення історії дитинства через призму безлічі дисциплін та сформуванню уявлення, що дитинство – соціальний мінливий конструкт, в той час як діти залишаються незмінним життєвим фактом.

Водночас частина тез Ар'єса була сприйнята критично та спростована багатьма істориками впродовж подальшої історії вивчення питання. Так, послідовно розвінчувалася думка про відкриття дитинства лише у XVII ст., яка ґрунтувалася на тому, що перед цим діти зображувалися як дорослі або як святі. Ар'єс аналізував джерела, які вказували на вірування або історію дитинства як поняття, водночас мало уваги звертаючи на практики або історію життя дітей у певний період. Історики мистецтва стверджують, що в іконописі Ісус зображався дорослим для підкреслення «позачасовості» та божественності образу незвичайної дитини, що має мудрість Сина Божого, а

не через нерозрізнення дітей від дорослих [66]. Також існує достатньо зображень Ісуса з виразно дитячими рисами, які дослідники фіксують, починаючи з зображень XII ст. Окрім цього, збереглися середньовічні мініатюри зі сценами народження та дитинства біблійних (Іоанна Хрестителя, Самуїла) та світських (Трістана чи Юлія Цезаря) персонажів [66]. Такі середньовічні зображення виступають свідченням виокремлення дитинства як окремого періоду життя впродовж цього періоду. Відповідно пізніші портрети дітей знаті у дорослому вбранні слугували підкресленням високого статусу родини. Водночас відомою є робота Пітера Брейгеля «Дитячі ігри» (1560), де відображене різноманітне життя сільської громади, а діти граються поряд з дорослими, незалежно від канонів зображень божественного та елітарного.

Ще однією тезою Ар'єса, яку критикували наступні дослідники, була відсутність любові до дітей у Середньовіччі, яку пов'язували з емоційною холодністю та байдужістю батьків до дітей через високу дитячу смертність. Прикладом слугували зафіксовані хроністом Вільямом Рішангером реакції англійського короля Едуарда I на втрату 5-річного сина у 1271, а батька - у 1272 році. Описи свідчили, що королю легше було перенести втрату дитини через перспективу народження інших, ніж смерть батька, якого неможливо повернути. Його перша дружина народила 16 дітей, з яких лише шестеро досягли дорослого віку [66]. Проте, незалежно від історій, що стосуються обраних королівських дітей, ілюстрації у бестіаріях з поєднанням наукових спостережень за природою та релігійними поясненнями оточуючого світу демонстрували дослідникам інші паралелі. Так, О. Охріменко порівнює становище мавп'ят на бестіаріях з дитиною на мініатюрі з «Біблії Роберта де Белло» (1240-1253 р.) Обґрунтовуючи паралелі між людськими та тваринними взаєминами на основі «Псалтиря Альфонсо» кінця XIII ст. із зображеннями людиноподібної русалки на маргіналах, автор знаходить подібності між появою зображень мавпи з мавп'ятами, яких вона тримає на плечах, з XIII ст. і текстом про захист мавпою своєї малечі, з дитиною на мініатюрі у «Біблії

Роберта де Белло», яка сидить на плечах у матері [66]. Тобто, в подальшому дослідники спростовували відсутність горя від втрати дитини в образотворчому мистецтві через високу дитячу смертність та наголошували на відмінних від сучасних способів вираження емоцій, додаючи до цього докази оплакування втрати дітей у літературі. У середні віки популярними були зображення загибелі немовлят-мучеників, також знахідки амулетів та перекази про спасіння дітей через батьківські молитви показують бажання батьків зберегти життя дітей. Наприклад, у збірці про чудеса Томаса Бекета кінця XII ст. є опис 8-річного Філіпа, який втопився в озері Чешир, а його батько Г'ю Скот врятував його, окропивши святою водою з паломництва до мощей Томаса Бекета.

Вивчаючи й аналізуючи особливості виховання та взаємостосунків батьків і дітей протягом історії, психоісторик Л. Демоз виокремив 6 трансформацій у ставленні до дитинства:

1. «Інфантицидний стиль (із давнини до IV ст. н. е.), який характеризувався широким дитиновбивством, насиллям (інфантицид – дитиновбивство).
2. IV–XIII ст. – дитина залишається об'єктом агресії, її часто відправляють до монастиря, в чужу сім'ю.
3. Амбівалентний стиль (XIV–XVII ст.), дитина ще не стала окремою духовною особистістю та повноцінним членом сім'ї, їй відмовляють у самостійності й індивідуальності, у вихованні переважає «ліплення» характеру, а якщо дитина творить супротив такому «ліпленню», то піддається побиттю.
4. Стиль нав'язливий (XVIII ст.) — дитина стає ближче до батьків, але поведінка і внутрішній світ дитини контролюються.
5. Соціалізуючий стиль (XIX – перша половина XX ст.), дитина – об'єкт виховання й навчання, провідні зусилля батьків спрямовані на тренування волі та підготовки дитини до самостійного життя.

6. Допомагаючий стиль (із середини ХХ ст. – сьогодення), батьки прагнуть забезпечити індивідуальний розвиток дитини, переважають емоційний контакт і співчуття» [94, с. 67]

Отже, бачимо, що історія дитинства відображає ідеології і цінності, які панують у суспільстві в той чи інший час. А європейська та американська наукові традиції демонструють залежність ставлення до дітей від численних соціокультурних, економічних факторів, як і історія досліджень дитинства.

Таким чином, розглянуто історію дитинства через призму різних аспектів культури – антропології, міфології, іконографії та ін. Відзначено, що ставлення до дітей та дитинства залежить від панівних ідеології, цінностей певного періоду. Так, античний світ сприймав народження дитини як свято за умови відсутності у неї каліцтв, а у мистецтві зображення дітей пов'язані з міфологією та образами юних Гаменіда, Геракла та інших героїв. Середньовічні дитячі образи у мистецтві Західної Європи трактувалися відповідно до релігійних канонів, переважав образ Мадонни з немовлям або ж «маленького дорослого» представника привілейованого стану у багатому вбранні поряд з дорослими членами родини[8]. Відродження опромінило образ дитини гуманістичними ідеалами періоду у роботах Гірландайо, Веронезе, Мікеланджело і Тиціана. А європейське мистецтво звернулося до відображення психології дитинства, а згодом Дж. Локк розгорнув теорію дитини як «чистої дошки».

З початку ХХ ст. з'являються особливо значущі етнографічні дослідження Б. Маліновського, Ф. Боаса, Д. Вайтінга та М. Мід, що описують процеси соціалізації дітей у різних народів. М. Мід доводить відображення концепції дитинства кожної культури у її мистецтві, методах виховання. А Ф. Ар'єс у праці «Дитина і родина при старому режимі» простежує еволюцію образу дитинства та дитячого одягу, ігор, розваг та виховання через аналіз художніх творів різних жанрів (літературних, іконопису, живопису) і стверджує, що

процес відкриття дитинства відбувся у XVIII ст., з чим активного дискутуватимуть дослідники впродовж XX ст.

Водночас сучасні дослідження дитинства пропонують широке різноманіття тем, вивчення різних дисциплінарних практик, що стосуються дітей та їх батьків, історію руху до дитиноцентричного світу у психології та захисту прав дітей, а також емансипацію дитинства з набуттям останнім більш значущого місця у суспільстві. Таким чином, доведено, що дитинство є соціально мінливим конструктом та ставлення до дитини мало суттєвий вплив як на виховання, так і на зображення образу дитини у мистецтві у різні періоди.

1.2. Дитинство в українській історіографії

Українські дослідження дитинства розпочалися у ХІХ ст. як фрагменти побуту та культури дорослих у розвідках етнографів, де з'являлися описи способів виховання і навчання дітей, вікового розподілу та обрядів переходу з різних вікових стадій.

Так, тексти М. Сумцова, О. Малинки, В. Ястребова, М. Дерлиці описували події першого року життя дитини (родини, хрестини). І. Франко написав статтю «Дітські слова в українській мові» (зібрані у с. Нагуєвичі Дрогобицького району Львівської області), в якій пов'язав дитячу мову з початком виникнення мови як такої: «Сліди тої первісної звукової бесіди не затерлися доразу; їх останки перетривали й дотепер у всіх живих бесідах європейських народів то в окликах домашніх звірів, то в дітській бесіді»[90, с. 123]. У збірці було зібрано п'ятдесят назв тварин і птахів, предметів побуту, слів на означення родичів, відчуттів і дій, що використовувались дітьми.

У праці П. Іванова «Этнографические материалы, собранные въ Купянскомъ у. Харьковской губ.» було виділено прикмети і повір'я щодо вагітності та народження дітей, зібрано тексти дитячих пісень та колискових. У томах «Киевской старины» є інформація про повсякдення школярів, описаних у мемуарах М. Щербаківським «Детский Эдем до вкушения плода от древа познания добра и зла (из детского мира деревенского мальчика)»[52]. Описи фрагментів життя родини, дитячих ігор та побуту присутні у М. Вовчка, Г. Барвінка, Д. Мороза, , а П. Чубинський, Б. Грінченко та М. Щербаківський пропонують аналіз дитячого фольклору. Щодо цього початкового етапу можна зробити висновок, що майже не було наукових чи публіцистичних праць, які були б присвячені виключно темі дитинства, а також не всі регіони України були рівномірно представлені у існуючих дослідженнях. Збирали передусім окремі жанри – колискові, скоромовки, казки, загадки, ігри, фрагментовано відтворюючи дитинство у етнографічних розвідках.

З 2-ї пол. XIX ст. починають застосовувати не лише описовий, а й аналітичний метод, наприклад, К. Ушинський в «Родном слове» (1864 р.) висловив роздуми про педагогічне значення казки, яка стоїть «недосяжно вище усіх оповідань, що написані навмисне для дітей освіченою літературою» [86, с. 301], з чим погоджувався І. Франко у передмові до своєї збірки казок «Коли ще звірі говорили». М. Левицький написав статтю «Народные колыбельные песни», де не лише подавав тексти колискових пісень Сумщини, а й аналізував їх зміст, їх зв'язки із соціокультурним середовищем, в якому перебували діти [59, с. 192]. А в кінці XIX ст. з'являються дослідження, які опосередковано розглядають особливості дитячого світогляду. Так, у роботі «Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII ст.» М. Костомарова є спостереження особливостей дитячого побуту та зразки фольклору [48]. Автор у фольклорних образах зчитував втілення народного світогляду і звернув увагу на гру слів, інтерес дітей до безглузлого змісту, неприродних зіткнень значень у дитячому фольклорі.

Я. Левчук відзначає, що у 80–90-х роках XIX ст. дитячий фольклор та його аналіз з'являється «на сторінках часописів «Киевская старина», «Этнографическое обозрение», «Етнографічний збірник», «Харьковский сборник» (праці А. Ветухова «Народные колыбельные песни», М. Дерлиці «Селянські діти: Етнографічний нарис», П. Іванова «Этнографические материалы, собранные въ Купянскомъ у. Харьковской губ.», С. Ісаєвича «Малорусские народные игры окрестностей Переяслава», О. Малинки «Родыны и хрестыны», М. Левицького (Н. Л-ий) «Народные колыбельныя песни», П. Понятенка (П. П.) «Некоторые детские игры в Маяках Херсонской губернии», Т. Рильського «К изучению украинского народного мировоззрения», М. Сумцова «О славянских воззрениях на новорожденного ребенка», Хр. Ящуржинського «Поверья и обрядности родин и крестин», В. Ястребова «Обрядовое пострижение детей» та ін» [26, с. 97]. Оприлюднення «Программы для собирания коллекций детских игрушек и матеріалов по

детским играм и забавам» у «Київській старині» у 1901 р. посприяло дослідженню дитячої гри у статті П. Понятенко «Некоторые детские игры в Маяках Херсонской губернии» [71]і праці Марка Федоровича Грушевського, де зібрано близько п'ятдесяти ігор і забав з Черкащини [22], що розміщені у віковій послідовності відповідно до здатностей дитини гратися іграшкою або її виготовляти. Ця збірка відкрила в українській етнографії епоху осмислення не лише дитячої іграшки, а й дитячого світогляду загалом. Кожна гра чи іграшка, віднайдена й описана М. Грушевським, вирішувала якусь проблему зростання, відтворювала стадії розвитку людства і людини (наприклад, стрелька, ральце, возик, тощо відображали перші спроби винахідництва). Широкий спектр дитячих саморобних музичних інструментів, описаних М. Грушевським, описував вміння видобувати музику з шельюгу, бузини, мишію, очерету чи просто зі стулених до купи долонь, тобто показувало культурне освоєння довкілля дітьми.

Незабаром було опубліковано масштабне дослідження Марка Грушевського «Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Матеріали з полуденної Київщини. Зібрав Мр. Г. Обробив др. З. Кузеля» (1906–1907 р.), яке вважається першим комплексним українським дослідженням, присвяченим дитинству, з величезною кількістю матеріалу про умови і чинники формування особистості в сільському середовищі [23]. Воно підсумовує здобутки попередніх дослідників і відкриває нову епоху в українському дитинознавстві. Збірка матеріалів з Черкащини, записана Марком Грушевським наприкінці XIX–XX століть, містить інформацію про те, як планували і сприймали вагітність, звичаї і обряди, пов'язані з нею, пологи, обряди, що супроводжують народження дитини та становлення її як члена суспільства (родини, хрестини, виводини). Кожен рік дитини характеризується з погляду особливостей її фізіологічного та психологічного розвитку, а також соціального статусу. Велика увага приділяється розвитку дитячої мови і мислення, процесам соціалізації. Було зібрано понад 50 народних назв та звертань до дитини в різні

етапи її розвитку, а також інформацію про дитячий одяг, предмети побуту, іграшки, перші обов'язки, зафіксовано розповіді селян про дітей, особливості їх розвитку, а також виховання.

Матеріал описує реалії невеликої території містечка Суботова і прилеглих районів, окрім цього було надруковано лише частину цієї праці, оскільки рукопис третього тому з матеріалами про школярів, додаток із добіркою дитячих пісень, приказок та казок, а також велика ілюстрована збірка дитячих ігор та іграшок були вилучені під час останнього арешту Марка Грушевського. Водночас частково матеріали були опубліковані у статті «Дитячі забавки та гри усякі» та у виданні «Київської старовини»[28]. Під впливом праці Марка Грушевського, на думку Н. Заглади [32], було зібрано матеріали дослідження А. Онищука «Родини, хрестини та дитина до шостого року життя», більша частина якої була присвячена немовлятам, та описам перших дитячих обов'язків.

У 1903 році була опублікована збірка Лесі Українки «Дитячі ігри, пісні й казки з Ковельщини, Лущини, Звягельщини на Волині. Зібрала Л. Косач. Голос записав К. Квітка». До неї увійшли дитячі ігри, календарні та ігрові пісні, мирилки, зібрані Лесею Українкою (спогади з її дитинства та пізніші записи), які вміщували ноти та коментар з описом специфіки побутування, використання, опис ігор, порівняння з подібними варіантами в інших публікаціях першої половини ХХ ст.

На дитячий фольклор та інші прояви традиційної дитячої культури як плідний ресурсний матеріал для художніх творів звернули увагу письменники на початку ХХ ст. Олена Пчілка була однією з перших, хто докладав зусиль для розвитку української дитячої урбанізованої культури. Остання для авторки розглядалася як середовище формування особистості, що черпала натхнення як в урбаністичній, так і у народній культурі. «Дзвінок» (часопис для дітей та молоді) почав друкуватися у Львові з 1890 р., а часопис «Молода Україна» — з 1908 р. Для цих видань та власних творів, що у них видавалися, Олена Пчілка

демонструвала жанрове розмаїття фольклору, описуючи дитячі ігри, персонажів дитячого фольклору, ігри та розваги [25].

Все це спонукало етнографів-педагогів виділити в етнографії все, що стосується дитячого світу, в окрему галузь, що дістала назву «етнографія дитинства». Вперше цей термін використав відомий вчений-етнограф Г. Виноградов у 20-х рр. XX ст., який «поставив питання про необхідність виділити виучування дитини як окрему галузь етнографії, впроваджуючи для неї термін «дитяча етнографія» [18, с. 3]. Він доводив у своїх працях, що «дитинство – його світ й побут – мають свої особливості, що дитяча етнографія – це процес вrostання нового покоління у життя дорослих» [18, с. 3]. У своїй праці «Детский народный календарь» Г. Виноградов відзначав, що етнографи завжди недостатньо уваги приділяли життю дітей та підкреслював, що дитинство має особливе значення, власну своєрідну мову, своє мистецтво та відповідне коло знань [17, с. 6]. Зокрема, пісні дорослих, попри спільність з дитячими, мають суттєві відмінності, що спричиняє їх відокремлення та розділення під час вивчення, що є релевантним і для інших проявів життя дітей, наприклад, дитячих ігор, в порівнянні з забавами молоді та дорослих. Г. Виноградов вважав помилковим називання дитячої етнографії підрозділом та частиною етнографії дорослих. На його погляд, дитяча етнографія має цілком неповторні риси й особливості, притаманні лише для дитячого віку [17, с. 7]. Як один із перших дослідників цього напрямку, Г. Виноградов залишив значну спадщину, серед його досліджень — «Дитячий фольклор і побут. Програма спостережень», «Народна педагогіка. Уривки і замальовки», «Російський дитячий фольклор. Ігрові прелюдії». Окрім ствердження релевантності «народного дитинознавства», дослідник також одним із перших звернув увагу на важливість вивчення дитячого світогляду, загострив увагу на тому, що дитяча етнографія є самодостатньою галуззю для якісних розвідок у зв'язку з особливостями життя дітей, котрі мають неповторні риси, які не

характерні для побуту дорослих та пов'язані з сукупністю вікових особливостей дитини.

Термін «етнографія дитинства» вживає відома в 20–30-х рр. ХХ ст. дослідниця О. Капіца. У своїй праці «К вопросу об этнографии детского возраста», автор висловлює думку, що етнографія дитинства охоплює всі сторони дитячого побуту, починаючи з появи дитини на світ, закінчуючи віком, коли вона повністю дорослішає [39]. До складу етнографії дитинства дослідниця включає і його духовну культуру, тобто всі види дитячої творчості.

На початку 20-х років українські вчені прийшли до висновку, що стаціонарний метод дослідження побуту українського народу є найбільш ефективним. Послуговуючись цим методом, відомий український вчений, педагог Є. Грицак досліджував дитину в м. Могильна Гайсинського повіту на Поділлі. В результаті проведеного дослідження було видано працю «Дитина в українських народних повір'ях і в народному лічництві» (20-ті роки ХХ ст.) [24], в якій описано родини; хрестини; розвиток дитини; дитячі хвороби та методи їх лікування; а також забавки та повір'я, відносно першого року її життя.

У праці Михайла Грушевського «Постриження й інші обряди, відправлювані над дітьми і підлітками» (1926) було проаналізовано поєднання дохристиянських та християнських традицій при народженні дитини – у ретроспективі від князівських часів до початку ХХ ст. (хрестини, молитви), а також пострижини у перший рік та пізніше. Так, при цьому хлопчика садили на коня, а дівчинці заплітали косу і давали в руки гребінь, визначаючи майбутні статево-вікові ролі. Також робота включала перелік питань для збору матеріалу з цієї теми [22, с. 86].

У 1929 р. у першому томі «Матеріалів до етнології» було опубліковано працю Н. Заглади «Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля», матеріали для котрої було зібрано в 1922 р. під час експедиції у

селі Старосілля на Чернігівщині за ініціативи та під керівництвом керівника Відділу Етнології Музею ім. Хв. Вовка при Всеукраїнській Академії Наук Антона Онищука [32]. А. Онищук заснував першу українську етнографічну дослідну станцію у 1921 році, завданням якої було систематичне дослідження побуту села Старосілля. Н. Загладі було відповідати за вивчення побуту дітей від 3 до 14 років, фіксувала всі з'явища дитячого життя, їх матеріальну і духовну культуру, роль і місце дітей у господарстві, родині та громадській структурі обраного села. Монографія складається з наступних розділів: дитячий одяг і оздоба; розваги, ігри, іграшки, музичні інструменти; дитячий захист; харчування; особливості соціалізації сільських дітей; промисли і обов'язки; діти і природа; дитячі пісні. Дослідниця вважає, що «в межах цих десяти ділянок можна комплексно описати життя дитини, при цьому склавши розгорнуту картину дитячого побуту в певній місцевості» [32, с. 13]. Працю було доповнено схемами, малюнками та фотографіями, що були виконані художниками-фотографами Д. Демуцьким та М. Сталінським, а також художником-етнографом Ю. Павловичем, в той час як М. Гайдай записав мелодії до текстів. У своїй монографії Н. Загида спростувала думку Г. Виноградова про обмеження дослідів дитячого побуту вузькими рамками «дитячого календаря». Вона переконана, що подібний розв'язок питання не можна вважати доцільним, бо рамки, задані «дитячим календарем», як і народним загалом, включає чимало побутових явищ, що аж ніяк не підходили для комплексного відображення реалій життя та побуту дитини. Така постановка питання, говорить дослідниця, «відсуває з-перед очей дослідника головну мету – пізнати дитину в її найближчому оточенні виразно й суцільно» [32, с. 19]. У результаті проведених досліджень Н. Загида переконливо доводила, цінність матеріальної та духовної культури дитячого життя, що потребувала виділення у спеціальну галузь етнографії.

Об'єктом вивчення етнографії перш за все є традиційно-побутова культура та її етноспецифічні риси, що вивчаються передусім порівняльно-описово. Для

цього використовуються переважно три наступні головні системи типи аналізу. В першу чергу, це культурологічний аналіз образу дитини в системі вікового символізму. По-друге – соціологічний аналіз становища дітей і підлітків у системі вікової стратифікації, вивчення взаємодії різних інститутів соціалізації та специфічної вікової діяльності. І третє – психологічний аналіз безпосередньо розвитку дитинства [46, с. 10]. І. Кон зазначав, що в етнографії дитинства існує два основних підходи, що знаходяться у постійній дискусії, а саме: пояснення світу дитинства особливостями соціальної структури та культури суспільства дорослих і пояснення соціальної поведінки дорослих людей специфікою їх дитячого досвіду [45, с. 54]. На думку цього ж автора, етнографія дитинства не може існувати поза широким соціокультурним контекстом, без врахування еволюції статево-вікової стратифікації, типів сім'ї, системи родинних та інших стосунків, а також способів виробництва, орієнтирів культури [45, с. 54].

У другій половині ХХ ст. з'явилося багато праць, присвячених окремим складовим дитинства. Дослідження українського дитячого фольклору як складової традиційної української дитячої субкультури провадили такі вчені, як І. Пільгук — «Народна колискова пісня. Фольклор жінки-матері» (1936), Г. Довженок та К. Луганська «Український дитячий фольклор: Віршовані жанри» (1981), «Українські дитячі пісні та речитативи» (1991), В. Бойко «Український дитячий фольклор» (1962). Знаними є етнодитинознавчі праці М. Стельмаховича («Народне дитинознавство», «Українська родина») та Є. Сявавко («Сім'я, сімейний побут. Виховання дітей», «Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку»), та [26, с. 103]. У посиленні інтересу до дитинознавчої тематики значну роль відіграли Виноградівські читання, оскільки вони створили простір для міждисциплінарних дитинознавчих дискусій та можливість періодично публікувати тематичні дослідження. До цих збірників потрапляли матеріали, присвячені дослідженню порівняльно-історичних та типологічних досліджень дитячого

фольклору, вивченню етносубкультурних особливостей певних регіонів, встановлення міжетнічних зв'язків та узагальненням особливостей, структури та функцій дитячого фольклору та побуту.

Сучасний період дослідження дитинства в Україні характеризується значним розширенням предметної сфери та тематики, залученням міждисциплінарного підходу до об'єкта дослідження, орієнтацією на зарубіжних культурологів. Серед досліджень дитячого фольклору відзначають підручник Н. Сивачук «Український дитячий фольклор», навчальний посібник «Матеріали до вивчення дитячого фольклору» О. Марчун. З'явилися дослідження сучасного дитячого фольклору та постфольклору у таких авторів, як С. Кулинич у роботах «Зловісні плями» в страшних оповіданнях дітей як культурний і психологічний архетип» (2003), «Зрозуміти дитячий світ» (2003) та Т.С. Бакіна «Сучасний фольклор школярів (Особливості творення і побутування» (1997) та ін [26, с. 106]. Ці дослідники здебільшого використовують власний експедиційний матеріал, зокрема новотвори сучасного дитячого фольклору, що побутують в усній (страшилки, прикмети, підсидки, ворожіння) і письмовій формах (рукописні оповідання, графіті, підліткові альбоми, тощо). Когнітивні особливості складових традиційної дитячої субкультури проаналізовані зокрема у монографії «Традиційна українська дитяча субкультура у висвітленні когнітивної культурології» (2012) та статтях Я. Левчук «Система координат українського дитячого фольклору» (2005), «Мистецтво дитячого словесного живопису» (1998), «До інтерпретації мотивів смерті та страждання в українському дитячому фольклорі» (2006), «Прогностичне начало в українському дитячому фольклорі» (1999), та [26, с. 106].

Серед етнокulturологічних досліджень традиційної української дитячої субкультури чимало праць містять міждисциплінарний підхід (етнопсихологічний, етнокulturологічний, соціоантропологічний), зокрема щодо вивчення гендерних особливостей розвитку дитини в традиційній

культури (В. Борисенко «Обряди перших років життя людини» [57, с. 82-95], А. Забловський «Соціалізація статево-вікових груп у традиційній культурі українців другої половини XIX — початку XX ст.»[31], Т. Бакіна «Фольклор як мова дитячої субкультури» [9], О. Кісь «Дівчинка: основи гендерної програми» [41], Н. І. Щербак «Обрядові функції дітей та підлітків» [57, с. 96-116], М. Гримич «Дитяча субкультура як моделююча система» [57, с.175-189], праці Я. Різникова, Г. Бондаренко, В. Сіткара, Н. Петрова, В. Гребеньової, В. Балущка, Р. Чмелика та ін.). У цих дослідженнях розглянуто часово-просторові аспекти ритуалів соціалізації, особливості соціалізації дівчат у родині, обрядові форми статевої ідентифікації новонародженого, роль сім'ї у вихованні та інкультурації дитини, обрядові функції дітей та підлітків тощо.

На сьогоднішній день активізувалися дослідження дитинства як особливої субкультури (роботи М. Гудмена, В. Кудрявцева, С. Іконникова, Т. Алієва, Н. Короткова, В. Мухіна, Я. Левчук, Є. Гаспарова, М. Осоріна, В. Абраменкової, Е. Копейкіної, В. Філатова тощо). Інститут культурології НАМ України проводить дослідження за фундаментальною темою “Традиційна дитяча субкультура України: соціокультурний потенціал” [26].

Пріоритетом цієї наукової розвідки є особливості становлення та розвитку громадянської особистості крізь призму традиційної дитячої субкультури України. С. Майорова-Щеглова тлумачить дитячу субкультуру як «сукупність особливостей поведінки, форм спілкування, способів діяльності самих дітей, а також соціокультурні інваріанти, зафіксовані в дитячій мові, мисленні, ігрових діях, фольклорі»[53].

Таким чином можна зробити висновок, що історія вивчення дитинства українськими дослідниками пройшла шлях від описової етнографії до сучасних міждисциплінарних досліджень. Так у 1-ій пол. XIX ст. етнографічні розвідки частково фіксували дитячі ігри, колискові, скоромовки, з кінця XIX ст. роботи опосередковано вивчають дитячий світогляд через зразки фольклору, побуту та іграшок. Ґрунтовна праця Марка Грушевського «Дитина

в звичаях і віруваннях українського народу. Матеріали з полуденної Київщини. Зібрав Мр. Г. Обробив др. З. Кузеля» детально аналізує сприйняття дитинства від вагітності до соціалізації дитини через залучення до обрядів родинного циклу, календарних свят та магічних ритуалів.

З 20-х рр. ХХ ст. вивчення дитинства виділяється як окрема галузь етнографії у роботах Г. Виноградова та О. Капіци. Впродовж ХХ ст. теми етнографічних розвідок, що пов'язані з темою дитинства звужуються, створюється перша українська етнографічна дослідна станція, завданням якої було систематичне дослідження побуту села, коли Н. Заглада вивчала побут та всі явища життя дітей від 3 до 14 років. У другій половині ХХ ст. з'явилися роботи, присвячені окремим складовим дитинства. Наприклад, дослідження українського дитячого фольклору як складової традиційної української дитячої субкультури, порівняльно-історичні та типологічні дослідження дитячого фольклору і побуту, дослідження етносубкультурних особливостей окремих регіонів. Сучасний етап характеризується залученням міждисциплінарного етнопсихологічного, етнокультурологічного, соціоантропологічного підходу до дослідження дитинства, орієнтацією на зарубіжних культурологів, вивченням когнітивних особливостей складових традиційної дитячої субкультури, новотворів сучасного дитячого фольклору, що побутують в усній і письмовій формі та гендерних особливостей розвитку дитини в традиційній культурі.

Розділ 2. Дитинство в образотворчому мистецтві України

2.1. Тема дитинства в образотворчому мистецтві України

Темі дитинства в образотворчому мистецтві України присвячена невелика кількість праць. Дві найважливіші – «Діти в українському мистецтві» (1985) Христини Саноцької та «Діти і дітлахи: образ дитини в образотворчому мистецтві XVII-XX ст.» (2014) Христини Береговської та Оксани Гулки. Остання присвячена виставці зі збірок Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького та Львівського національного музею ім. А. Шептицького і коротко аналізує представлення дитинства у роботах європейської та української шкіл, хронологічно охоплюючи період від бароко до модернізму. Автори аналізують теми радощів дитинства, світу емоцій, дворян та селян та уроки дитинства[10].

У роботі «Діти в українському мистецтві» проаналізовано дитячі образи в українському мистецтві, починаючи із зображення малолітніх дітей Ярослава Мудрого на центральному нефі Софії Київської, в яких присутній вплив візантійських малярських традицій, «ієрархічна перспектива» фризної композиції, де розмір зображення дитини залежить від її віку, та поява ліричної інтимності у світському портреті. Розглянемо розвиток дитячих образів, сюжетів та ключових робіт, що відображають тему дитинства в образотворчому мистецтві України.

Дитячі образи зустрічалися у мініатюрах, наприклад, у «Ізборнику Святослава» 1073 р., монументальному живописі на фресках Кирилівської церкви у Києві (XII-XIII ст.) та на канонічних іконах Богородиці з Немовлям. Представниками останнього типу є «Волинська Богоматір» (XIII- XIV ст.), «Богоматір з Рогатинського іконостасу» (1649), «Петрівська Богоматір» (XIV ст.) та ін. [76, с. 6-7]. У цих творах простежують поступовий перехід від умовно-символічного візантійського канонічного стилю до реалістичніших зображень дитячої поведінки, їх емоцій, переживань. Менша графічна

умовність рисунка та реалістичніше зображення пропорцій дитячої фігури з'являються під впливом тенденцій романського мистецтва та італійського Відродження.

Цікавим є відображення дитинства у агіографії, наприклад, у іконі «Чудо про немовля у Києві», коли святий Миколай оживив втоплену у Дніпрі дитину на благання її батьків. Ікона, під якою знайшли дитину в мокрих пелюшках, отримала назву Миколи Мокрого і тривалий час зберігалася на хорах Софійського собору. З нею пов'язана поява свята Миколи Мокрого на Русі. Під час відходу німецьких окупантів у 1943 р. ікона була втрачена, з нечисленних описів та кількох знімків у дореволюційних виданнях відомо, що це фронтальне поясне зображення св. Миколая, який благословляє предстоячого, а лівою підтримує Євангеліє кінцем омофора. Під написом «о агіос – отец Николае», зображені Спас і Богоматір, які вручають святому Євангеліє та омофор. Вказаний сюжет у руській іконографії має київське походження, водночас зустрічається на іконах візантійського кола [15]

У зображеннях дітей на житійних іконах XVI – XVII ст. спостерігається більш вільний вибір тем та сюжетів, а у жанрових сценах є зображення навчання дітей грамоти, пастушок, ритуал першої купелі немовляти у міщанській родині. З'являються деталі побуту, іграшок, емоційних реакцій на дитину у дорослих членів родини.

Поширеними у XVII-XVIII ст. є ктиторські портрети, де діти заможних родин зображені поряд з дорослими. Найвідоміші їх зразки - копії портрета Федора та Єви Домашевських з дітьми з фрески Почаївської лаври (1649), вирішені декоративно-орнаментально, площинно, схематично, зі зменшеними пропорціями у фігурах дітей[76, с.2053]. Дитячі зображення присутні на родинних донаторських портретах, наприклад, на портреті Євдокії Жоровко (втрачений). Цікавими є історії дослідження портретів жінок козацьких старшин з дітьми, які досліджує О. Ковалевська. Вона описує портрет Феодосії Палій, дружини козацького ватажка (бл. 1860, Національний музей у Варшаві),

портрет Феодосії Палій з онуками Танськими (полотно, олія, XVIII ст.) [43, с.221-228] та портрет невідомої руської пані (ймовірно, Євдокії Жоравко) (перша пол. XVIII ст. Національний музей у Кракові), що зберігаються у польських музеях. Ці роботи є копіями портретів, які створила польська художниця-аматорка Марія Стецька. Так, на портреті «Палієвої з сином» поряд з жіночою постаттю стоїть дитина. Уважний погляд на полотно дозволяє помітити, що поряд з хлопцем намальовані ще два дитячі обличчя, на одному з яких можна розгледіти залишки брови і носа, а на іншому – око та ніс. Існує також портрет Феодосії Палій з онуками Танськими (полотно, олія, XVIII ст.), що був опублікований Лазаревським у журналі «Киевская старина», на якому окрім двох дітей у молитовних позах в правому куті світлою плямою розміщене зображення Богородиці з немовлям. Дослідження О. Ковалевської заставило її поставити під сумнів достовірність зображення Феодосії з власними дітьми та онуками, оскільки їх кількість та стать на картинах не співпадають з письмовими свідченнями. Марії Стецькій у своїх копіях вдалося відтворити багато деталей одягу та інтер'єру, а також вималювати одяг хлопчика, що зображений поряд із жінкою. Відомий дослідник історії українського мистецтва - П. Білецький критично описував портрет Паліїхи з онуками, несхвалюючи диспропорцію між мініатюрними фігурами дітей, неприродно складеними руками і неможливим ракурсом черевиків. Проте роботи представляють багато подібностей у композиції, зображенні дітей, а також позах і формах наміток жінок. Водночас у портреті Євдокії Жоравко діти привертати особливу увагу, оскільки також не потребували портретної схожості зі справжніми нащадками, але виконували передбачену функцію на епітафійному портреті, а саме викликали співчуття до смерті матері, яка позбавила опіки своїх дітей[43, с.221-228].

Одним з перших автономних портретів XVII ст. є зображення Терези Кунігунди, дочки короля Яна Собеського [82, с. 263-264]. Як на іконах, так і на стаціонарних портретах перші спроби зображення дітей у вигляді

маленького дорослого на повен зріст з усіма аксесуарами та одягом подібні парадному портрету дорослих.

Згодом у ктиторських портретах з'являється моделювання об'єму світлотінню, пластичність дитячого тіла, активний рух зображуваних. Поширеними та значущими для становлення світського портрету, в тому числі дитячого, є вотивні портрети XVII- XVIII ст. – посмертні зображення, які демонстрували смуток, скорботу за втраченими дітьми [76, с. 19]. Композиційно такі портрети нагадують парадні, і, попри релігійні впливи, наприклад, зображення дитини поряд з розп'яттям або площинністю картини, розкривають психологію дитини та батьківську тугу і любов.

Впродовж історії розвитку образотворчого мистецтва на території України дитячі образи часто трактувалися як античні амури, що прийшли на зміну символічним херувимам (крилатим дитячим голівкам). Таким чином, оголені крилаті дитячі образи були як носіями алегоричного змісту, супутниками біблійних або світських персонажів, так і переймали європейські тенденції, де путті, серафими та амури були панівним трендом у монументальних розписах, станковій графіці, поєднуючи античну літературу з християнськими канонами. Для українського мистецтва це також передбачало поступ до реалістичнішого зображення. Тяглість та поширеність образу янголів зустрічається й у сучасному мистецтві України. Про популярність янголів та путті свідчить сучасна серія цифрових колажів «Повсякденне життя богів» Олексія Кондакова (2015, Київ, Деміївський ринок. Цифровий колаж за роботою Вільяма Адольфа Бугро «Молодість», 1893), у якій персонажі салонного живопису переміщені в урбаністичні пейзажі і академічні норми контрастують з довкіллям, а ідеалізовані персонажі, в тому числі й маленькі янголи, не можуть бути органічно вписаними у дійсність. У глядача прокидається жалість до малюків, що спустилися з небес, та шок від соціального контексту сьогодення, що засвідчує стійку актуальність дитини в образі ангела.

Під впливом західноєвропейських мистецьких традицій бароко та класицизму у середовищі дворян XVIII ст. були поширені театралізовані ідеалізовані парадні портрети дітей в образі античних героїв, наприклад, маленький хлопчик в образі Геракла на картині «Хлопчик у античному одязі». Ці роботи були свідченням соціальної приналежності, показували родову знатність, водночас сприяючи розвитку світського портрета. З впровадженням реалістичних течій в українському мистецтві з сер. XVIII ст. з'являються реалістичні зображення дітей. Такі портрети спрямовані на розкриття не лише зовнішнього образу дитини, а й відображення її характеру та соціального походження.

XIX ст. зосереджується на правдивості як у зовнішній схожості, так і у психологічній достовірності, використовуючи для цього художню мову романтизму та сентименталізму. У роботах В. Штернберга, В. Тропініна, К. Павлова, Т. Трутовського, О. Рокачевського, М. Брянського та ін. з'являються простота, увага до духовних цінностей та внутрішнього життя людини, як і соціальних умов та побуту. Так, В. Тропінін, учень К. Павлова, тривалий час вчителював у дворянському маєтку, залишив чимало дитячих портретів, серед яких «Хлопчик з щиглем», «Хлопчик, який грає на сопілці», «Портрет сина Артемія»[44]. У його зображеннях сільських дітей схвалюються чесноти скромності, людяності, дитячої чистоти, близькості до природи, значущості робітників, з ідеалізованими дитячими образами, що відображають приналежність автора до традиції класицизму у образотворчому мистецтві XIX ст. [44, с. 159] .

Т. Шевченко у більшості своїх робіт звертається до соціальних проблем, нерівності та побутових викликів, водночас продовжуючи реалістичні тенденції мистецтва 1840-х та підносячи їх до рівня соціального узагальнення. Роботи митця відображають вплив кличної традиції як маркера навчання у майстерні К. Брюллова з впевненим точним рисунком, прозорістю колірних мас та чітким поділом на плани. У роботах, виконаних під час мандрівки

Україною у 1843 р., а саме «На пасіці» полотно, олія, 1843) та «Селянська родина» (полотно, олія, 1843)[83], присутній вплив академічної освіти, де жанрові сцени відображають морально-етичний зміст, побоювання батьків за долю сина-кріпака, тему зміни поколінь, повсякдення роботи на пасіці. Згодом, під час заслання, митець залишив велику галерею реалій життя народів Середньої Азії, в тому числі і казахських дітей, до детального аналізу яких звернемось у наступному розділі. Про виразність цих образів та їх значення у боротьбі за справедливість проти царського уряду писав у листі Броніслав Залеський: «Батьку, твої киргизята чудові! Ти уособлюєш в них ідеї!» [84, с. 249-255]. Цікавими є деталі роботи «Хлопчик-натурник» (папір, сепія, червоний олівець, 1860)[83], де дитяча постать, що спить, знаходиться між зліпком жіночої руки, що висить над нею, та бутафорським лицарським шоломом. Так, у площині картини незвично поєднується жіноче, хлоп'яче, а між ними стан сну. За спогадами Б. Г. Суханова-Подколзіна, що позував для деяких робіт та вважає себе учнем Т. Шевченка: «Три раза в неделю отправлялся я в академию и проводил передобеденные часы в мастерской моего учителя... Для изображения казака мне случалось подолгу валяться на диване, свесивши руку и ногу, в иногда очень неудобной и даже мучительной позе... Много доводилось мне слышать рассказов о старой Малороссии; про Сечь Запорожскую, войны, гетманов, лихих мореходцев, про ведьм, русалок. Наскучившись вечно поворачивающимся со стороны на сторону горшком, я подберусь, бывало, к Тарасу Григорьевичу и не без хитрости начну разными вопросами наводит его на любимые темы. Время летело незаметно, когда, поддаваясь моим замыслам, Дорошенко и Сагайдачный снова принимались нещадно побивать «ляхів» и прочих супостатов. И ни разу этот добрый человек не пугнул от себя назойливого мальчугана!» — що свідчить про безпечне середовище та небайдужість митця до дітей. Водночас те, що відбувається на малюнках, не обов'язково відповідало настрою у майстерні [84, с. 353-360].⁵³

Середина XIX ст. ознаменована темою реалій повсякдення міських та сільських жителів, в тому числі дітей. Так, Йосип Перельман (1874-1955), що перебував під впливом одеської художньої школи та згодом Петербурзької академії мистецтв, вписав дитинство у академічні канони на роботі «Натурник в кожусі», на якій зображено хлопчика у старому зношеному кожусі та стоптаних чоботах, що спирається на палицю і наївно по-дитячому усміхається, можливо, з вірою краще майбутнє. Показовим щодо відображення «малоросійського» колориту є полотно Івана Творожнікова (1848-1919) – «Пташка полетіла»[95]. Твір є ілюстрацією традиції випускання птахів на Великдень, яких ловили бідні люди, щоб на свято випустити у натовпі та демонструвати прихід весни. Цим жестом також прохали заступництва перед Богом за людину, що їх випускає.

Важливу роль у поширенні та зміцненні реалістичних тенденцій в українському живописі відіграв рух передвижників, котрі шукали вихід з кризи академізму через адаптацію художньої мови до зміщення уваги в сторону соціальних тем, акценту на просвітництві та захопленні освічених верств народництвом. М. Пимоненко, Ф. Красицький, С. Костенко, І. Макушенко, Г. Головков, К. Костанді, П. Нілус та ін. створювали образ української дитини з найнижчого соціального прошарку, через зображення реалій життя, водночас здійснюючи власні пошуки нової художньої мови та експерименти. Роботи І. Макушенка «Лірник у селі»(1938), «Бабуня і онучка», дають багато етнографічних замальовок побуту селянської родини, зображують психологічні взаємини різних поколінь, де дорослі прагнуть покращити невеселе дитинство своїх нащадків.

К. Костанді, що починав як послідовник передвижників, а згодом захопився мистецькими пошуками імпресіонізму та модерну, відомий зображенням реальних побутових сцен, де дитячі персонажі присутні на тлі поетичної природи. На відомому полотні «В люди» (полотно, олія, 1885) [12] зафіксоване прощання дівчини зі своїм дитинством, тривожне передчуття невідомих змін,

страх перед майбутнім у вагоні поїзда, який рушає на заробітки в пошуках кращого життя, що виконане ще у монохромній кольоровій гамі, характерній для передвижників. У пізніших роботах К. Костанді звертався до відтворення світло-повітряного середовища з його численними кольоровими рефlekсами. Цим пошукам нової живописної мови підпорядковувались також дитячі образи на картинах, зокрема у роботі «Дівчинка і гуси» (полотно, олія, 1888)[12]. П. Нілус, який також перебував під впливом передвижників, тематично почав звертатися до фіксування життя міських жителів. Через увагу до незначущих подій у житті «маленьких людей» та зображенням реалій інтер'єрів, художнику вдавалося розкривати портрет персонажів, в тому числі і дитячих. Наприклад, у роботі «В майстерні художника» (1903), де попри лахміття, в яке одягнута дівчинка, художник показує її мрію про краще життя.

Однією з центральних постатей українського мистецтва другої половини XIX ст. є Микола Ге, який навчався у Київській рисувальній школі М. Мурашка та Київському університеті [50]. На «Портреті хлопчика-українця» (1890) за його авторством бачимо не згорьованого, спрацьованого хлопчину у вишитій сорочці, що дивиться у прибудову до зруйнованого сараю з теплого літнього дня. На протигагу поширеному образу дітей, що важко працюють і не мають майбутнього, прохачів, що раз у рік ходять колядувати, М. Ге показує образ хлопця через сонячні плями, рефlekси, рухливість мазка та багато відблисків, що міг мати соціальний підтекст про ймовірність знаходження сільськими дітьми можливостей здобування освіти та здобуття певної незалежності і свободи[42].

Тема дитинства активно представлена у творчості Миколи Бондаревського, одеського художника з мистецьким вишколом Петербурзької Академії мистецтв, що експонував свої роботи на пересувних виставках попри те, що передвижники критикували митця за відсутність соціальної критики. На роботах «Українська дівчинка з гусьми» (1892), «У лісі», «Дівчинка з Малоросії» (1892) та «Сонячні ванни» [95] зображені красиві задоволені діти,

погляд на яких не викликає жалості або співчуття. Свою академічну манеру художник відточував у картинах «Дівчина з кішкою» та «Дівчина з квіткою», за які був звинувачений передвижниками у вульгарності. Але попри все він був популярним, його картини тиражувалися на естампах та листівках.

М. Пимоненко – художник-жанрист, академік живопису, створив чимало дитячих образів, частина з яких зберігається у Колекції національного художнього музею, до аналізу яких звернемося нижче. Дитячі образи художник вписує у яскраву палітру, сентиментальний романтизований образ українського села з багатьма етнографічними деталями. Зокрема у роботі «Брід» (полотно, олія, 1902)[91] автору вдалося зацікавлювати глядача простим сюжетом: спинами двох дітей та відображенням їх і тварин, яких вони випасають, у велетенській калюжі. Створюється відчуття нереальності, перевернутості світу, де небо відображається у калюжі на землі, а всі персонажі на композиції рухаються вглиб, до хат над своєю головою. Віддзеркалення, що дрижать на воді, дають тіні, що ніби насуваються на глядача, створюючи ефект зворотної перспективи [42, с. 89-91]. Усі уявні лінії з країв полотна сходяться в точці лівіше від голови хлопця, адже М. Пимоненко залишається знавцем класичної перспективи. Робота дає відчуття безпеки повернення додому, навіть якщо на шляху дітям потрібно перейти калабаню. Хлопчик та дівчинка знаходяться в ореолі світла, відображенні неба, а в разі небезпеки хлопець має батіжок, щоб спрямувати череду в потрібному напрямку. Художник змушує зупинити погляд і затягує глядача у повсякденну реалістичну сцену, що з дитинства знайома багатьом сільським дітям.

Знаковою у творчості М. Врубеля є робота «Дівчинка на тлі персидського килима» (полотно, олія, 1886)[40], де тендітна дитяча постать сидить у коштовному антуражі справжніх східних тканин, адже Міріам Дахнович була донькою власника головного київського ломбарду. Мистецтвознавиця Д. Клочко допускає, що портрет доньки міг слугувати рекламою закладу, що

пояснювало б дозвіл використовувати стільки коштовного вбрання, срібного кинджала та перлового намиста [42, с. 79-81]. Ніжно-рожева троянда у руках дівчинки викликає асоціацію з очікуванням кохання. Сучасний глядач захоплено зчитує темно-червоний колорит, пурпурно-фіолетові тіні та вибілене обличчя, та замовнику Дахновичу цей темний ореол з переляканою світлою плямою дитячого обличчя не припав до смаку, але згодом зайняв своє місце у Київській картинній галереї, бо був куплений Іваном Терещенком. З дозволом виставляти роботу у музеях СРСР почалося вписування цього дитячого образу у фантазії на тему східної принцеси Шахерезади, героїні «Тисяча і однієї ночі». Водночас символічне зображення репрезентує театралізоване дитинство, в якому казка дитячого життя швидко минає.

Важливим для розуміння спадкоємності західноукраїнської художньої традиції є О. Новаківський – випускник Краківської академії, який працював на перетині імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму та приїхав до Львова на запрошення митрополита Андрея Шептицького, а в подальшому заснував знакову художню школу [50, с. 33-34]. У 1914 р. О. Новаківський написав етюд тендітного дівочого тіла на тлі великого вікна, прикрашеного візерунками морозу, а згодом перетворює це на картину «Пробудження на тлі Розп'яття» (полотно, олія, поч. 1910-х), де дівчина отримує крила янгола [63]. Ці роботи є пошуками новаторського образу, мистецтвознавці вбачають у них відображення трансформації, зростання нації. Так, перше враження від дитини, що потягається після сну у сільській хаті, стало мотивом дозрівання, змін певної фази життя, яка метафорично відображала зростання нації. Поступово створюються варіанти, де дівчинка-ангел набрала вигляду замученої жінки, а імпресіоністична радість змінювалась екстазом, експресія суміщалась з розп'яттям, візантійський канон – з експресіонізмом, а етюд дитячої постаті виходить до пошуків абстрактних композицій, християнської трагедійності та експресивності символічних мотивів [42, с. 100-101].

І. Труш як майстер пленерного живопису, знавець дитячої психології та гуцульського краю також не оминув зображення дітей у своїх роботах «Весна на Гуцульщині»(1910-і) та «Гагілки»(1921), де веселі гуцульські діти грають у традиційні весняні ігри[97]. Постаті на полотнах дуже узагальнені, широкими плямами створюючи мінливість золотих відтінків теплого весняного дня. У портреті «Гуцулик» автор створив типовий образ гуцульського хлопчика з довгим темним волоссям, густими бровами та грайливими вогниками в очах. Відомою є робота «Гуцулка з дитиною» (1912), на якій молода гуцулка з маленьким допитливим братом у козушку приглядаються до глядача, що стоїть за межами композиції. Більша частина дитячих персонажів у І. Труша виконана у мажорному настрої, з увагою на дитячому обличчі як відображенню прихованого за ним внутрішнього світу[76, с. 62-66].

Постаттю першої величини світового авангарду є київський авангардист О. Богомазов, учасник і організатор авангардних виставок, кубофутурист, який викладав у Київському художньому інституті та автор теоретичної праці «Живопис і елементи» (1914). У «Портреті дочки» (1928), використовуючи кубістичний спадок, О. Богомазову вдалося створити образ, що оснований на дугах, вписаних в овал голови, за принципом послідовності Фібоначчі[64]. Портрет виконаний у стриманій колористичній гамі, з градієнтами жовтого, вохристого та блакитного кольорів, з додаванням до кількох гострих елементів багато округлих форм точними дрібними мазками з обережними тональними переходами. Портрет доньки не має зовнішньої подібності, оскільки головним завданням художника була формотворчість, з демонстрацією того, як розвиваються форми у часі і просторі, а не реалістична достовірність [42, с. 197-198].

О. Кульчицька, І. Северин, П. Обаль, Я. Пстрак, А. Манастирський створили галерею невеселої долі галицьких дітей. Тема радянського дитинства активно розроблялася у творах П. Сльоти, В. Токарева, В. Югая. О. Шовкуненка, І.

Григор'єва, адже дитина та її майбутнє були метою соціально-політичних перетворень у державі, заради яких радянське суспільство могло витримувати великі труднощі та виклики. Впродовж 1929-1939 рр. створювався образ «вірного ленінця», що у мистецтві закарбувався на картинах «Перша весна» П. Сльоти, «В гостях у Леніна» В. Югая, «Нова школа» В. Токарева, «В. І. Ленін та Н. К. Крупська» в Горках», «Ялинка Ілліча» Г. Томенка. У композиціях української «Ленініани» В. Ленін цілеспрямовано крокує з малюками вперед до кращого майбутнього, що підкреслюється фризowymi горизонтальними композиціями, монументальними образами та чіткістю силуетів [76, с. 106-118].

Поняття дитинності в СРСР пов'язане виключно з дітьми віком до 9 років, що у візуальній культурі відтворювалося через зображення дитячих ігор, відпочинку, розваг. З цим віком пов'язувались традиційні розуміння основних видів дитячої діяльності, а пропаганда приділяла їм менше уваги на відміну від дітей середнього і старшого шкільного віку (10-16 років), які були активними учасниками більшовицької політики та брали участь у формуванні соціальної згуртованості радянської молоді. Діти, старші 15-и років, часто розглядались як «молодь» нарівні з комсомольцями, перебуваючи поза межами дитинства 2153[21]. Підтвердженням такого вікового розшарування та ставлення до дітей є численні роботи С. Григор'єва, який багатосторонньо розкривав етапи формування радянської особистості від робіт з красномовними назвами «Перші слова» (1961), «Нерозлучні подружки» (1962), «Обговорення двійки» (1949), де через освіту та виховання дитина вбудовується у соціальних механізм радянської дійсності, до картин, присвячених темам відпочинку, дозвілля дитини, наприклад, «Воротар» (1949), «Оля Нечипоренко» (1976), «Юність» (1978), «Киянка Іра» (1981) [76, с.103-10653]. Дитячі образи художника змінюються від узагальнених типажів до індивідуальності характерів психологічних портретів, виконаних

широкими мазками з униканням надмірної оповідальності та лаконічністю сюжетів[36].

Важливою також є тема дитинства під час Другої світової війни з уривками спогадів про знедолених дітей, критикою нацизму та військових дій, дітей як учасників боротьби у партизанських загонах і жертв таборів смерті та втрати ними батьків та прихистку. Такими є, наприклад, серія «Це не повинно повторитися» К. Ломикіна, «В дні окупації» (1964), «Тато» Л. Лабенка (1971), «На місцях колишніх боїв» В. Задорожного (1965). Федір Решетніков, представник соцреалізму, у 1940-х створив ряд робіт з дитячої теми. Відомою є його робота «Дістали язика», де на контрасті з окопами та мінами війни дорослих, діти створюють дерев'яні рушниці та розігрують власну дитячу «війну»[95]. До теми злочинів нацистів та трагедії концтаборів звертався також Зиновій Толкачов, що передавав враження від звільнених нацистських таборів смерті, свідком яких був під час служби у підрозділі радянської армії. Дитячі образи зустрічаються на його малюнках «Діти...діти», «Мати та дитина» (папір, олівець, 1945), на яких задокументовано жах від побаченої трагедії[33]. Мистецтвознавці відзначають, що зіткнення з жорстокою реальністю виштовхнуло Толкачова за межі канонів радянської естетики і повернуло до експресії модернізму.

До тематики дитячого портрету впродовж своєї творчості у середині ХХ ст. зверталися Федот Сичков, Самуїл Адліванкин. Картина «Школярка» Б. Щербини показує типові атрибути радянської учениці, що виконує домашню роботу – промокашка, чорнильниця з чорнильною ручкою та фартушок з крильцями. На роботі «Мати-героїня» (1954) Одарки Киселиці (1912-1999) присутнє поєднання картатих буковинських килимів з яскравими квітами на сукні дитини, що спить на руках у матері, та орнаменти на сорочці останньої. Головним виражальним засобом для буковинської мисткині, що здобула освіту в Академії образотворчих мистецтв у Празі, є колір[62]. Не оминула дитяча тема і творчість Івана Холоменюка (1926-2008), що також створив

портрети буковинських дітей, зокрема в роботі «Ганнуся», на якій смаглява темноволоса дівчинка у яскравому кептарі, вишитій сорочці та різнокольоровій хустці зображена динамічним пастозним мазком та насиченою кольоровою гамою, що характерні для художника[95].

Улюбленими персонажами Софії Зарицької-Омельченко (1903-1972), що здобула освіту у школі Новаківського, в Чеській академії мистецтв, а потім емігрувала до Парижа, були дівчата, жінки та діти. Як ліричний інтерпритатор внутрішнього життя героїв художниця створила ряд узагальнених умовних образів, які здаються одним і тим самим обличчям, за яким приховані внутрішня динаміка та різноманіття емоцій. Мисткиня поєднувала в картинах «Материнство» (авторська техніка, 60-і р. XX ст.), «Постраждали» (акварель, 1946), Дві дівчини (папір, гуаш, 1967) та «Мати з дітьми» (папір, гуаш, 1960-і) брунатні або руді барви з тепло-зеленою палітрою, а під кінець життя використовувала темніші відтінки[70]. Її дитячі образи поставали у різних жанрах та техніках, зокрема у монотипіях, темперних, олійних та акварельних творах. Художник-графік Олександр Бенуа (1870-1960), що відомий передусім завдяки книжковій ілюстрації, у роботі «Діти та іграшки» показує точний малюнок пером, відносно якого акварель ніби виконує другорядну роль розмальовки[14]. Відомий автор ліричних пейзажів – Борис Михайлов (1959-2015) у жанровій композиції «Гроза» поєднав паралельність емоцій дітей, що рятуються від грози та настрою природи.

Сучасні образи дітей в образотворчому мистецтві, включені у багатогранні зв'язки з навколишнім світом, постають як у психологічно достовірних портретах, так і у узагальнених образах, що використовуються для критики соціальних норм, стереотипів та поширення гуманістичних ідеалів.

Таким чином, можемо зробити висновок, що впродовж історії українського мистецтва образ дитини видозмінювався разом із суспільними змінами та пошуками нових художніх форм, починаючи з візантійських канонів у іконописі, світських зображень княжих родин на фресках, на парадних

портретах заможних родин, у романтизованих етнографічних жанрових сценах ХІХ ст., мистецьких пошуках модернізму, а згодом на соцреалістичних вивірених розтиражованих зображеннях та у сучасних психологічних портретах.

2.2. Тема дитинства у творах XIX ст. з колекції Національного художнього музею України

Простеживши відтворення теми дитинства в українському мистецтві, що розроблялася розроблялася художниками, починаючи з портретів дочок Ярослава Мудрого на фресках Софійського собору, підсумовано тривалий шлях її трансформацій та постійних адаптацій під потреби сучасності. У наступній частині роботи буде проаналізовано твори XIX-XX століття з колекції НХМУ, які розкривають тему дитинства.

Художнє життя першої половини XIX століття представляє доволі складну картину. Головна особливість цього періоду – це стильовий синкретизм, а саме співіснування і взаємодія класицизму, сентименталізму та романтизму і сентименталізм одночасно на теренах України [38].

Початок XIX ст. у вітчизняному мистецтві позначений розвитком світського портрета. Все більше визнання отримували інтимно-психологічні та камерні твори, чому сприяли тенденції сентименталізму та романтизму, що були проявом перехідного етапу у поширенні реалістичних тенденцій у мистецтві. З цього часу увага митця зосереджувалася не лише на правдивому відображенні зовнішньої схожості, а й достовірності у передачі характеру, психологічного стану. У дитині починають бачити не сформовану до кінця людину, розкривають задатки її вдачі.

Одним із перших митців, які розробляли дитячу тему, був Капітон Павлов (1792-1852). Вихованець Петербурзької Академії мистецтв, після її закінчення працював у Ніжині, Києві [76, с. 28]. Діти в його роботах сповнені внутрішньої гідності, зосереджені і допитливі. Художник добре відчував вікові психологічні переживання дітей, його твори демонструють любов та повагу до життя зображуваних дітей, їх захоплень. К. Павлов вирішував картини переважно у жанровому плані, водночас виявляючи схильність до точних портретних характеристик дитячих персонажів, що можна прослідкувати у груповому портреті «Діти художника» (полотно, олія, 1830-і) (рис. 1)[73]. На

полотні зображені різні за віком, починаючи від немовлят і до підлітків, діти, що зібралися навколо сімейного столу з нянею Феклою. Кожен із персонажів має індивідуальні прикмети характеру, темпераменту та підмічені автором звички.

Портрет «Юнак із сім'ї Томари» виконаний Г. Васьком у винятковій академічній манері (1820-1865) (рис. 2)[61, с. 214]. Він народився на Чернігівщині, закінчив Петербурзьку академію мистецтв, пізніше став викладачем рисунка та живопису у Київському університеті [76, с. 20]. Про життя та творчість художника відомо мало. У композиції зображено юного художника, який зосереджено, досить впевнено і спокійно дивиться на глядача, сповнений гідності та дорослої розсудливості.

Вільгельм (Василь) Штернберг походив із обрусілої німецької родини, яка переселилася до Петербурга в першій половині XVIII століття. Штернберг був зарахований вільним слухачем класу пейзажного живопису академії за виняткові мистецькі здібності, де навчався у К. Брюллова. Завдяки трьом літнім канікулам 1836 — 1838 рр., які художник провів в Україні, та дякуючи дружбі з Тарасом Шевченком, Україна стала близькою для митця [67]. Влітку 1836 р. на запрошення поміщика-мецената Г. Тарновського він вперше приїздив до його маєтку в селі Качанівка на Чернігівщині і створив відомі пейзажі, виконані в академічній манері. Перебуваючи в Україні, В. Штернберг написав також портрет здібного хлопця «Пастушок» (1836) (рис. 3)[67], який, пасучи на вигоні худобу, на мить зупинився, зустрівся поглядом з кимось за межами полотна і готується повертати за власною отарою посвистом батога. Автор симпатизує хлопчині, на противагу реаліям XIX ст. Остап Вишня описав у творі «Моя автобіографія» своє дитинство, описи якого сходяться з матеріалами XIX ст. Він розповідає, що в сорочці пас гусей, а потім свиней, яких не можна випасти лише в сорочці, тоді вже є потреба у штанях на шлейці. Вишня жартує, що в штанях людина уже була поважною, бо її слухалася свиня. Робота є відображенням дорослішання дитини, яке супроводжується

введенням її до трудового процесу дорослих. Різного віку дитини відповідали конкретні заняття. Так, побутові роботи діти виконували з п'яти-семи років. «Только до 5 лет дети – «кашныкы», «кукіль», «роты», с 5-10 лет они уже пасут гусей, свиней, овец, загоняют скотину. Занятие их – не профессия, название им общее – «пастушок», для девочек еще «нянька». Впоследствии из пастушка может выйти «свинарь», гоняющий «черидку» (свиней), «вивчар», выпасающий «ватагу» (овец), «череднык», пасущий «череду» (скот, «товар»). Занятие детей – дань возраста, и пасут они обыкновенно «свое». С 8 лет до 14 мальчик ходит «погонычем» в поле; с 12 до 18 лет он уже «робитнычок» — «плугатарь», «молотнык» [30, с. 1].

«Гонять пасти «на весь день» старші пастухи, як дні коротші, а «на опруг» женуть менші пастухи, як довші дні. Кожний пастух одягає на себе торбинку-«шаньку» і бере в неї харчі (хліба, солі, груш), щоб стало на цілий день або хоч на півдня. Беруть із собою бичин (палицю з зарубками). Як пасе скот без палиці, то кожний, хто побачить, має право набити, бо то незвичайно пастухові бути без палиці. На заробітки такі діти майже не йдуть, хіба збирають жучки, кузку чи поганяють у плузі» [22, с. 149]. Таким чином, бачимо у роботі характерний поділ праці на чоловічу та жіночу, коли хлопець залучений до випасу худоби і має вже певний «кар'єрний шлях», бо починали пастухи здебільшого з виконання ролі підпасичів, а вже потім ставали самостійними пастухами, займалися випасом гусей, потім – свиней. На картині зображений вже подальший крок – випас телят, корів, у подальшому – коней. Тобто, робота демонструє засвоєння поділу на соціально-гендерні ролі через трудове виховання.

Значущими є дитячі образи у Тараса Шевченка, частину дитячих образів якого було розглянуто у попередньому підрозділі. Т. Шевченко вважається предтечею процесів, які визначили подальший розвиток українського мистецтва другої половини XIX сторіччя. Його мальовані й поетичні образи України пробуджували у сучасників інтерес до його батьківщини, її природи,

людей, надихали на творчість багатьох художників – Л.Жемчужникова, І.Соколова, К.Трутовського. Т. Шевченко зображував дітей впродовж усього творчого шляху. О. Коновалова вказує, що під час проживання у Петербурзі й навчання у Академії мистецтв, з 1837 по 1848 роки, образи дітей з'являються у чотирьох роботах: «Портрет дівчини з собакою» (картон, акварель, 1838) , «Погруддя дитини» (папір, олівець, 1839-1842), «Хлопчик із собакою в лісі»(папір, сепія, 1840)[83] [47]. Авторка дослідила, що найбільше дитячих образів було створено у засланні 1847-1857 років – це сім жанрових композицій про життя казахських дітей (рис. 4, рис.5), а також «Портрет Агати Омелянівни Ускової з донькою Наташею» (сепія, папір, 1854)[47]. Переважна більшість дитячих образів Т. Шевченка виконані олівцем, аквареллю та сепією. Важко не погодитись з дослідницею, котра пише, що олівець уможлиблював фіксацію дитячої міміки, а прозорість акварелі допомагала передавати чистоту дитячих образів. Варто відзначити, що сепія, природний коричневий барвник, якою виконані усі відзначені роботи Т. Шевченка, має схожий до акварелі ефект повітряності та легкості, водночас вимагаючи від митця великої майстерності у роботі з вологим пензлем або пером для того, щоб досягати максимального ефекту як колористично, так і у передачі тонів та напівтонів печалі, суму і певної приреченості байгушів у казахському степу та побуті. Погоджуємося зі спостереженням О. Коновалової, що використання сепії сприяє якісному відтворенню як важких умов жебрацького життя байгушів, так і різноманіття відтінків степу та засмаглості шкіри дітей, зокрема у творах «Байгуші під вікном» (папір, сепія, 1856), «Байгуші» (папір, сепія, 1856)[47]. Роботи з точністю та реалізмом академічних канонів показують турботливе та розуміюче ставлення автора до хлопчиків-байгушів та водночас одноманітність і передвизначеність та певну приреченість казахських дітей, як у роботах «Хлопчик, що розпалює грубку» (сепія, папір, 1848-1849) (рис. 4) і «Хлопчик, що дрімає біля грубки» (сепія, папір, 1848-1849), які жебракували для того, щоб вижити[83].

За сприятливого впливу Тараса Григоровича розвинувся талант Лева Жемчужникова (1828-1912). В історію українського мистецтва він увійшов як продовжувач художніх традицій Т. Шевченка, послідовник його ідейно-естетичних пошуків, що захоплювався поезією Кобзаря, з яким був знайомий особисто. Л. Жемчужников відомий і як власник мистецької колекції, яка налічувала більше 4000 графічних творів, переважно українських і російських художників кінця XVIII–XIX ст. Як зазначає Жемчужников у своїх спогадах, зібрану ним збірку графіки на початку 90-х рр. XIX ст. придбав київський промисловець цукрозаводчик, благодійник і меценат, колекціонер Іван Терещенко[55]. У Національному художньому музеї України зберігається лист Л. Жемчужникова до І. Терещенка, в якому він пропонує власну колекцію. Особисте знайомство художника з Т. Шевченком відбулося у 1860 р. і з того часу вони стали близькими товаришами. Безпосередній вплив Т. Шевченка відчувається у акварельному портреті селян у роботі «Кобзар на шляху» (1854) (рис. 6)[61, с. 211], що ймовірно є навіяним поемою Т. Шевченка «Катерина»:

«...Ішов кобзар до Києва

Та сів спочивати.

Торбинками обвішаний

Його провожатий...» [84]

Полотно приваблює переосмисленням відомих народних картин козака-бандуриста та драматизмом образів. На роботі зображено сліпого кобзаря, який співає свою пісню, сидячи над шляхом, який в задумі співає свою пісню, а поряд з ним стоїть хлопчик-поводир — єдина опора для незрячого кобзаря, який розділив з останнім долю бездомного мандрівника. Постаті можуть сприйматися як пам'ятник горю народу на тлі непривітного сіро-сизого неба та безкрайнього степу. Ця робота виконана у жанрі критичного реалізму, що набував поширення у період створення полотна[76, с. 41]. Під час своїх

мандрівок Україною Жемчужников збирав народні казки, пісні, перекази і повір'я, а також замальовував особливості українського одягу та природу різних місцевостей. Полотно було надіслано на виставку в академію та могло отримати срібну медаль, проте було відхилене ректором живопису В.К. Шебуєвим.

Помітне місце в українському живописі посідає творчість К. О. Трутовського (1826-1893), у ранніх роботах якого дитячі персонажі вирішені ідеалізовано, у святковому настрої, з елементами сентименталізму, етнографізму. У пізніших роботах художник тяжіє до реалістичнішого зображення дітей на тлі природи, за роботою в полі та на господарстві, коли вони допомагають старшим, як у роботі «Жінка з полотном» (полотно, олія, 1890) (рис. 7) та «Весільному викупі» (полотно, олія, 1881) (рис. 8)[61, с. 228]. Композиція у останній з них - психологічне трактування етнографічного матеріалу, живописна інтерпретація українських обрядів та побуту, що, в тому числі, показує значення активного залучення дітей до обрядів родинного циклу в процесі виховання і соціалізації. К. Трутовський – один із тих, хто вписував дитячі образи у привабливе відображення традиційного життя українського села у своїх жанрових полотнах, зокрема у освітленому сонцем весільному поїзді, залученні дітей до формування снопів. У роботах Трутовського представлене засвоєння дівчатами власної соціально-гендерної ролі через догляд за маленькими дітьми, прибиранням, шиттям, збором трав, що в подальшому також відображувалось у іграх. За етнографом Ніною Заглодою: «Родини, хрестини, весілля, смерть і похорон, святкові обрядові звичаї, громадські зібрання тощо – усе це знаходить відгомін у дитячих забавах. Безпосередньо за цими подіями, що трапляються в селянському житті, діти граються у весілля, похорон тощо, причому намагаються докладно наслідувати дорослих. В усіх забавах дівчата правлять звичайно за жінок, а хлопчики за чоловіків...» [13]

Послідовники ідей передвижництва в Україні, а також митці, які симпатизували їм, активно працювали у побутовому живописі на матеріалі життя українського села. У творах вони намагалися дати привабливий образ дитини з найнижчих соціальних верств, утверджуючи свою любов до народу і прагнення покращити його майбутнє.

Так, продовжувач реалістичних традицій Рєпіна в українському мистецтві, М. Пимоненко (1862-1912), був сином іконописця, належав до товариства пересувних художніх виставок, викладав у Київській рисувальній школі, створював романтизовані ідеалізовані етнографічні замальовки та змальовував жанрові сцени та побут українського села межі століть. В свої багатофігурні полотна нерідко включав зображення дітей, часто висвітлюючи своє співчутливе ставлення до знедолених. Зазвичай він поміщав дітей на перший план, хоч за змістом вони й мали відігравати допоміжну роль як спостерігачі і учасники подій у житті дорослих. Пимоненко вміло підкреслював настроєм пейзажу долю селянської дитини, найчастіше це бездоріжжя, сумна, похилена хата, виснажена худоба і захмарене небо [50, с. 20]. В їх характеристиках мало безтурботності, звучать драматичні ноти, як у босоногого хлопчика в убогій свитці в картині «Весілля у Київській губернії» (полотно, олія, 1891) (рис. 9), переляканих страшним видовищем самосуду релігійних фанатиків на картинах «Самосуд» та «Жертва фанатизму» (полотно, олія, 1899) (рис. 10)[91]. Зазвичай діти на роботах художника виступають активними спостерігачами життя дорослих та розміщені на першому плані композиції. Пимоненко присвятив частину жанрових полотен виключно зрозумілим типовим постатям сільських дітей у праці на тлі ліричних сільських краєвидів. Ці діти разом з батьками переборюють бідність монотонного сільського життя випасом худоби, доглядом за меншими братами і сестрами, засвоюють поведінкові норми через раннє залучення до роботи. Ці зображення показують працелюбство як одну із найважливіших чеснот, що прищеплювалася з народження та закріплена у фольклорі та

етнографічних записах: «Хлопці на паші орють землю. Ножем зроблять плужка (одріжуть палічку косенько), а тоді цю палічку веде наперед себе по землі – наче оре, і так кілька рядків... А потім бере сухий пісок (щоб розсипався) і сіє їм по цьому зоряному полі. А потім боронить. Із гіллячок зробить борону (візьме кілька палічок з двома сучками і складає їх) і тоді цими палічками водить уперичка (впоперек) ріллі» [32, с. 114].

Витонченістю, ясністю живопису позначені портрет доньки та сина художника (рис. 11, рис. 12), вони - камерні, інтимні та початково не були призначені для широкого глядача. О. Б. Жбанкова пише, що вони «сповнені чуттям батьківської любові, відчутно забарвлені «домашньою» інтонацією, позбавлені флеру сентиментальності, зворушують своєю безпосередністю, відчуттям духовної ясності та чистоти» [29].

Звернемося до роботи Сергія Костенка — художника з незвичною долею, який навчався у школі М. Мурашка, був залучений до оформлювальних робіт у Володимирському соборі та навчався у Парижі. У 22 роки Сергій Костенко переживає перший свій успіх, коли на весняній виставці картин 1890 року його невелика робота «За уроком» (полотно, олія, 1891) (рис. 13) привернула до себе увагу публіки, її придбали в день вернісажу і навіть замовили художнику авторське повторення[61, с. 246]. Митець зобразив затишну кімнату, де троє хлопчиків пишуть, кожен із них по-своєму реагує на навчання і перебуває на різних стадіях опановування матеріалу. В цих реакціях тонко підмічено риси вдачі, які формують особистість дітей. Інша створена художником картина — «Біля воріт» не збереглася. На ній було зображено жінку з дівчинкою-підлітком на лавочці. Ця робота отримала першу премію на виставці Товариства заохочення мистецтв. В його картинах присутня реалістична естетика мистецтва передвижників, що відображає любов до простолюду та природи, а також вміння розкривати буденну поетику життя та побачити велике в малому.

Таким чином, розглянувши картини XIX століття, які розкривають тему дитинства, з колекції Національного художнього музею, можна зробити висновок, що роботи К. Павлова, Г. Васька, В. Штернберга, Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, К. Трутовського, М. Пимоненка та С. Костенка відображають як стильову і жанрову приналежність авторів до класицистичної, романтичної або традиції сентименталізму, так і демонструють реалії життя дітей, а також неоднозначного ставлення до них у суспільстві. Так, зображення щасливих усміхнених дітей як обов'язкової складової повноцінної сільської родини, що додавало ваги та змісту співжиттю чоловіка та дружини, співіснує із роботами, які дають розуміння важких реалій злиденного дитячого повсякдення у селі, наприклад, у частині робіт М. Пимоненка та на сепіях Т. Шевченка. Водночас, домінує романтично-ідеалістичне зображення дітей, що пов'язане як з індивідуальними переконаннями художників, їх стильовою приналежністю, так і з захопленням даного періоду етнографічними описовими розвідками, які нерідко у поетизованій манері фіксували реалії повсякдення, в тому числі дитячого.

2.3. Тема дитинства у творах XX ст. колекції Національного художнього музею України

Початок XX ст. в історії мистецтва України пов'язаний з перехідним етапом, кризою академізму та реалізму, пов'язаного з винаходом фотографії та включенням України у загальноєвропейський модерністський рух, який збігається з пробудженням національної свідомості та пошуком незалежної культурно-історичної орбіти. Попри стрімку метаморфозу від етнографічного реалізму до космополітичного авангарду за перших два десятки років, досі впливовим на території України, яка перебувала у складі Російської імперії, залишався рух передвижників з консервативною художньою мовою, яка намагалася пристосуватися до соціальних змін пролетарської революції.

Ф. Красицький (1873-1944), батько якого був сином сестри Т. Шевченка — Катерини, навчався у Київській школі рисунка М. І. Мурашка, зважаючи на здібності до малювання і родинний зв'язок з Т. Г. Шевченком. Згодом Ф. Красицький навчався у Петербурзькій Академії мистецтв, яку закінчив по майстерні професора І. Ю. Рєпіна — ключової постаті для розвитку мистецтва України, представника імперського істеблішменту, який активно звертався до українських сюжетів і надихав подальшому як соцреалістів, так і гуртки неофіційного мистецтва у 1960-х [50, с. 19]²⁹. У цих навчальних закладах формувалися основи реалістичного світогляду молодого митця. Перші картини художника з'явилися у 1890-і роки, коли прогресивний напрямок в образотворчому мистецтві визначали послідовники передвижників, характерними особливостями творчості яких був глибокий інтерес до соціальної спрямованості та національної тематики. Вже в ранніх малюнках Фотій Красицький звертається до селянської тематики, з психологічною достовірністю зображував дітей, що згодом стане однією з визначальних у його творчості.

У його роботі «Гість із Запоріжжя» (1901) (рис. 14) на тлі літнього саду зображено пасічника, який, пригощає гостя — козака-запорожця,

розповідаючи з бандурою, ймовірно, про свої попередні походи та звитягу [61, с. 270]. Дружина пасічника привела на знайомство дітей, з яких молодший син сором'язливо потупив очі, тримаючи в руках шапку, а старша сестра – стоїть впевнено. Можна припустити, що в майбутньому маленький хлопець також продовжить традицію і стане козаком. [76, с. 52]. Мистецтвознавці відзначають здатність автора правдиво передати реалії українського минулого, а також характери персонажів, які можуть виступати збірними образами селянської родини та ідеалів відважного козацтва, традиції, що виховує захисників Вітчизни і передається від одного покоління до наступного. Саноцька Х. пише, що натурою для картини послужив курінь у садибі сестер художника в селі Козачому, а для образу запорожця йому позував селянин Степан Кругляк, в той час як образ пасічника вважається збірним [76, с. 52]. Картина отримала схвалення Ради Академії мистецтв і критики і вважається зразковим прикладом історичного живопису на козацьку тему в українському мистецтві. Окрім того, вона показує нетипову для образу дитини в образотворчому мистецтві України емоцію сором'язливості, що частіше зустрічається у етнографічних розвідках, аніж на картинах цього періоду.

Твір І. Їжакевича «Мама йде» (1907) (рис. 15) [61, с. 171] захоплює неповторністю дитячої радості, оскільки художнику вдалося невимушено передати спалах непідробної радості, коли, дочекавшись повернення матері з поля, діти поспішають їй назустріч, вже здаля протягують руки, щоб якнайшвидше відчувти материнські обійми. Х. Саноцька пише, що маленький за форматом, сповнений життєвої достовірності та ніби написаний на одному подиху схвильованим художником-життєлюбом [76, с. 60]. Цікавою є ілюстрація відповідальності старшої сестри за доглядом за молодшим братом та їх радісне передчуття зустрічі з матір'ю, яка постійно працювала і не могла присвятити себе лише вихованню, тому і залишається за межами картини. Водночас, численні етнографічні записи та інші роботи свідчать про те, що

матері всюди брали з собою немовлят: «...Мовчки наділа коробку з дитиною на спину і піде собі в постолах по коліно в болота, і бовтається собі і дитина на плечах, перед себе коробка з грибами або ягодами, оце й журавлини (клюква) «наспелі» треба зібрати, бо люди «наберуть» і не оглянешся й коли[89]».

Добрим психологом дитячого світу проявив себе Григорій Дядченко (1869-1921), який створював переважно камерні психологічні портрети дітей, намагаючись проникнути у багатогранність дитячої душі. Особливості таланту Г. Дядченка, одним із факторів формування якого було родинне виховання, сприяли його частковій відокремленості від мистецьких процесів кінця XIX – початку XX ст. Л. Толстова пише, що не варто шукати безпосередніх впливів сучасних йому мистецьких течій у його творчості[85]. Проте художник не творив поза впливами часу й середовища та, оскільки працював в епоху імпресіонізму та символізму, то ці напрямки вплинули і на його мистецькі пошуки. В цей період почав потрохи зменшуватися вплив ідей передвижників, але на заміну йому не прийшла єдина альтернатива. Відповідно і Г. Дядченко поступово відходив від художньої мови класичного реалізму другої половини XIX ст., проте повністю митець не поринув ні у імпресіонізм, ні у неокласику, ні у модерн та пізніший модернізм. Тобто його пошуки були подібними до загального напрямку руху мистецтва, хоча мистецтвознавці не знаходять чітких аналогій та паралелей з іншими течіями.

На відомому «Портреті дівчинки» 1907 року (рис. 16)[61, с. 157], зображено обличчя теплого абрикосового тону, на якому, намічено очі, кутики вуст, брови, для передачі кольору тіла використовують поєднання умбри та охри. Л. Толстова пише, що, незважаючи на мінімалізм засобів, глядач бачить живе, трепетне дівоче обличчя [85, с. 56-58]. Робота є зразком впливу академічної освіти, яку спостерігаємо у техніці виконання, а за манерою письма можна простежити індивідуальні знахідки митця. Мистецтвознавці проводять

обережні аналогії з імпресіонізмом у акценті на передачі ілюзії мінливості форм та враження.

Галерея портретів, яких створив Г. Дядченком, вказує на часті зміни в манері виконання. Серед іншого Л. Толстова відзначає спосіб ліплення облич короткими мазками, які утворюють чергування холодних і теплих відтінків,; експресивне письмо напіврідкою фарбою, згладжене ліплення через непомітні переходи тонів, «втирання» тонкого шару фарби в полотно та подальше моделювання форми обличчя кольоровими штрихами, паралельне накладання довгих пастозних мазків [85, с. 56-58]. В той же час рідко в композиції присутні елементи інтер'єру, а нейтральне тло уможлиблює виключення персонажів зі звичного оточення або перенесення у позачасовий вимір. Переважають погрудні зображення, а кисті рук на роботи потрапляють вкрай рідко. Нейтральності тла відповідають і пози моделей, у яких не відчувається вимушеного позування. Цікаво, що на портретах бувають присутні аксесуари як маркери певного соціального стану, що можуть опосередковано вказувати на виховання, смак і спосіб життя портретованого, вводячи його у соціальний контекст. Водночас акцентування на обличчях в поєднанні з нейтральністю тла допомагає відокремити портретованих від надмірного впливу оточення [85, с. 56-58]. Л. Толстова вважає, що коли художник послуговувався до узагальненим трактуванням обличчя людини, то використовував це для оприявлення важливості відображення незбагненної реальної дитячої душі, яка демонструвала його ставлення до людини.

Звернімося до ще одного художника, чиє життя пов'язане із Парижем – Михайла Ткаченка, якого Генрі Рубін, експерт з імпресіонізму, назвав «харківським Мане». Харків'янин, який вчився у Петербурзі, жив у Парижі, а приїжджаючи щороку в Україну, напрацьовував матеріал, виставляв роботи у паризьких галереях, мав успіх, золоті медалі, коронованих колекціонерів, прижиттєве визнання. По смерті його майже забули, помер він, реставруючи

фрески Святогірського монастиря, поблизу Слов'янська, на початку першої світової війни.

На роботі «Сім'я на відпочинку» (полотно, олія, 1910-і) (рис. 17) [85, с.111] зображений літній день, яскраво-синє небо, характерний для автора спокій і гармонія, гарна пані з парасолькою в синьому вишуканому платті читає, на передньому плані – дитина грається з візочком, яка так само, як і леді, вдягнута вишукано, за європейською модою того часу. Обидві постаті відрізняються від їх оточення – сільського пейзажу. Побут української хати на задньому плані точно не є відповідальністю матері, ймовірно є літньою резиденцією родини художника. Розглянувши композиційну структуру даної роботи, можна простежити, що вертикальною домінантою є потужний стовбур сосни, яка ніби відокремлює два різні світи художника. Також на роботі присутні білі плями, серед яких: хмарина, білий будинок, парасоля, фартух дитини, візочок - та вінчається блискучим червоним яблуком, яке є змістовим акцентом, що підключає багато сенсів. Дівчинка бавиться, мов на сцені, збираючи яблука у свій візочок. Дивлячись на це полотно, глядач спостерігає любов до українського пейзажу та шану до буденних моментів сімейного життя.

Зараз звернемося до роботи, де зображена дещо старшого віку дівчина, яка цікава з точки зору особливого авторського стилю, який відображає естетичні шукання початку ХХ століття, а також сюжет твору. Це робота Петра Холодного-старшого (1876-1930) – викладача фізики, директора комерційної школи та першої української гімназії ім. Шевченка в Києві, міністра народної освіти УНР і ентузіаста живопису [50, с. 33-34]. Досвід Петра Холодного включає навчання у художників-іконописців з Полтавщини, освіти у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка під час навчання в університеті, а згодом також вивчення старовинних технік живопису в українському іконописі, з якими він познайомився у колекціях львівських музеїв. А. Ложкіна відзначає, що П. Холодний з 1915 р. він використовував іконописну техніку як в релігійних, так і у світських композиціях, в яких поєднував стилістику

візантійського канону разом з тогочасним впливом модерну [50, с. 33-34]. Таким чином, Петро Холодний був одним із засновників «неовізантинізму» - новий для того часу український національний стиль, який поєднував давньоруський живопис з візантійським каноном та мистецькими пошуками модерну. П. Холодний був учасником перших українських виставках, що були організовані урядом УНР[50, с. 33-34].

Віддаючи данину популярному тоді імпресіонізму, він використовував у своїх роботах чисті і свіжі фарби. Працюючи з роботами Київського музею, художник цікавився світлими, яскравими кольорами давніх українських ікон, мальованих яєчною темперою, аналізував їхні фарби й ґрунт. Результатом хімічного аналізу старих галицьких образів стала перша темперова картина «Казка про дівчину і паву» (1916) (рис. 18)[61, с. 214-215], написана під впливом давньої колядки:

...Ой, в ліску, ліску, на жовтім піску,

Пава ходила, пір'я ронила...[92]

Образна казковість та символіка (пава – втілення вічної мрії про прекрасне), органічно поєднується з українським фольклором. Від традицій давньоруських художників залишається декоративна площинність живопису, з тонкою прорисовкою ліній, використанням темперних фарб та дошки. П. Холодному вдалося створити унікальний стиль, що поєднав елементи сецесії з візантійською і галицькою традицією іконопису та українським народним мистецтвом.

Художниці, професорці Київського художнього інституту, засновниці української школи гравюри Софії Налепинській-Бойчук належить особливе місце в українському образотворчому мистецтві. Маючи польське коріння, вона зробила неоціненний внесок у становлення й розвиток «бойчукізму» – українського мистецького напрямку, заснованого її чоловіком Михайлом Бойчуком. Бойчукізм ґрунтувався на національних українських традиціях і був

унікальним явищем у мистецтві України першої третини ХХ ст. Як пише Ольга Мельник, співкураторка «Бойчукізм. Проект великого стилю», монументалізм – це, у першу чергу, особлива організованість образу, в процесі творення якого відкидається випадкове і несуттєве, дозволяє перетворити на монументальні навіть малі художні форми[54] У творах бойчукістів домінує селянська тема, і їх модель гармонійного життя опирається на селянський ґрунт. Коли вже у 1930-ті роки під тиском політичних обставин вони почали пропагувати нові сенси, пов'язані з індустріалізацією, «гегемонією пролетаріату», пролетарським інтернаціоналізмом, відбулася деградація стилю.

Софія Налепинська походить зі шляхетної польської родини, здобула фахову мистецьку освіту у Петербурзі та Мюнхені. А 1908 року, вступивши до Академії Рансон у Парижі, вона познайомилась із молодим українським художником Михайлом Бойчуком, який став для неї і вчителем, і коханим, що відкрив нову художню мову у мистецтві. Неординарність і харизма М. Бойчука дозволила йому об'єднати різних, але яскравих художників, які експериментували та освоювали нові техніки, звертаючись до візантійського мистецтва. І саме завдяки цьому «неовізантисти» (як спочатку називали школу бойчукістів) здобули значний успіх у вимогливих європейських колег[11].

У 1911 році подружжя переїхало в Україну, М. Бойчук долучається до створення у Києві Української Академії мистецтв, а творчість його учнів почала набувати поширення та визнання у світі. Попри те, що чимало бойчукістів працювало в техніці графіки, найбільших успіхів досягла С. Налепинська. Її роботи 1920-х – 1930-х років досконалі технічно та вражають своєю соціальною спрямованістю. Дереворити «Голод» (папір, дереворит) (рис. 19), «Пацифікація України» (папір, дереворит, 1930) (рис. 20)[81, с. 93] – гострі, викривають політичні реалії та демонструють труднощі життя українців під різними владами. Ці роботи контрастують з матеріалами про участь піонерів у розкуркуленні, які були популярною темою піонерської

преси 1930-1934-х р., у яких викриття «ями з хлібом» позиціонувалось як зразкова дитяча поведінка у голодуючому селі. Образи Микити Сліпка, Надії Ринді, яких забили односельчани, використовувалися владою для ескалації класової боротьби. У 1933 р. редакція журналу закликала: «На прикладах юних героїв Миті Гордієнка, Микити Сліпка й інших піонерів, що показали себе героями в боротьбі з ворогами колгоспної власності, що відважно стерегли колгоспне добро і затримували злодіїв – куркулів, виховайте юними більшовиками і ваших піонерів» [21]. Таким чином, створювався новий дитячий образ піонерів-новомучеників, героїв, розповіді яких про виривання хліба з рук голодної жінки сприймалися зі схваленням і захопленням та активно тиражувалися у пресі як приклади для наслідування. Роботи С. Налепинської відображають альтернативний погляд на події 1930-х і різко засуджують політичне виховання з його переконанням у правильності більшовицької політики, що також відображалось у анекдотах, «контрреволюційних піснях», присвячених критиці влади. Дереворити показують реалії повсякдення голодних дітей та їх родини, а не кількості пійманих дітьми злодіїв, що крали колоски з поля. Ці роботи одні з небагатьох у нашому аналізі, що показують дітей у надзвичайно важких обставинах, піднімаючи гострі соціальні теми. На сьогодні збереглося не так багато робіт початку ХХ ст., які розглядають образ дитини в контексті таких соціальних перетворень.

Невдовзі для радянського режиму бойчукісти стали ворогами, чия діяльність суперечила принципам пролетарського мистецтва. Відтак, влада, визнавши усю школу «руйнівниками будівництва комунізму», наважилась на фізичне знищення митців.

Микола Касперович – один із найкращих учнів та послідовників Михайла Бойчука. Його вважали найкращим знавцем техніки давньоруського малярства у 1920-1930-х рр. в Україні, бо цю техніку він вивчав у Парижі разом з гуртком молодих бойчукістів. У 1920-1930-х роках Київ був тим мистецько-дослідним

осередком, де розробляли та впроваджували принципи вивчення та збереження культурного надбання, задля чого на території Києво-Печерської лаври було створено реставраційну майстерню, де Микола Касперович формував основи наукової реставрації⁹²[50] Принципи, яких він дотримувався, багато у чому випереджали тогочасні уявлення про мету та засоби реставрації. Микола Касперович викладав майстерність ікони та фрески в Академії мистецтв у Києві. Наукова і педагогічна діяльність художника тісно пов'язана з його творчістю, оскільки картини, створені в іконописній техніці, поєднують як вплив Проторенесансу, так і вміщують духовність, як визначальну рису українського сакрального мистецтва.

Мало що вціліло і з творчості Миколи Касперовича, зокрема і «Голова дівчинки» (полотно, олія, 1920-і) (рис. 21)[61, с. 300], у якій відчувається по-візантійському точне змалювання зовнішніх рис через упевнені чіткі лінії, яке в той же час нагадує українські барокові ікони. Цікаво, що лінії, які окреслюють риси, більш заокруглені, ніж у традиційному візантійському каноні. Проте сам образ відсилає ніби до античної гідності і посилює асоціації з античністю через туго закручені кучері, які віддалено нагадують греко-римську зачіску[42]

Значний внесок у розробку дитячої тематики в українському живописі зробив Федір Кричевський – сміливий експериментатор, перший ректор Української академії мистецтва, знавець народного мистецтва, який поєднав силу колористичного світовідчуття з пластикою конструктивного рисунка, наділяючи в тому числі дитячі образи глибоким філософським змістом, монументальним радісним відчуттям духовної та фізичної краси людини. Творчість його через пізній академізм і сецесію пройшла крізь зацікавленість символізмом, традиціями іконопису та народного мистецтва з притаманною йому формою картини-панно, що склалася у модерні, без розлогого сюжету, з умовним простором, декоративністю кольору та ритміки[50, с. 20]

Створюючи поетичний образ дитини в портреті «Хлопчик з пташкою» (рис. 22), автор взявся до оригінального підходу у формальному вирішенні твору. Він підкреслив силуетом площину, використав графічну лінійність, стримані кольори, що нагадують засоби давнього фрескового живопису.

У портреті сина 1925 року (рис. 23) художник прагнув наділити його рисами позитивної особистості – сильної та мужньої, хлопчик постає як юний лицар, сповнений готовності до бою. Д. Ключко вважає, що умовність колориту, холодна срібляста гама не зменшує емоційного враження від портрета, який нагадує класичні образи давніх фресок, твір виконано з романтичним розмахом, наділено відчуттям реального земного пориву, притаманного молодості[42]. Широко розставлені ноги є варіантом кількох важливих для європейської традиції зображень: малюнка Леонардо «Вітрувіанська людина» (1490) та парадного портрета Генріха VIII Ганса Гольбейна, що дійшов у копіях. Ф. Кричевський міг їх бачити в Англії, бо був у складі російської делегації на церемонії коронування Едуарда VII[4242, 111-113]. Вперше таку постановку ніг він використав у портреті племінника Василька, але там хлопець сховав руки в кишені. У портреті сина Романа (1925) (рис. 23) і поворот голови, і жест руки, яка міцно впирається у пояс синьої туніки-безрукавки (як і в автопортреті батька), і навіть лук у руці може свідчити про пошуки композиції до програмного автопортрета художника, а далі поза була розтиражована «Енеїдою» в ілюстраціях Базилевича.

Володимир Костецький (1905 -1968) – народний художник УРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР, який у живописі вибирає визначену палітру кольорів та відтінків та послуговується основними принципами і канонами соціалістичного реалізму, який став офіційним стилем з 1934 року, коли під тотальне заперечення і знищення потрапило мистецтво 1920-х, проте й традиції реалізму проходили тенденційну ідеологічну цензуру, акцентуючи в ньому суто формальні ознаки — зовнішню схожість з реальністю, відкидаючи соціально-критичний зміст[76, с. 124]. Проте в заданих рамках

знаходив можливість показувати загальнолюдські цінності. Найбільш відома картина Костецького «Повернення» (1947) (рис. 24)[61, с. 332]. Робота була представлена на Сталінську премію, але не отримала премію, натомість критику Й. Сталіна. Картина «Повернення» без надмірної пафосності та героїчності оповідала особисту історію, а саме повернення художника, автора картини, у відпустку з фронту. На полотні зображено справжню сходову площадку перед квартирою В. Костецького на вулиці Великій Житомирській у Києві. Попри дещо скептичне сприйняття офіційною радянською владою, робота цінувалася широким загалом, про що свідчать численні репродукції, наприклад, на листівках і марках, на яких вона багато разів відтворювалася. Робота також є нечастим для періоду реалістичним відтворенням сімейних стосунків та емоційно важкого повернення батька з війни та реакції дітей, оскільки переважали зображення дружини, рідше з дітьми, які проводять чоловіка на фронт.

Український живописець Сергій Григор'єв — учень Ф. Кричевського, знаний майстер портрету, зокрема дитячого, пейзажу, акварелі та рисунка, але передусім відомий своїми жанровими соцреалістичними картинами, як співець радянського способу життя, що вміє, немов режисер, розгорнути сюжет як у багатофігурних, так і в композиціях з обмеженою кількістю персонажів[76, с. 103-106]. Вже ранні твори утвердили за ним славу майстра дитячого образу. Художник відтворює працю педагогів над формуванням дитячих характерів, тому найчастіше він звертається до сюжетів з життя школярів, піонерії та комсомолії. Варто зазначити, що Григор'єву випало творити у час сталінських репресій й тоталітарного режиму. Не будучи вільним у творчості, художник знайшов вихід — зображувати буденні сцени життя, не випадаючи з рамок соціалістичного реалізму. Всі його відомі жанрові картини - «На зборах», «Прийом до комсомолу», «Воротар», «Повернувся», «Діти на пляжі» (рис. 26)[36] - мають цілком життєву основу.

Праця митця була високо оцінена як публікою, так і радянською владою. Тільки у фондах НХМУ зберігається понад 300 його творів.

Картина «Прийом до комсомолу» (полотно, олія, 1949) (рис. 25)[61], що зберігається у колекції Національного художнього музею України, відображає момент, коли дитина ніби народжується вдруге як громадянин СРСР. На полотні скромна школярка дає присягу перед своїми старшими товаришами, промовисто звучить скромний букет конвалій на шкільному столі як уособлення чистоти, непорочності юності, перших проявів її душевної краси[76, с. 103-106]. Художникам часто замовляли з неї копії, її друкували у радянських підручниках. «Прийом до комсомолу» пробув у постійній експозиції понад 60 років й переміщений у фондосховища лише на початку 2010-х років. Сьогодні ця робота є важливим документом, «візуальним кодом» радянського минулого, його правил й порядків, які залишилися в історії.

Часто зверталася до дитячих образів Т. Яблонська, роботи якої скидаються на новели про маленьких друзів художниці, їх радощі та клопоти (рис. 27, рис. 28). Формування і зрілість художниці збіглися з періодом 1940-1950 рр., коли картини писали майже «бригадним» методом, остаточно викреслюючи з малярства присутність автора[79, с. 19-47]. Але вже з ранніх творів, що органічно вписувалися у вимоги, від радянської художньої номенклатури її відділяло те, що вона ніколи не писала вождів та героїв, натомість на полотнах присутні звичайні люди. Глибокий вплив на її творчість справив Ф. Кричевський.

Авторка любить вирішувати композиції з дитячими персонажами в інтер'єрі, залюбки малює жанрові деталі, що розкривають реалії радянського життя. Цікавою є історія картини «Життя продовжується» (1970) [61, с. 350] (рис. 29) з колекції НХМУ, яку 1971 року було знято з виставки за ідеологічно неправильний підхід – «роз'єднаність поколінь» [79, с. 19-47]. На ній зображені дідусь і дівчина з дитиною на руках біля сільської хати. Старий дивиться униз, заглиблений у думки. Молодиця, вся у мріях, дивиться вперед. Секретар ЦК з

пропаганди викликав авторку і запитував, де відображення сучасного села, чому дівчина так одягнена і хата стара. Тоді ж усі закінчували десятирічки і будувались сучасні будинки. Т. Яблонська не погоджувалась із критикою, хотіла показати зміну поколінь, продовження життя. Результатом для неї стало зняття з усіх займаних посад. Проте через багато років академіки з Москви оцінили картину[79, с. 19-47].

Портрети батьків з дітьми - не широко розвинута тема навіть у Яблонської, але поодиноким випадком є робота «Над Дніпром» (1954) (рис. 30), де зображено батька чи діда, вдягнутого у темне пальто і крилатий капелюх, який веде опецькуватого малюка Володимирською гіркою, засадженою тонесенькими саджанцями. Для сучасного глядача робота виступає прообразом того, як гуляють парками й алеями міста татусі нині, що не менш уважні до нащадків, ніж заклопотані матері[4242, с. 119].

Традиція зображення дитини на руках у матері сягає глибини століть[42, с. 119]. В ХХ ст. ця традиція продовжилася, хоча опоетизований ореол материнства у християнстві залишився лише у певних зразках, зокрема у «Автопортреті з сином» Алли Горської (полотно, олія, 1960) (рис. 31)[7]. Горська уособлювала душу шістдесятництва з його соціалізмом з людським обличчям та напівправдою і камуфляжем сталінізму. Народилася вона в сім'ї директора Ялтинської кіностудії, навчалася у Григор'єва, що відчутно у тематичній спорідненості її роботи «Санкомісія», де піонерки перевіряють стан шкільної їдальні. Її суспільна позиція була програмно суперечила існуванню на маргінесі, бо її творчість була спрямована на активну участь у житті країни, а мистецтво трактувалося художницею в першу чергу як суспільна категорія. Зокрема тому вона активно працювала у Клубі творчої молоді «Сучасник», заснованого 1959 року. Початок 1960-х позначився творчим пошуком, А. Горська запланувала дослідження «дитячої теми» на українському сільському матеріалі[7979, с.79-111]. Автопортрет із сином вважається перехідним, хоча й більш пластично узагальнені напружені і

декоративні, відходять від описової сюжетності студентського доробку, їх виставляли на всесоюзних виставках. У подальшому з'явиться більше новаторських ознак, зникне тема праці і чіткий жанр, місце перспективи і світлотіні займе кольорова пляма, згодом її роботи відхиляли виставкові комісії, та й сама вона перестала їх подавати.

Зої Лерман у роботі «Батьківство» (папір, пастель, 1965)[с. 96] (рис. 32) вдалося передати образ батька з дитиною, повернувши його до сімейного, інтимного, побутового жанру, який з 1930-х років виконував партійно-державницьку функцію», проєкцію «батька народів». Батьківство у роботі створило ефект відчуття чоловічої ніжності до немовляти через узагальненість форм, яскраві плями фарб, надламані фігури. Акцентовані на картині не обличчя дитини чи батька, а м'язи рук, що дає відчуття сили, захисту, турботи, що ніби ілюструє щоденниковий запис батьківської любові та турботи про свою дитину[42, с. 119-121].

З розпадом Радянського Союзу в українському мистецтві змінюється в першу чергу художня практика, водночас критики говорять про продовження використання радянської методології, а саме появу видовищних проєктів як трансформації насичених пафосом монументальних радянських полотен. [20].

На противагу чіткій рамці моральних канонів та поділу на добре і погане, у 1990-х підважування, сумніви і дискусії щодо усталених норм стали одним із обов'язкових елементів мистецького пошуку художників. Показовою є роботи Іллі Чічкана серія «Сплячі принци України» (8 аналогових кольорових фотографій, 110*75 см кожна, 1997) (рис. 33)[37], яку було створено для виставкового проєкту «Алхімічна капітуляція» (рис. 34), що відбувався на кораблі «Славутич» у Севастополі під кураторством Марти Кузьми[20]. У цій інсталяції І. Чічкан інстальював людські ембріони з мутаціями в ілюмінатори військового корабля. Експонати були позичені з колекції музею історії медицини. Мистецтвознавці погоджуються з думкою, що цю роботу можна вважати критикою художника військового корабля як уособлення сили,

руйнування та смерті. Цей проєкт може розглядатися як симптоматичний для мистецтва 1990-х, бо апелює до актуальних тем постчорнобильської української дійсності та показує, як митці осмислювали зміни у соціальному середовищі у зв'язку з катастрофою та в передчутті майбутніх змін, у суперечках з усталеними моральними нормами та в пошуку нових орієнтирів як у мистецтві, так і у житті загалом.

Розглянувши роботи XX століття з колекції Національного художнього музею України, можна стверджувати, що вони відображають тему дитинства крізь призму пошуків нової художньої мови, що відбувалися впродовж усього століття. Так, на полотнах Ф. Красицького відчутний вплив І. Рєпіна та руху передвижників, дитячі образи І. Їжакевича належать до реалістичної традиції, а у Г. Дядченка та особливо М. Ткаченка дитинство вписане у імпресіоністичні пошуки епохи. Унікальними є як авторський стиль П. Холодного-старшого, який поєднав українське народне мистецтво з елементами сецесії, візантійською і галицькою традиціями, так і тема давньої колядки у роботі «Дівчина і пава». Представники бойчукізму М. Касперович та С. Налепинська показали не лише унікальність поєднання візантійського стилю з народними темами і стилем, а й зверталися до дитинства крізь призму замовчуваних тем голоду та пацифікації та конструювання дитячих образів як «ловців куркулів» у пресі. Важливими є дитячі портрети Ф. Кричевського, який вписав портрет свого сина у європейську традицію зображення парадних портретів Генріха VIII, тяжіючи до декоративності, монументальності, розмашистого живопису та любові до національних образів, який у подальшому поєднував це з впливом віденської сецесії та бойчукізму.

Окремо виділяються роботи, що відображають повсякдення радянських дітей, від камерної інтимної роботи В. Костецького «Повернення» до соцреалістичного «Прийому до комсомолу» С. Григор'єва. Теми батьківства та материнства розгортають у своїх роботах Т. Яблонська та А. Горська. А у «Сплячих принцах України» І. Чичкан показує ризики руйнації війни через

мутовані людські ембріони, показуючи здебільшого приховані теми дитячих каліцтв. Тобто, образ дитини проходить трансформації разом з мистецькими пошуками українських художників у XX ст., відображаючи реалії дитячого повсякдення та метафорично використовуючи їх образи.

Висновки

На підставі проведеного дослідження ми дійшли таких висновків: дитинство є комплексним соціокультурним феноменом. Розглянувши історію дитинства у модусі міжкультурних досліджень, зроблено висновок, що дослідження образу дитини в образотворчому мистецтві пройшло тривалий шлях від описового до аналітичного підходів. Через аналіз художніх творів різних жанрів (літературних, іконопису, живопису), як довів Ф. Ар'єс, можна простежувати зміни у ставлення до дитинства впродовж європейської історії, а дитинство є соціально мінливим конструктом та відображає ідеології і цінності, які панують у суспільстві у певний період.

Виконуючи друге завдання, проаналізовано історію дитинства в українській історіографії. Зроблено висновок, що історія вивчення дитинства в Україні розвинулася від описової етнографії з частковою фіксацією дитячого фольклору та побуту до залучення міждисциплінарного етнопсихологічного, етнокультурологічного, соціоантропологічного підходу, вивчення новотворів сучасного дитячого фольклору, гендерних особливостей розвитку дитини та погляд на дитинство як на субкультуру.

Виконуючи третє завдання, з'ясовано, що образ дитини проходив синхронні трансформації, залежно від суспільних змін та появи нових стилів і художньої мови. Дитячі постаті в історії українського мистецтва були вписані у візантійські канони іконопису, у парадні портрети заможних родин, у етнографічні побутові етюди XIX ст., створювалися з дотриманням соцреалістичних вимог відображення радянської людини та сучасних мистецьких пошуків нових тем й актуальних засобів вираження.

Під час виконання четвертого завдання проаналізовано образ дитинства у зображувальному мистецтві XIX-XX ст. (на прикладі колекції Національного художнього музею України). Розглянувши роботи XIX століття, які розкривають тему дитинства, з колекції музею, зроблено висновок, що вони

відображають стильову і жанрову приналежність авторів до класицистичної, романтичної школи або традиції сентименталізму, демонструють реалії життя дітей, а також неоднозначне ставлення до них в суспільстві і як до обов'язкової складової повноцінної сільської родини, і як частини реалій злиденного дитячого повсякдення у селі. В той же час переважає романтично-ідеалістичне зображення дітей, у зв'язку з трактуванням теми художниками, їх стильовою приналежністю, так і з захопленням даного періоду етнографічними описовими розвідками. Розглянувши роботи XX століття з колекції музею, можна стверджувати, що вони відображають тему дитинства крізь призму пошуків нової художньої мови з впливами імпресіонізму, елементами сецесії, поєднанням візантійського стилю з народними темами у бойчукізмі. Окремо варто відзначити роботи, присвячені повсякденню радянських дітей, які вирішені або за стандартами соцреалізму, або звертаються до психологічних портретів особистостей дитини. У роботах кінця XX ст. століття образ дитини використовується метафорично, поєднується з ширшим колом тем, що раніше були приховані або табуйовані, як, наприклад, тема каліцтва та тілесних мутацій у «Сплячих принцах» України І. Чичкана.

Виконавши дослідження, стверджуємо, що поставлені перед нами завдання успішно виконано. Робимо підсумок, що мету роботи досягнуто, а поставлені перед нами завдання виконано; можна з впевненістю стверджувати, що образ дитинства у зображувальному мистецтві XIX-XX ст. у колекції Національного художнього музею України демонструє різноманіття підходів до відображення теми та може бути використаний для розробки як тематичних екскурсій, так і виставкової роботи.

Список використаної літератури:

1. «Три художні генерації в колекції Тетяни та Бориса Гриньових» – Київ: Основи, 2016. – 254 с.
2. Colin Haywood “History of Childhood” Polity, 2001;
3. Hugh Cunningham “Children and Childhood in Western Society since 1500”, Routledge 2005
4. McGregor G. Warriors without Weapon. A Study of the Society and Personality Development of the Pine Ridge Sioux. Univ. of Chicago Press, Chicago, 1946. 228 p
5. Mead M. Culture and Commitment. Natural History Press, N. Y., 1970. 113 p
6. Mead M. Research on Primitive Children. Manual of Child Psychology. 2nd ed., Carmichael L., N. Y, John Wiley & Sons, 1954
7. Алла Горська. Альбом. Київ, Вістка, 2017.
8. Ариес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Ариес ; [пер. с франц. Я.Ю. Старцева при участии В. А. Бабинцева] – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 416 с
9. Бакіна Т. Фольклор як мова дитячої субкультури. Сучасні літературознавчі студії. Випуск 2. Дитина і світ: проблеми культурного діалогу. Київ, 2005. С. 8–17.
10. Береговська Х. Діти і Дітлахи : образ дитини в образотворчому мистецтві XVII-XX ст.: каталог / Х. Береговська, О. Гулка. – Київ: Априорі, 2014. – 156 с.
11. Бойко Т. Сторінками Биківнянського мартиролога: Софія Налепинська-Бойчук [Електронний ресурс] / Т. Бойко. – 2020. – Режим доступу до ресурсу:
http://ua.bykivnya.org/article/20_05_12_storinkami_bikivnyanskogo_martirologa_sofiya_nalepinskaboychuk. – Дата перегляду: 14.05.2021
12. В. Афанасьєв. К. К. Костанді. Київ, Мистецтво, 1955.

- 13.Валківський р-н Харківської обл.,1929
- 14.Великие художники. Александр Бенуа. // Комсомольская правда. – 2011. – №64. – С. 50.
- 15.Верещагіна Н. Славетна Київська святиця – чудотворна ікона Миколи Мокрого та її місце в східнослов'янській культурі [Електронний ресурс] Н. Верещагіна – Режим доступу до ресурсу: <https://uars.info/prints/ur/10/10.pdf>. – Дата перегляду: 08.04.2021
- 16.Ветухов А. Народные колыбельные песни. Этнографическое обозрение. 1892. № 1–4. С. 90–245
- 17.Виноградов Г. Детский народный календарь (Из очерков по детской этнографии) / Г. Виноградов. – Иркутск, 1924. – 32 с.
- 18.Виноградов Г. Народная педагогика (Отрывки и наброски) / Г. Виноградов. – Иркутск, 1926. – 29 с.
- 19.Гаєвська Т. Еволюція дитинства під впливом соціокультурних процесів [Електронний ресурс] / Т. Гаєвська // Культурологічна думка. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Haievska.pdf. – Дата перегляду: 19.04.2021
- 20.Глеба Г. Від реакції до думки. Частина 1: Реактивні твори доби незалежності [Електронний ресурс] / Г. Глеба, Т. Жмурко // Your Art. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://supportyourart.com/researchplatform/from-reaction-to-thought-part-1>. – Дата перегляду: 20.03.2021
- 21.Гогохія Н. Дитинство у тоталітарному суспільстві: «вірні ленінці» радянської України у 1930-х роках [Електронний ресурс] / Н. Горохія. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://uamoderna.com/md/gogokhia-childhood-ussr-1930s.-> Дата перегляду: 21.03.2021
- 22.Грушевський М. С. Постриження й інші обряди, відправляювані над дітьми і підлітками. Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Київ, 1926. Вип. 1–2. С. 83–86

- 23.Грушевський Марко. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Київ: Либідь, 2006. 250 с.: іл
- 24.Дело о высылке в Архангельскую губернию П. П. Чубинского // ЦДІА у м. Києві, ф. 442, оп. 812, апр. 166, арк. 1–19.
- 25.Дзюбишина-Мельник Н. Олена Пчілка в дискурсі дитячої субкультури. Педагогічна освіта: теорія і практика: Збірник наукових праць, 2010. Вип. 5. С. 105–110.
- 26.Дитяча субкультура в Україні: традиції та сучасність (культурологічний контекст): монографія / С. М. Волков, Т. І. Гаєвська, Я. М. Левчук та ін. — К.: Інститут культурології НАМ України, 2018. — 576 с, іл.— Інформація про авторів. ISBN 978-966-2241-47-1
- 27.Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки. К.: Наукова думка, 1984 р. 470 ст., ноти.
- 28.Дитячі забавки та гри усякі. Зібрані по Чигиринщині Київської губернії Мр. Г. Київська старовина. Т. 86. 1904. С. 51–105.
- 29.Жбанкова О. Б. «Мистецтво як радість життя»: до ювілею Миколи Пимоненка / О. Б. Жбанкова // Національна та історична пам'ять. - 2013. - Вип. 8. - С. 250-260. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ntip_2013_8_33 – Дата перегляду: 18.04.2021
- 30.Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии:Очерки этнографического края//под ред. В. В. Иванова. Харьков,1898. – Т. 1. – С. 1
- 31.Забловський А. В. Соціалізація статево-вікових груп в традиційній культурі українців другої половини XIX — початку XX ст.: Автореф. дис. канд. іст. наук. — К., 2005
- 32.Заглада Н. Побут селянської дитини. Матеріяли до монографії с. Старосілля. Матеріяли до етнології. Київ, 1929. Т. 1. 260 с

- 33.Зиновий Толкачев. Освенцим. Москва, Изобразительное искусство, 1969.
- 34.Исаевич С. Н. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава. Киевская Старина. 1887. № 6–7. С. 441–486.
- 35.Ігнатенко І. «Шлюбно-сімейні стосунки у традиційній культурі українців» / І. Ігнатенко. Харків: Наш формат, 2017. – 239 с.
- 36.Ігор Григор`єв. Каталог виставки творів. Київ, 1982. 25 сторінок.
- 37.Ілля Чичкан. Серії «Сплячі принци України». 1997. [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/illya-chichkan-1997-bez-nazvi-z-seriyi-splyachi>.
- 38.Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії; Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін.
- 39.Капица О. К вопросу об этнографии детского возраста / О. Капица // ІМФЕ, ф. 1–4, № 182, арк. 1–6.
- 40.Каталог посмертной выставки акварелей и рисунков М. А. Врубеля. Киевский Городской Музей. Май 1910 г
- 41.Кісь О. Дівчинка: основи гендерної програми. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина ХІХ — початок ХХ ст.). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. — 272 с
- 42.Клочко Д. 65 українських шедеврів. Визнані й неявні / Д. Клочко. Київ: Arthuss, 2019. – 244 с.
- 43.Ковалевська О. Таємниці козацьких портретів. – К.: ТОВ "Видавництво "Кліо"", 2019. – 288 с.
- 44.Ковпаненко Н. Г. Тропінін Василь Андрійович // Енциклопедія історії України. Київ, Наукова думка, 2013. — Т. 10. — С. 158—159.

45. Кон И. С. Ребенок и общество (историкоэтнографическая перспектива) / И. С. Кон. Москва : Наука, 1988. – 270 с
46. Кон И. С. Этнография детства (Проблемы методологии) / И. С. Кон // Советская этнография. – 1981. – № 5. – С. 3–14.
47. Коновалова О. В. Тема дитинства в образотворчій спадщині Тараса Шевченка / О. Коновалова // Мистецтво та освіта. - 2014. - № 3. - С. 26-30. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2014_3_7
48. Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI–XVII столетиях. Москва: Республика, 1992. 303 с.
49. Лобановський, Борис Борисович Українське мистецтво другої половини XIX - початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ: Мистецтво, 1989. – 204, [2] с. : іл. – (Нариси з історії українського мистецтва).
50. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – поч. XXI ст. / А. Ложкіна. Київ: Arthuss, 2019. – 496 с.
51. Локк, Дж. Мысли о воспитании / Дж. Локк // Педагогическое наследие. Я.А. Коменский, Д. Локк, Ж.-Ж. Руссо, И.Г. Песталоцци. Москва : Педагогика, 1989.
52. М. Щ. Детский Эдем до вкушения плода от древа познания добра и зла (из детского мира деревенского мальчика). Киевская Старина. 1894. № 10. С. 48– 61; № 11. С. 279–295; № 12. С. 388–401; 1895. № 1. С. 120–138; № 3. С. 371–384; № 5. С. 199–384; № 6. С. 332–349
53. Майорова-Щеглова С. Н. Детская субкультура — неинституционализированный сектор детства URL: http://www.childsoc.ru/doc/child_sub_kult.pdf
54. Мельник О. БОЙЧУКІЗМ. ПРОЕКТ «ВЕЛИКОГО СТИЛЮ» [Електронний ресурс] / О. Мельник. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/bojchukizm-proekt-velykogo-stylyu/>. – Дата перегляду: 20.04.2021

- 55.Мельничук Л. Мистецька колекція Льва Жемчужникова на Слобожанщині. Каталог колекції Л. Жемчужникова / Л. Мельничук // Художня культура. Актуальні проблеми. - 2010. - Вип. 7. - С. 510-533. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_42
- 56.Мид М. Культура и мир детства: Избранные произведения. Москва: Наука, 1988. 427 с
- 57.Народна культура українців: життєвий цикл людини. Т. 1. Діти, дитинство, дитяча субкультура. К., 2008. 400 с
- 58.Народна культура українців: життєвий цикл людини. Т. 1. Діти, дитинство, дитяча субкультура. К., 2008. 400 с
- 59.Народные колыбельные песни (Н. Л-ий). Харьковский сборник. 1888. Вып. 2. С. 189–196.
- 60.Національний художній музей України. Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України [Електронна копія] = Ukrainian Painting of the 19th-Early 20th Century from the collection of the National Art Museum of Ukraine : [альбом / авт. проекту А. Мельник ; авт. ст., упорядкув.: О. Жбанкова]. — Електрон. текст. дані (1 файл : 550 Мб), 2005 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2015)
61. Національний художній музей України [Изоматериал] : альбом: Укр. та англ. мовами. - К. : Артанія Нова, 2003. - 415 с. - ISBN 966-96256-1-0
- 62.Одарка Киселиця. З колекції Чернівецького обласного художнього музею. Чернівці, Букрек, 2012.
- 63.Олекса Новаківський. Альбом – Київ: Мистецтво, 1973.
- 64.Олександр Богомазов. Каталог творів. Київ, Гарант, 1991.
- 65.Онищук А. Родина, хрестини та дитина до шостого року життя. Матеріали до українсько-руської етнології. Львів, 1912
- 66.Охріменко О. «Відкрити» дитинство в західноєвропейському середньовіччі [Електронний ресурс] / О. Охріменко // Verbum. – 2020. –

Режим доступу до ресурсу: <https://www.verbum.com.ua/03/2020/history-in-things/medieval-childhood/> - Дата перегляду: 15.05.2021

67. Пархоменко І. Василь Штернберг / І. Пархоменко., 1978. – 100с.
68. Петінова Е. Ф. Василь Андреевич Тропинин— Л.: Художник РСФСР, 1987. — 216 с., ил. 177
69. Побірченко М. Етнографія дитинства як предмет наукової рефлексії 20-х років [Електронний ресурс] / М. Побірченко // Історія педагогічної думки. — 2012. — Режим доступу до ресурсу: file:///C:/Users/Ira/Downloads/Ipa_2012_2_4.pdf. — Дата перегляду: 18.04.2021
70. Попович В. Малярство Софії Зарицької-Омельченко // Нотатки з мист-ва. 1987. № 27
71. Программа для собирания коллекций детских игрушек и материалов по детским играм и забавам. Киевская старина. 1901. № 7–8. С. 13–15.
72. Произведения Н. Н. Ге в Киевском музее русского искусства. К., 1975
73. Раєвський С. Є. Тарас Шевченко і художник Капітон Павлов / Мистецтво. — 1955. — № 5. — С. 36–40: іл
74. Руссо, Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / Ж-Ж Руссо // Педагогическое наследие. Я.А. Коменский, Д. Локк, Ж.- Ж. Руссо, И.Г. Песталоцци. Москва : Педагогика, 1989.
75. Саган Г. В. Теоретичні перспективи вивчення дитинства: класифікація та евристичні можливості / Г. В. Саган. // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – 2014. – С. 81–89.
76. Саноцька Х. Діти в українському живописі / Х. Саноцька. Київ: Мистецтво, 1985. – 159 с.
77. Сергеєнко М. Жизнь Древнего Рима /М. Сергеєнко. — SPb.:Издательский дом «летний сад»; Журнал «Нева», 2000. — 368 с.
78. Сергій Григор`єв. Альбом – Київ: Мистецтво, 1973. – 58 с.

- 79.Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга перша / Г. Скляренко. Київ: Arthuss, 2018. – 288 с.
- 80.Спогади про Тараса Шевченка / Упоряд. і приміт. В. С. Бородіна і М. М. Павлюка; передм. В. Є. Шубравського. К.: Дніпро, 1982. — 547 с. іл.
- 81.Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — Київ: Видавництво Фенікс, 2017. — 480 с
- 82.Суховарова-Жорнова О. ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ІСТОРИЧНИХ ПОРТРЕТІВ XVII-XVIII ст / О. Суховарова-Жорнова. – 2016. – С. 244–278
- 83.Тарас Шевченко. Живопис, графіка : альбом / [авт.-упоряд. Д. В. Степовик]. – К.: Мистецтво, 1984. – 90 с.: 134 іл.
84. Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 1: Поезія 1837-1847. — С. 92-109; С. 612-617
- 85.Толстова Л. Еволюція художньої мови в живописних портретах Григорія Дядченка / Л. Толстова. // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2009. – С. 56–58.
- 86.Ушинский К. Д. Родное слово. Собр. соч. Т. 2. М. — Л., 1948. С. 554–574
- 87.Федір Кричевський. Альбом – Київ: Мистецтво, 1980.
- 88.Федяєва В.
Дитинство: підходи до вивчення в наукових розвідках французького історика Ф. Арієса (1914–1984) / В. Федяєва // Історико-педагогічний альманах. - 2012. - Вип. 1. - С. 73-76. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ipa_2012_1_15 – Дата перегляду: 27.03.2021
- 89.Фонд Інституту Ф. 10, №12159 (Арх. АН УСССР).Матеріал Олевського р-ну, с. Перга 1/IX – 12/IX – 1925 р. 35 арк.

90. Франко І. Дітські слова в українській мові . Зібрання творів в 50-ти томах. Т. 26. К.: Наукова думка, 1980. С. 123–126.
91. Чебан А. Виставка творів Миколи Корнилійовича Пимоненка. Каталог / А. Чебан, І. Майко, Ю. Варварецький. – Київ, 1963.
92. Чернов А. Гарячі барви Петра Холодного [Електронний ресурс] / А. Чернов. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://grinchenko-inform.kubg.edu.ua/haryachi-barvy-petra-holodnogo/#.YLfVoagzaUk>. – Дата перегляду: 23.03.2021
93. Шевельов Ю. «Микола Ёе і Тарас Шевченко: Мистець у відмінному контексті»// Сучасність. — 1990. — Ч.7-8(351—352). — С. 99-127
94. Шнейдер Л. Б. Психология семейных отношений. Курс лекцій / Л. Б. Шнейдер. Москва : Апрель-Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 512 с.
95. Щербина Ю. О. Світ дитинства очима художників у Бердянську [Електронний ресурс] / Ю. О. Щербина. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <http://prostir.museum/ua/post/42534>
96. Юрчук Ю. Дитинство як дзеркало цивілізацій [Електронний ресурс] / Ю. Юрчук // Korydor. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/dytynstvo-iak-dzerkalo-tsyvilizatsij.html>. – Дата перегляду: 25.04.2021
97. Я. Нановський. Іван Труш. Львів, 1956. 36 сторінок, 21 ілюстрація.
98. Ястребов В. Н. Обрядовое пострижение детей. Киевская Старина. 1895. № 10. С. 1–2
99. Ящуржинский Хр. Поверья и обрядности родин и крестин. Киевская Старина. 1893. Т. XLII. С. 74–83.



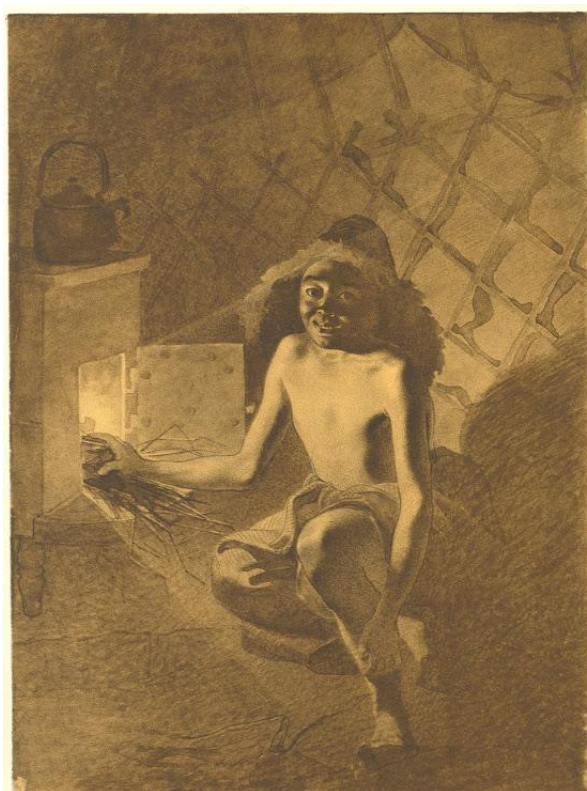
Рис. 1 К. Павлов. Діти художника, 1837



Рис. 2 Г. Васько. Портрет юнака з родини Томари, 1847



Рис. 3 В. Штернберг. Пастушок», 1836



37. КАЗАХСЬКИЙ ХЛОПЧИК РОЗПАЛЮЄ ГРУБКУ.
(Сепія, [6.X 1848—2.IV 1849].)

Рис. 4 Шевченко Т. Казахський хлопчик розпалює грубку

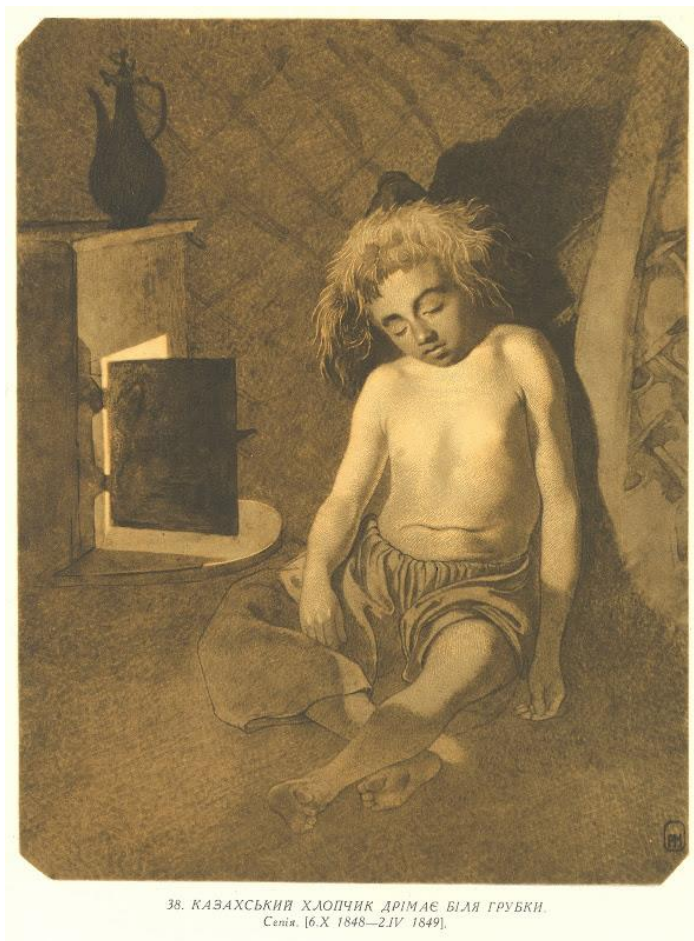


Рис. 5 Шевченко Т. Казахський хлопчик дрімає біля грубки



Рис. 6 Л. Жемчужников. Кобзар на шляху, 1854



Рис. 7 Трутовський. Жінка з полотном, 1850



Рис. 8 Трутовський. «Весільний викуп», 1881



Рис. 9 Пимоненко. Весілля у Київській губернії, 1891



Рис. 10 Пимоненко. Жертва фанатизму, 1899



Рис. 11 Пимоненко. Портрет доньки, кін. 1890-х



Рис. 12 Пимоненко. Портрет сина, 1906



Рис. 13 С. Костенко. За уроком, 1891



Рис. 14 Ф. Красицький Гість із Запоріжжя, 1901



Рис. 15 І. Їжакевич. Мати йде, 1907



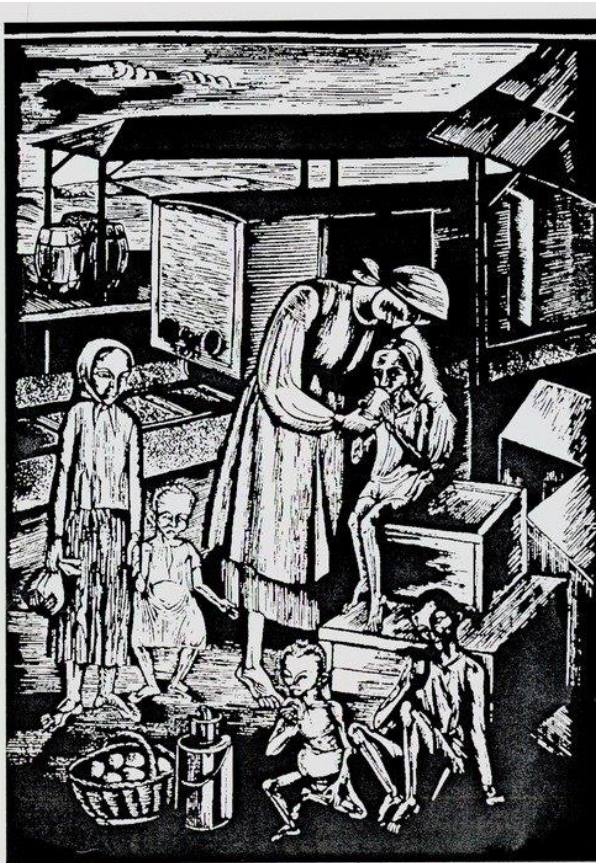
Рис. 16 Г. Дядченко. Портрет дівчинки, 1907



Рис. 17 Ткаченко. Сім'я на відпочинку



Рис. 18 П. Холодний-старший. Дівчина і пава, 1916



23. Софія Налепинська-Бойчук.
Голодні діти (Голод). 1927

Рис. 19 С. Налепинська-Бойчук. «Голодні діти» (Голод), 1927

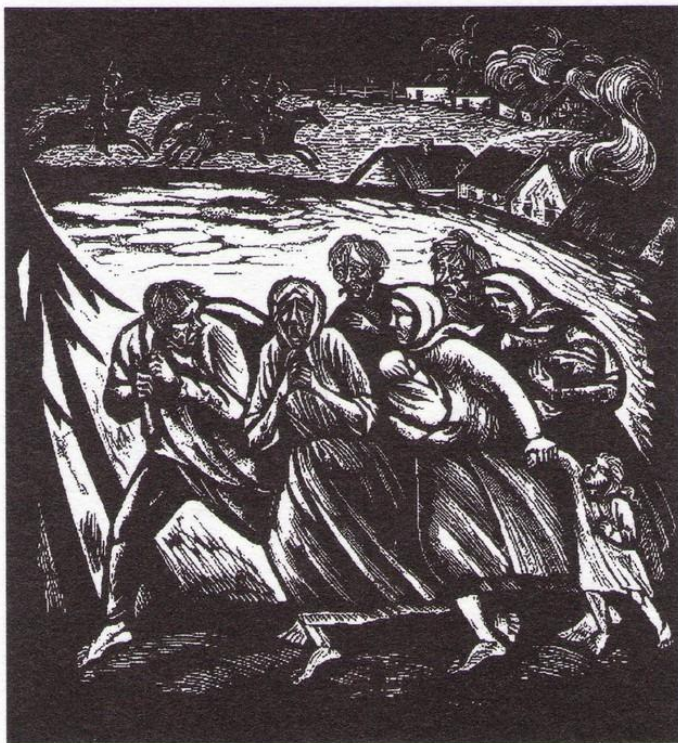


Рис. 20 С. Налепинська-Бойчук. «Пацифікація України», 1932



Рис. 21 М. Касперович. Голова дівчинки 1920-і



Рис. 22 Ф. Кричевський. Хлопчик з пташкою, 1924



Рис. 23 Ф. Кричевський. Портрет Романа Кричевського, сина художника, 1925



Рис. 24 В. Костецький. Повернення, 1947



Рис. 25 С. Григор'єв. Прийом до комсомолу, 1949



Рис. 26 С. Григор'єв. Діти на пляжі, 1937



Рис. 27 Яблонська Т.Н Застудились, 1953



Рис. 28 Яблонська Т. Влітку, 1954

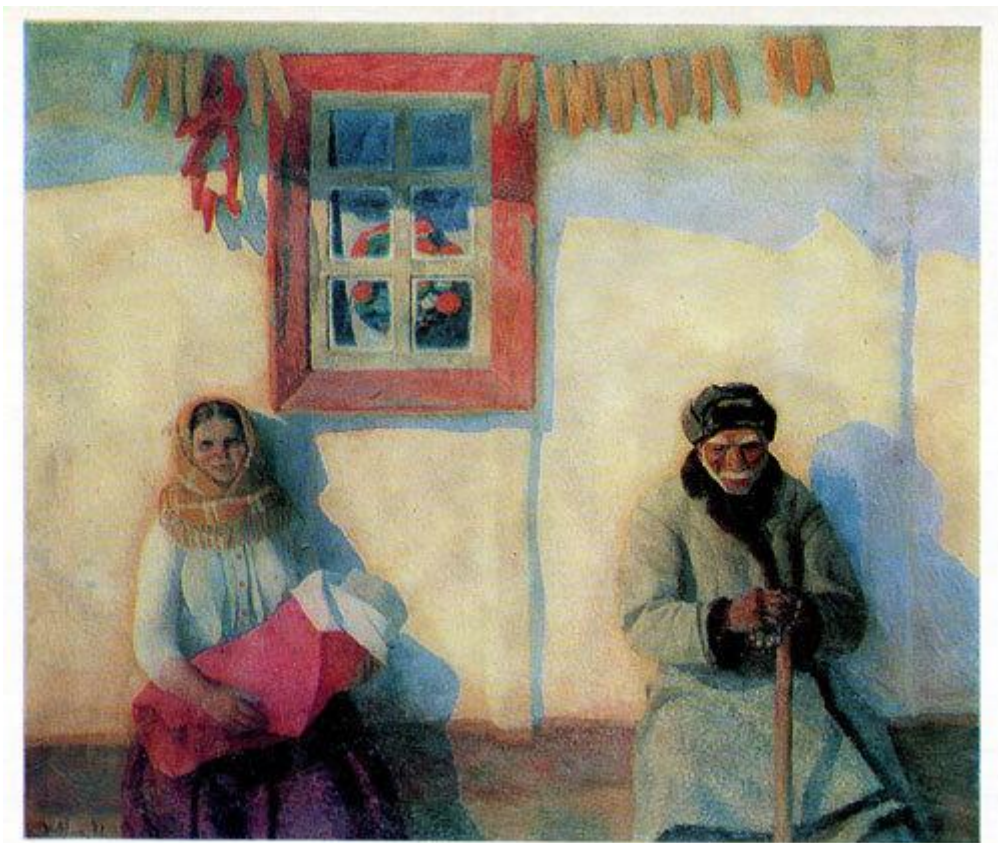


Рис. 29 Яблонська Т. Життя продовжується, 1970



Рис. 30 Тетяна Яблонська - «Над Дніпром», 1954.



Рис. 31 А. Горська. Автопортрет із сином, 1960



Рис. 32 З. Лерман. «Батьківство», 1960



Рис. 33 І. Чічкан. Сплячі принци України, 1994

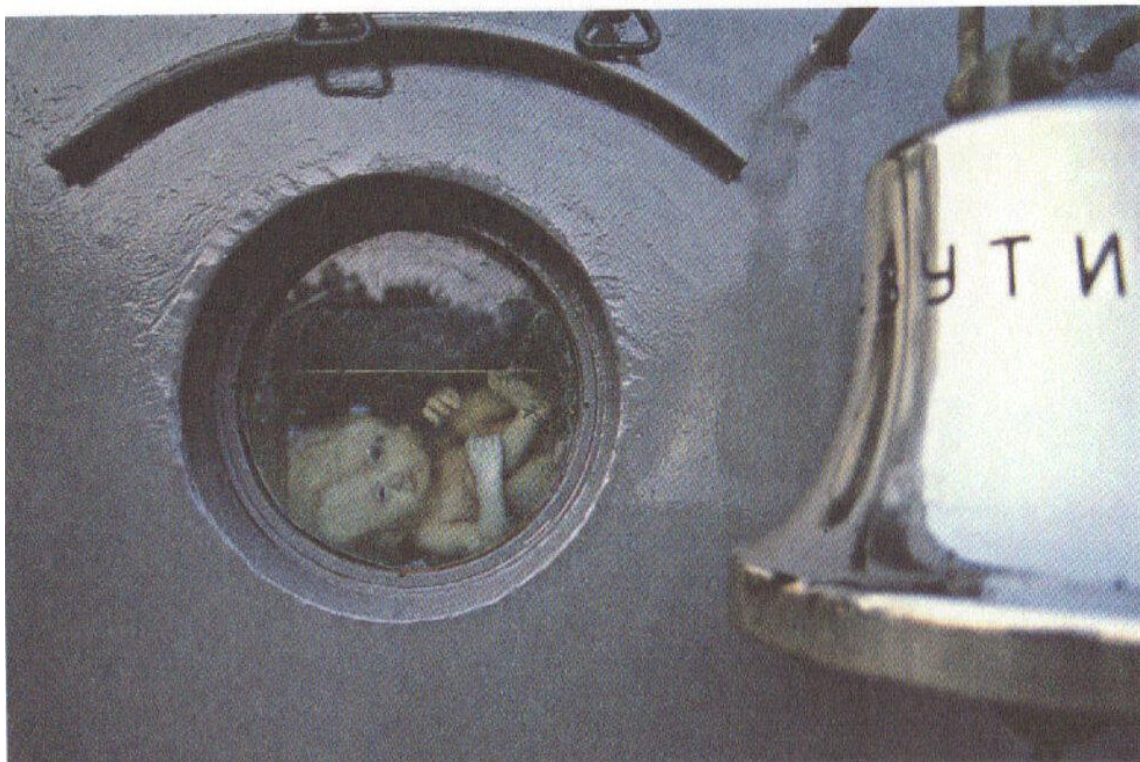


Рис. 34 Ілля Чичкан. Мутовані ембріони в ілюмінаторах. Інсталяція. 1994. Ілюстрація з каталогу до виставки «Алхімічна капітуляція»