

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

УДК 75.021.32-035.676.332.4 :7.041-053.2(510)"19/20"(04)

У ІТІН

ДИСЕРТАЦІЯ

ДИТЯЧІ ОБРАЗИ В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

Спеціальність 023 Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії (PhD)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Yimin

У Ітін

3/3/2025

Науковий керівник: Ковальова Марія Миколаївна

завідувачка кафедри живопису ХДАДМ

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Дисертаційне дослідження присвячене вивченню дитячих образів у китайському олійному живописі, що дозволяє виявити їх типологію, художні особливості та культурно-історичний контекст. Дитяча тема займає важливе місце в мистецтві Китаю, відображаючи соціальні та естетичні цінності різних епох, але залишається малодослідженою у мистецтвознавчому дискурсі.

***Об'єктом дослідження** є образи дітей в китайському олійному живописі.*

***Предметом дослідження** є особливості репрезентації дитячих образів; розкриття їх типології та художніх особливостей в китайському олійному живописі.*

***Метою даного дослідження** є аналіз і систематизація основних засобів втілення образу дитини в китайському олійному живописі, а також аналіз еволюції репрезентації теми дитинства в китайському мистецтві, виявлення семантичних особливостей зображення дітей у контексті культурних традицій Китаю.*

***Методи дослідження** ґрунтуються на системному підході, що дозволяє розглядати дитячі образи як явище, в якому відображені особливості історичної епохи, індивідуальність художника та особистість портретованого в їх взаємодії. Мистецтвознавчий аналіз використовувався для вивчення формально-стилістичних характеристик творів китайського живопису. Семіотичний метод застосовувався для аналізу культурних символів східних традицій, що втілені в дитячих зображеннях, а також метод порівняльно-історичного аналізу, який дозволив простежити еволюцію теми дитинства в живописі Китаю різних історичних періодів. Метод історико-культурологічної типології надав можливість визначити основні форми репрезентації дитячого образу в живопису Китаю.*

При аналізі наукової літератури використовувався метод систематизації, а проблемно-логічний метод сприяв розподілу досліджуваної проблематики на окремі аспекти. Комплексний підхід забезпечував всебічний аналіз дитячого образу в китайському живописі, спираючись на принципи історизму, об'єктивності та системності. Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні першого комплексного аналізу особливостей репрезентації дитячих образів в китайському олійному живописі.

У першому розділі розглянуто стан вивчення дитячої тематики в мистецтвознавстві, виокремлено наукові праці, що стосуються окремих історичних періодів та творчості художників, які присвятили свою творчість темі дитинства. Визначено джерельну базу та методологічний апарат дослідження. Виявлено, що дитячі образи у живописі Китаю відображають традиційні уявлення про сім'ю, суспільний статус та моральні цінності різних епох.

Другий розділ присвячений аналізу дитячих образів у живописі династичного Китаю. Окреслено, що дитячі образи в китайському мистецтві поєднують філософські ідеали конфуціанства, даосизму та буддизму, акцентуючи роль сім'ї, виховання та духовного розвитку. Визначено ключові етапи розвитку дитячої тематики, що набула свого становлення за часів династії Сун (960–1279), коли формується розповсюджений в китайському живопису сюжет «гра дітей». Визначено, що дитячі образи наповнені символізмом і відображають релігійні, філософські та соціальні аспекти китайської культури. Виявлено, що жанрові сцени з дітьми були особливо популярними в придворному та народному мистецтві.

У третьому розділі аналізується розвиток теми дитинства в олійному живописі Китаю ХХ–ХХІ століть. У першій половині ХХ ст. дитячі образи в китайському олійному живописі поєднували традиційні іконографічні схеми гохуа з інноваціями, запозиченими через західні впливи. Митці, що навчалися за кордоном, переосмислили жанрові сцени, зокрема родинні портрети, трансформуючи їх у відображення соціокультурних змін: дитинство стало

символом спадкоємності та діалогу поколінь. Цей період став мостом між традицією та модернізацією, де дитячі образи виконували роль культурного мікрокосму, який інтегрував глобальні тенденції в національний контекст.

Виявлено, що у творах після створення КНР (1949) дитячі образи набули ідеологічного забарвлення, ставши частиною соціалістичного реалізму. З 1980-х років, під час реформ Відкритості в Китаї, дитячі сюжети почали відображати зміни в суспільстві, торкаючись питань урбанізації, індивідуалізації та культурної трансформації. Визначено, що вплив анімації та цифрових технологій на сучасний олійний живопис привів до нових підходів у репрезентації дитинства, що простежується у творчості сучасних художників Китаю. Серед основних особливостей впливу анімації на репрезентацію тему дитинства виділені інтеграція у станкові твори символів та метафор, запозичених з анімаційних фільмів; серійність живописних робіт, що нагадують «стоп-кадри» про «життя» вигаданих персонажів.

Показано, що результати дослідження сприяють глибшому розумінню ролі дитячих образів у китайському мистецтві, виявляючи їх значення в історичному та сучасному контекстах. Отримані висновки можуть бути використані в подальших мистецтвознавчих студіях, зокрема у дослідженнях східного живопису та його культурних особливостей.

Ключові слова: *образотворче мистецтво, сходознавство, живопис, жанр, портрет, символізм, модернізм, дитячі образи.*

ABSTRACT

The dissertation research is devoted to the study of children's images in Chinese oil painting, which allows us to identify their typology, artistic features and cultural and historical context. The theme of children occupies an important place in Chinese art, reflecting the social and aesthetic values of different eras, but remains poorly studied in the art historical discourse.

The object of the study is the images of children in Chinese oil painting.

The subject of the study is the peculiarities of the representation of children's images; the disclosure of their typology and artistic features in Chinese oil painting.

The purpose of this study is to analyse and systematise the main means of embodying the image of a child in Chinese oil painting, as well as to analyse the evolution of the representation of the theme of childhood in Chinese art, to identify the semantic features of the image of children in the context of Chinese cultural traditions.

The research methods are based on a systematic approach, which allows us to consider children's images as a phenomenon that reflects the peculiarities of the historical era, the artist's individuality and the personality of the portrait subject in their interaction. Art historical analysis was used to study the formal and stylistic characteristics of Chinese paintings. The semiotic method was used to analyse the cultural symbols of Eastern traditions embodied in children's images, as well as the method of comparative historical analysis, which allowed us to trace the evolution of the theme of childhood in Chinese painting of different historical periods. The method of historical and cultural typology made it possible to identify the main forms of representation of the child image in Chinese painting.

In analysing the scientific literature, the method of systematisation was used, and the problem-logical method contributed to the division of the studied issues into separate aspects. An integrated approach provided a comprehensive analysis of the child image in Chinese painting, based on the principles of historicism, objectivity and systematicity. The scientific novelty of the study lies in the first comprehensive analysis of the peculiarities of the representation of children's images in Chinese oil painting.

The first chapter examines the state of the study of children's themes in art history, singling out scientific works related to certain historical periods and the work of artists who devoted their work to the theme of childhood. The source base and methodological apparatus of the study are determined. It is found that children's

images in Chinese painting reflect traditional ideas about the family, social status and moral values of different eras.

***The second chapter** is devoted to the analysis of children's images in the painting of dynastic China. It is outlined that children's images in Chinese art combine the philosophical ideals of Confucianism, Taoism and Buddhism, emphasising the role of family, education and spiritual development. The key stages of the development of children's themes, which gained its formation during the Song Dynasty (960-1279), when the 'children's play' plot, which is widespread in Chinese painting, was formed, are identified. It is determined that children's images are filled with symbolism and reflect religious, philosophical and social aspects of Chinese culture. It is found that genre scenes with children were especially popular in court and folk art.*

***The third chapter** analyses the development of the theme of childhood in Chinese oil painting of the twentieth and twenty-first centuries. In the first half of the twentieth century, children's images in Chinese oil painting combined traditional iconographic schemes of guohua with innovations borrowed through Western influences. Artists who studied abroad reinterpreted genre scenes, including family portraits, transforming them into a reflection of socio-cultural changes: childhood became a symbol of continuity and dialogue between generations. This period became a bridge between tradition and modernisation, where children's images served as a cultural microcosm that integrated global trends into the national context.*

It has been found that in the works after the establishment of the People's Republic of China (1949), children's images acquired an ideological colouring, becoming part of socialist realism. Since the 1980s, during China's opening-up reforms, children's stories have begun to reflect changes in society, touching on issues of urbanisation, individualisation and cultural transformation. It has been determined that the influence of animation and digital technologies on contemporary oil painting has led to new approaches in the representation of childhood, which can be traced in the works of contemporary Chinese artists.

Among the main features of the influence of animation on the representation of the theme of childhood are the integration of symbols and metaphors borrowed from animated films into easel paintings; the seriality of paintings that resemble 'freeze-frames' about the 'life' of fictional characters.

*It is shown that **the results of the study** contribute to a deeper understanding of the role of children's images in Chinese art, revealing their significance in historical and contemporary contexts. The findings can be used in further art studies, in particular in the study of Oriental painting and its cultural characteristics.*

Keywords: *fine arts, orientalism, painting, genre, portrait, symbolism, modernism, children's images.*

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. У Ітін. Дитячі образи в сучасному олійному живописі Китаю (на прикладі творчості Чжан Сяогана). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 75. Т. 3. С. 60–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-3-9>
2. У Ітін. Сюжет «гра дітей»: особливості репрезентації в живопису династичного Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Т. 1. С. 156–163. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-20>
3. Ковальова, М. М., У Ітін. Естетика анімації в станковому живописі Китаю 2000–2020-х років: інтерпретація теми дитинства. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. №2. С. 87–96. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.10>

ПРАЦІ, ЯКІ ПІДТВЕРДЖУЮТЬ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

4. У Ітін. Образ дитини в сучасному олійному живописі Китаю (на матеріалі виставки олійного живопису 2015 року в Пекіні). *Восьмі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2020. С. 204–205. https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf
5. У Ітін. Живопис Чжу Чуньліня: особливості художньої мови. *Дев'яті Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого

мистецтва і архітектури, 2021. С. 220–221.
https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf

6. Wu Yiting. The image of the “book boy” in the painting of Dynastic China. Дванадцяті Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2024.
https://platonconference.kiev.ua/documents/Program_2024.pdf
7. Wu Yiting. The semantics of child images in the paintings of Zhang Xiaogang. Abstracts of XX International Scientific and Practical Conference. Athens, Greece. Pp. 42–45. URL: <https://eu-conf.com/en/events/problems-of-solving-global-problems-of-humanity/>
8. Kovalova M., Wu Yiting. «Animation» style in modern painting of China. Methodology and organization of scientific research: The XXII International Scientific and Practical Conference. June 3–5, 2024, Berlin, Germany. 521 p. P. 39–42. <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2024/04/METHODOLOGY-AND-ORGANIZATION-OF-SCIENTIFIC-RESEARCH.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Стан дослідження теми дитинства в мистецтвознавчому науковому дискурсі.....	17
1.2. Джерельна база та методика дослідження.....	46
Висновки до першого розділу.....	48
РОЗДІЛ 2. ДИТЯЧІ ОБРАЗИ В МИСТЕЦТВІ ДИНАСТИЧНОГО КИТАЮ	
2.1. Становлення дитячої тематики в китайському мистецтві.....	50
2.2. Тема дитинства в живописі династичного Китаю.....	65
Висновки до другого розділу.....	85
РОЗДІЛ 3. ДИТЯЧА ТЕМАТИКА В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ	
3.1. Дитяча тема в станковому живописі Китаю 1900–1980-х років.....	87
3.2. Дитячі образи в сучасному жанровому і портретному мистецтві Китаю.....	102
3.3. Вплив анімації на сучасний китайський живопис: репрезентація теми дитинства.....	133
Висновки до третього розділу.....	154
ВИСНОВКИ	156
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	162
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	180
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	188

ВСТУП

Актуальність теми. Дитячі образи займають важливе місце в мистецтві Китаю, відображаючи естетичні і соціокультурні цінності. В чисельних художніх творах вони виступають як головний елемент побутових сцен і портретно-жанрових композицій. Однак, незважаючи на значущість цієї теми, вона залишалася поза увагою науковців, що створює необхідність її більш глибокого аналізу.

Актуальність вивчення особливостей репрезентації дитячих образів в олійному живописі Китаю полягає в тому, що ця тема є важливим елементом для розуміння соціальних, культурних та історичних трансформацій китайського суспільства. Дитячі образи в мистецтві не лише відображають естетичні та художні тенденції, але й слугують дзеркалом змін у суспільній свідомості, зокрема після таких ключових подій, як Культурна революція, політика реформ і відкриття, а також впровадження політики «однієї дитини». Вивчення цих образів дозволяє простежити, як художники, звільнившись від ідеологічних обмежень, почали досліджувати індивідуальність, емоційність та внутрішній світ дитини, що стало відповіддю на швидкі соціальні зміни та урбанізацію. Крім того, дитячі образи в олійному живописі часто стають символом ностальгії, самотності, пошуку ідентичності та відчуження, що робить їх важливим інструментом для аналізу психологічних та культурних аспектів сучасного Китаю.

Особливу актуальність ця тема набуває в контексті впливу сучасних технологій, таких як анімація та цифрове мистецтво, які значно розширили художні можливості та трансформували традиційні підходи до зображення дитинства. Вивчення цих процесів дозволяє зрозуміти, як китайські митці поєднують національні традиції з глобальними тенденціями, створюючи унікальний синтез, що робить їхні роботи актуальними для сучасного глядача. Таким чином, дослідження репрезентації дитячих образів у китайському олійному живописі є важливим не лише для мистецтвознавства, але й для розуміння ширших соціокультурних процесів, що формують сучасний Китай.

Китайські майстри наділяють дитячі образи символічним змістом, підкреслюючи їх роль як «сполучної ланки між минулим і майбутнім». Дитина є продовженням роду, сподівань батьків, надій на безперервність життєвого циклу, а в більш широкому сенсі – на нескінченність буття. Особливість даного «жанру» зумовлена важливістю збереження родинної пам'яті і зв'язку поколінь. Дитячі образи мають чимало характерних рис. Вони зустрічаються як в портретних, так і в сюжетних композиціях. Вивчення мистецького надбання в цій галузі, що посідає вагоме місце в олійному мистецтві Китаю, потребує системного дослідження.

Об'єктом дослідження є образи дітей в китайському олійному живописі.

Предметом дослідження є особливості репрезентації дитячих образів; розкриття їх типології та художніх особливостей в китайському олійному живописі.

Територіальні межі дослідження обмежені сучасними адміністративними кордонами КНР.

Хронологічні межі дослідження охоплюють два ключові періоди, які починають розвиток олійного живопису Китаю в контексті репрезентації дитячих образів. Період Республіки Китай (1912–1949) визначається значним активним впливом західних мистецьких течій, що сприяло розвитку олійного живопису. Основна увага зосереджена на періоді з 1980-х до 2020-х років, коли художні практики відзначились суттєвими трансформаціями під впливом глобалізації, соціальних змін та процесів національного відродження. Після реформи 1978 року олійний живопис отримав новий імпульс, а тема дитинства набула нових концептуальних і стилістичних ознак.

Одночасно, у дослідженні розглядається історичний контекст, що включає період династичного Китаю та першу половину XX століття. Традиційні уявлення про дитинство відображені декоративно-прикладному мистецтві, монументальних розписах та жанровому живописі.

Метою даного дослідження є аналіз репрезентації дитячих образів в китайському олійному живописі. У ході роботи над дослідженням були поставлено ряд завдань:

- історіографічний аналіз наукової літератури з поставленої проблеми;
- збір та систематизація візуального матеріалу за темою дослідження;
- з'ясувати соціокультурні, філософські чинники формування дитячої тематики; визначити типологію дитячих зображень в живопису Китаю;
- визначити коло митців, творчість яких присвячена темі дитинства;
- визначити особливості репрезентації дитячих образів в живопису Китаю;
- виявити основні образотворчі засоби втілення образу дитини в творчості китайських художників;
- визначити перспективи подальших досліджень.

Методи дослідження – методологічну основу дослідження становить систематичний підхід до об'єкту дослідження; мистецтвознавчий аналіз при вивченні творів олійного живопису Китаю.

У цій роботі також застосовані наступні **методи**:

- метод системного аналізу, що дає можливість розглянути дитячі образи як об'єкт, в якому відображена історична епоха, особистість художника і особистість портретованого в їх взаємодії;
- семіотичний метод вивчення культурних символів східної культури,
- метод порівняльно-історичного аналізу еволюції репрезентації теми дитинства в різні історичні періоди;
- метод історико-культурологічної типології.

При аналізі наукової літератури використовувався метод аналогій і історизму; проблемно-логічний метод дозволив розподілити дану проблему на ряд більш вузьких проблем. Методологія дослідження є комплексною і визначається специфікою предмета дослідження, його метою і завданнями, а також міждисциплінарним підходом до досліджуваної проблеми. Провідними при цьому є методологічні принципи теорії та історії образотворчого мистецтва, зокрема, принципи історизму, об'єктивності, системного підходу.

За допомогою методу порівняльного і стилістичного аналізу були зроблені висновки про специфіку побудови окремих творів.

У дисертації використано метод системного аналізу, що надало можливість розглянути дитячий портрет як об'єкт, в якому відображені особливості світосприйняття в певну історичну епоху, індивідуальність художника і особистість портретованого в їх взаємодії. Метод порівняльно-історичного аналізу використовувався при аналізі еволюції дитячого портрету в різні історичні періоди. Метод історико-культурологічної типології дитячого портрета допоміг визначити основні форми досягнення людини в історії культури.

Новизна основних результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві

вперше:

- проведено історіографічний аналіз літератури з означеної проблематики;
- зібрано та проаналізовано візуальний матеріал, присвячений дитячій темі в живопису Китаю;
- визначені соціокультурні та філософські чинники формування дитячої тематики;
- виявлено коло митців, творчість яких присвячена темі дитинства; проведений стилістичний аналіз їх творів;
- на основі стилістичного аналізу художніх творів за заявленою проблематикою, визначені особливості репрезентації образів дітей в китайському олійному живописі;

набуло подальшого розвитку

- аналіз витоків формування дитячих образів в мистецтві династичного Китаю;
- доповнені відомості про олійний живопис Китаю, його стилістичні особливості та сюжетно-тематичний репертуар.

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами університету та кафедри. Дослідження виконано відповідно до плану наукової роботи Харківської державної академії дизайну і мистецтв за темою «Сучасне українське мистецтво в контексті Схід-Захід» (затверджено Вченою Радою ХДАДМ 29 жовтня 2021 року, протокол № 15).

Джерельна база роботи охоплює широкий спектр текстових і візуальних матеріалів, що забезпечує аналіз репрезентації дитячих образів у китайському живописі. Текстові джерела включають естетичні трактати митців, біографічні і мемуарні матеріали, методичні замітки художників. Візуальні джерела представлені творами мистецтва з музейних колекцій, каталогів аукціонів та арт-видань, цифрових архівів з колекції музеїв і навчальних художніх закладів. Залучення цих джерел дозволяє простежити зв'язок між теоретичними концепціями, біографічним контекстом і реалізацією образів дітей у китайському мистецтві.

Практична і теоретична значимість роботи полягає в тому, що результати можуть бути використані в доповненні курсів з історії світового мистецтва, курсах за вибором, факультативах, присвячених історії та теорії портретного і жанрового живопису, а також питань, пов'язаних з розробкою дитячих образів в практичній частині дипломних робіт здобувачів вищої освіти в галузі образотворчого мистецтва, а також в курсах підвищення кваліфікації викладачів.

Апробація роботи. Результати дослідження пройшли апробацію шляхом доповідей та їх обговорення на п'яти міжнародних наукових конференціях (з публікацією тез): Міжнародна наукова конференція «Восьмі Платонівські читання» (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 21 листопада 2020 р.); Міжнародна наукова конференція «Дев'ять Платонівських читання» (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 20 листопада 2021 р.); Міжнародна наукова конференція «Дванадцять Платонівських читання» (Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 30 листопада 2024 р.); ХХ

Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми вирішення глобальних проблем людства»» (Афіни, Греція, 20–22 травня 2024 р.), XXII Міжнародна науково-практична конференція «Методологія та організація наукових досліджень» (Берлін, Німеччина, 3–5 червня 2024 р.).

Результати дослідження опубліковані у наукових виданнях України: три статті у наукових збірках зі спеціальності (квартиль Б), п'ять публікацій апробаційного характеру (тези доповідей на міжнародних конференціях).

Структура та обсяг дослідження. Дисертація складається з анотації на українській і англійській мові, списку наукових публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів та сьомі підрозділів, висновків, списку використаних джерел (153 позиції), списку і альбому ілюстрацій (113 позицій), списку апробацій. Загальний обсяг роботи становить 229 сторінок, текстовий – 161 сторінку.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан дослідження теми дитинства в мистецтвознавчому науковому дискурсі

Під час аналізу наукових досліджень з обраної теми, було виявлено, що вивчення дитячої тематики в китайському мистецтві здебільшого зосереджене на періоді династичного Китаю. У більшості публікацій китайських мистецтвознавців аналізуються образи дітей у контексті соціальних, релігійних та культурних змін, характерних для династій Тан (618–690), Сун (960–1279), Мін (1368–1644) та Цін (1616–1924).

Серед великої кількості досліджень, присвячених вивченню мистецтва династичного Китаю, потрібно виділити праці китайських науковців про зародження, розквіт, занепад та трансформації теми дитинства в китайському мистецтві. Роботи таких дослідників, як Хуан Янь (黄妍, 2013), Ху Ісюнь (胡懿勋, 2005), Цюй Вейвей (曲巍巍, 2008), Цао Тієва (曹铁娃, 2002), Цянь Сюе (钱雪, 2018) дають уявлення про зародження та розвиток теми в давньому мистецтві Китаю, про що свідчать роботи таких науковців як Чень Вейян (陈维艳, 2020), Ляо Юй (廖瑜, 2021). Розквіт дитячої тематики прийшовся на правління династії Сун (960–1279), що зазначено в багатьох працях Чень Вейяна (陈维艳, 2010), Іннь Цзяньцзюнь (陈维艳, 2020), Вей Сяоцзюань (韦晓娟, 2019), Хе Цзін (何晶, 2021) та ін. Надбання та здобутки художників династії Сун продовжили митці пізніших династій – Юань (1206–1368), Мін (1368–1644) і Цин (1616 – 1911), про що йдеться в роботах таких дослідників, як Лі Чанг (李畅, 2020), Ху Гуанхуа (胡光华, 2004), Чень Вейян (陈维艳, 2024). Після падіння династії Цин соціальне середовище зазнало кардинальних змін, що зумовило занепад дитячої тематики.

Висвітливо основні питання, підняті китайськими мистецтвознавцями за темою дослідження. Перш за все, зародження теми дитинства відбувається в декоративно-прикладному мистецтві династичного Китаю, зокрема кераміці. Найбільш ранні дитячі образи зустрічаються в керамічних виробах династії Чжоу (1046–256 рр. до н.е), які мали ритуальне призначення. Нефритові платівки з могили герцогині Жуй включали сотні елементів, які репрезентували сімейний побут того часу. Їхня символіка опосередковано втілювала ідею дитинства як джерела життєвої сили та продовження роду. Символічні зображення дітей на нефритовій кераміці виражали «доброзичливість» і «праведність». Деякі нефритові артефакти династії Чжоу, а саме дитячі фігурки з каменю, виконані у формі немовлят або дітей-захисників, служили оберегами для померлих, що вказує на глибокий символізм дитинства у ритуальних практиках [140, с. 16].

Визначено, що найбільшого розповсюдження в мистецтві Китаю набули образи дітей в іконографії «гра малюка», що є традиційним мотивом у китайському керамічному оздобленні, який відображає глибоке соціальне, ідеологічне та культурне підґрунтя. У статті Чень Міна (陈敏) «Про традиційну концепцію та сучасний огляд «Baby Play Picture»» аналізується іконографія мотиву «дитячої гри» в контексті традиційних уявлень про сім'ю та дітей у династичному Китаї. Автор пропонує сучасний погляд на цю тему, поєднуючи власне творче мислення з дослідженням мотиву на матеріалі керамічних виробів [140, с. 15].

Як зазначає Чень Мін, у керамічних виробах збереглися приклади іконографії «гра дітей», що відображає соціальні й епохальні особливості втілення теми дитинства, її ідеологічний і національно-культурний контекст. Сюжет «Гра малюка» вперше був висвітлений в трактаті «Сіhai»: «Маленьких дітлахів називають немовлятами, а більших хлопчиків – дітьми».

У публікації Ден Цзяньміна (邓建民) «Художня характеристика «дитячих картин»» розглянута традиційна іконографія мотиву «гра малюка». Мистецтвознавець аналізує зображення дитячих ігр та звичаїв, які

демонструють прагнення художників втілити ідеали краси і доброти. Іконографія «дитячої гри» бере свій початок у керамічних виробах династії Тан і отримує розвиток у династіях Сун, Мін та Цін. Зображення дітей виконувалися в різних техніках, від простих різьблень до витончених зображень на порцелянових виробах. Образи дітей символізували щастя, родинне благополуччя та благословення. Декоративно-прикладні роботи демонструють багатогранність теми та її актуальність [77, с. 15].

Дитячі образи в декоративно-прикладному мистецтві зустрічаються і в більш пізні династії. Стаття Чжан Ханя (张涵) «Переосмислення весільної порцеляни імператора Тунчжі» присвячена керамічним виробам, виробленим в пізній династії Цін для проведення весілля імператора Тунчжі. Окрема увага приділена трьом великим тарілкам з фруктами і одній вазі, на яких зображений єдиноріг, який народжує малюка. Навколо головних персонажів зображені інші діти, які тримають кольорові ліхтарі, різнокольорові прапори, б'ють в гонги та запускають петарди, створюючи святкову сцену. На внутрішній стіні тарілки намальовані інші традиційні сцени, такі як танці Байзі з драконом, Тайпін зі слонами. Зовнішня стінка тарілки розписана візерунками дракона і фенікса на жовтому тлі. Між драконом і феніксом написано червоним кольором слово «щастя». На білому фоні рожевою емаллю зображений сюжет «сто дітей», якій нарівні з іконографією «гра дітей» набув широкого розповсюдження в живопису династичного Китаю [146].

Як показало дослідження, більшість розвідок китайських мистецтвознавців присвячено певним творам із зображенням дітей. Так, публікація «Дослідження малюнків дитячих ігор династії Тан з точки зору соціології мистецтва – на прикладі «Зображення двох дітей» у гробниці № 187 в Астані» Ляо Юй та Чень Вейяна (廖瑜, 陈维艳) розкриває аспекти створення картини на шовку «Двоє дітей», знайдену в гробниці в Астані (Сіньцзян) у 1972 році. Твір є одним із небагатьох автентичних творів династії Тан із зображенням немовлят, що збереглися донині. Цей твір демонструє особливості репрезентації дитячих образів у контексті етнічних,

соціокультурних і мистецьких процесів того часу. Діти зображені в русі, що надає сцені динаміку та життєвість. Їхня зовнішність відзначається виразною передачею етнічного типу, характерного для населення Китаю доби Тан, а також ретельним зображенням традиційного одягу. Художня майстерність авторів проявляється у витонченій лінії, м'якій кольоровій гамі та уважності до деталей [104].

В статті Сунь Гоціна (孙国庆) «Про красу дитячої невинності в сучасних ретельних картинах на дитячі сюжети» автор проводить короткий екскурс на тему дитячої тематики в мистецтві Китаю починаючи з фресок та печерних розписів і до сьогодення [110]. Робота Лі Сіцзе (李思洁) «Дослідження з моделювання дитячих образів тонкими образами живопису» доповідає читачеві про зародження та розвиток у мистецтві Китаю «дитячої тематики». Крім того в статті проводиться ретельний аналіз структурних відмінностей та унікальних фізіологічних особливостей пропорцій дитини [88].

У публікації Чень Вейяна (陈维艳) «Від декоративних візерунків до самостійних картин – аналіз шляху розвитку традиційних дитячих ігрових малюнків» наведений аналіз сюжету «гра дітей». Автор зазначає, що зображення дітей вперше з'явилися у вигляді візерунків на лакованій пластині «Хлопчики, що граються з палицями» з гробниці Чжу Рана в період династій Вей і Цзінь (Три Королівства), репрезентує розвиток сюжету «гра дітей» в декоративно-прикладному живописі. Від періоду Трьох Королівств (220–280 рр.) до пізньої династії Цін (1616–1924), цей сюжет пройшов шлях від декоративних візерунків у декоративно-прикладному мистецтві до самостійної іконографії в живопису, еволюціонувавши від простих символічних орнаментальних зображень на побутових предметах до побутових сцен в живопису [138].

В іншій публікації Чень Вейяна «Аналіз народного звичаю молитися за дітей у традиційних китайських дитячих іграх» розглядається іконографія «гри немовлят» в традиційному живопису. У подібних сувоях відбивались

традиційність народних вірувань – побажання багатодітності, шанобливість дітей до батьків [136]. Наступна публікація Чень Вейяна, написана у співавторстві з Лю Чжунго (刘忠国) уточнює походження зображення «Хлопчик, що грається паличкою» з могили Чжу Рана в Трикоролівстві», що було знайдено у 1984 році в могилі Чжу Рана у Мааньшані (провінція Аньхой). Також у статті акцентований зв'язок дитячих ігрових малюнків у нефритових підвісках і нефритових різьбленнях періоду Воюючих царств, що вважаються найдавнішими зображеннями немовлят [135].

Більшість наукових розвідок присвячено живописним творам періоду династії Сун, коли китайський побутовий живопис (жанр «люди і речі», 人物画), зокрема дитячі зображення, набули значного розвитку. Дослідники цього періоду зазначають, що особливою популярністю, як і в попередні історичні періоди, користувалися сцени дитячих ігор, які стали самостійними зображеннями в традиційному живописі. Зберіглося чимало автентичних зображень дитячих образів, зокрема в сюжеті «гра дітей з купцем».

Подібні твори розглядав в своїй публікації Ван Сяоцзюань (王小娟) – «Репрезентація дитячої тематики в «Картинах купця» династії Сун». Автор окреслює, що серед відомих художників того періоду особливо вирізнялися Су Ханьчен і Лі Сонг, які спеціалізувалися на жанрових сценах, зокрема на картинах із дітьми. Їхні твори, як-от «Дитячі ігри» та «Діти з ліхтарями», відображають звичаї придворного життя того часу. Картини на теми повсякденного життя, зокрема сцени з мандрівними продавцями, були популярними. На відміну від митців попередніх періодів художники почали зображувати багатофігурні сцени з жінками і дітьми, які купують товари у торговця. Ці персонажі вирізнялися унікальними виразами обличь, вишуканими позами та особливостями національного одягу того часу [63].

Культурні конотації включали народні звичаї, конфуціанські ідеї про спадковість і виховання, а також буддистські символи. Це свідчить про втілення тисячолітніх традиційних цінностей Китаю. Малюнки дитячих ігор

династії Сун демонструють високу художню майстерність і багатий культурний зміст, що робить їх важливим об'єктом для дослідження та збереження [103].

У магістерському дослідженні Ху Ісюня (胡懿勋) висвітлено особливості відображення соціальних звичаїв і традицій китайських народних свят у живописі різних історичних періодів. Досліджено, як етичні концепції китайського суспільства – спадкоємність сімейної лінії, пріоритет синів, інтеграція конфуціанських, даоських і буддійських релігійних принципів впливали на художні образи дитинства. Автор наголошує, що зображення дітей у живописі династичного Китаю вирізняються жвавістю, динамічністю та передачею емоційної відкритості, що розкриває безтурботний світ дитинства. Символічні дитячі малюнки насичені елементами народного фольклору, такими як метафори та символи, що виражають прагнення до миру, родючості, благословення й добробуту.

За стилістичними ознаками, у художніх творах простежується поєднання реалістичних та романтичних тенденцій, а також нерозривний зв'язок з каліграфією, яка є важливим елементом культурної ідентичності Китаю. Таким чином, дослідження підтверджує багатогранність і значущість дитячих зображень як унікального явища в китайському мистецтві [120].

Аналізуючи тему зображень дітей, що граються, Чень Вейян та Ван Дан стверджують, що вони стали однією з популярних тем у мистецтві завдяки своїй глибокій культурній та психологічній основі, що виходить за межі конкретного часу, регіону чи змістовного навантаження, демонструючи універсальність і загальне визнання як в народному, так і в придворному мистецтві. Ця універсальність коріниться в первісних людських прагненнях до удачі та захисту від зла. У давній культурі Китаю діти сприймалися як символи чистоти, майбутнього процвітання та благословення, що робило їх втілення ідеальним вираженням побажання щастя, захисту від злих духів і забезпечення продовження роду.

Основна функція таких зображень полягала у вихваленні невинності, краси та надії, які асоціювалися з дитинством. Вони не несли політичного підтексту чи індивідуальних прагнень митців висвітити побут певних соціальних прошарків суспільства, властивих літераторам і поетам, або спроб вирішення етичних проблем, характерних для вельмож. Натомість їхня ключова місія полягала у релігійному сенсі – благословенні. Вони втілювали також спадкові цінності. У цьому контексті такі зображення можна розглядати як важливий культурний феномен, що поєднує мистецьке, релігійне та соціальне значення [130].

В публікації «Дослідження творців і споживачів двох дитячих драм династії Сун з точки зору соціології мистецтва» Чень Вейяна та Інь Цзяньцзюня (尹健君) розглядається розвиток і період процвітання теми «дитячих ігор» в період династії Сун. Розквіт теми традиційних «дитячих ігор» був надзвичайно успішним з точки зору зовнішніх соціальних факторів, це було пов'язано з соціальним середовищем і культурною політикою того часу; з точки зору внутрішньої мотивації «дитячих ігор» зображення, його творці та глядачі були безпосередньою рушійною силою процвітання цього жанру в династії Сун. З точки зору соціології мистецтва, ця стаття проводить поглиблений аналіз демографічного розподілу, характеристик створення та споживання творцями та глядачами «Ілюстрацій для немовлят двох династій Пісень», а також досліджує погляди, представлені їхніми творцями та глядачами на тлі піку популярності картин «ігор немовлят». Як зазначають дослідники, зображення дитячих ігор стали затребуваними як серед елітних споживачів – придворних і аристократів, так і серед звичайних людей [134].

Грунтовний аналіз репрезентації теми дитинства у мистецтві династії Сун проведено в статті Шу Хуа та Ши Цзе (树华, 世界). Науковці зосередили увагу на відмінностях робіт митців попередніх династій, від творів династії Сун; що сприяло економічних, політичних, демографічних, наукових та культурних звершеннях у правлінні династії. Після об'єднання династії Сун було створено академію живопису та каліграфії Ханлінь. Підтримка

талановитих майстрів живопису проводилась по всій країні. Художник, який склав іспит і вступив до академії мистецтв мав високі малярські здібності. Деякі з цих художників були вихідцями з простого народу, такими як Лі Сун в династії Південної Сун, що сприяло привнесенню в придворний живопис народної культури та естетичних уподобань. Крім того правителі династії Сун надавали велике значення освіті, проводили політику підтримки культури і освіти. У той час на всіх рівнях були створені численні навчальні заклади по всій країні, наприклад, Імперський коледж, Державна школа, Повітова школа та ін. [151].

Характеристика дитячого живопису династії Сун, на прикладах робіт митців, висвітлена в роботі Лі Ямена (李亚门) «Попереднє дослідження дитячих тематичних картин часів династії Сун». Автором, порівняно з майстрами попередніх династій, виділений багатий зміст і помітні теми робіт. Дитячі картини і багатий зміст відображено в малюнках дитячих ігор, зокрема «ранкові уроки», «бити», «ховати віяла», «ловити птахів», «поклонитися Будді», «збирати шовковицю», «боротьба цвіркунів», «гра з маріонетками» тощо. Вперше в династії Сун з'явилися дитячі образи біля продавців в сюжеті «Картина купця». В ньому зустрічаються не тільки зображення дітей аристократів, але і зображення дітей громадян і селян.

З точки зору композиції та стилістики, художники почали приділяти більше уваги вираженню просторової глибини за рахунок перекриття персонажів. На відміну від традиційної практики залишення порожнього фону в малюнках, фігури були розміщені в реальному середовищі. Досягнення митців династії Сун полягало в тому, що майстри зробили образи дітей більш конкретними та «нюансованими», щоб виразити їх емоції в різні моменти життя [97].

В публікації Хе Цзіна (何晶) «Аналіз причин процвітання дитячого живопису в династії Сун» розкриваються художні уподобання правлячого класу до зростання чисельності населення, підтримка простого населення до пошвавлення народжуваності, що сприяло популярності дитячої теми в

мистецтві. Автор статті «Характеристика дитячих картин династії Сун і коротка розмова про політичні метафори» У Юльян (吳玉亮) продовжує цю тему, розкриваючи як дитячі картини розкривали політичну та суспільну ситуацію того часу. У Юльян приходять до висновків, що за часів династії Сун мистецькі твори з дітьми правдиво зображували щоденне навчання дітей, ігри та святкові заходи. Завдяки підтримці уряду та широкому відстоюванню світських ідей мати багато дітей стало спільною метою для всіх верств суспільства [116].

У магістерській роботі Лю Ху (刘虎) «Короткий аналіз малюнків ігор немовлят династії Сун» розглянута тема «Картинки для немовлят» у традиційному китайському живописі, яка тісно пов'язана із сюжетом «Дитячі ігри», що відображає соціальні звичаї, умови життя дітей і культурний контекст епохи. Також ця тенденція за спостереженнями автора дослідження набула розповсюдження Юань (1206–1368), коли, завдяки політичній стабільності й економічному зростанню, культура і мистецтво досягли значного розвитку. У цей період тема дитинства досягла своєї зрілості, відображаючи увагу суспільства до дітей та їхніх потреб.

Збережені твори поділяються на сцени з повсякденного життя дітей і символічні зображення, які відображають побажання благополуччя, народження дітей і захисту від лиха, що наслідують тенденції ритуальних виробів попередніх століть. Художній стиль поєднував витонченість і реалізм під впливом неоконфуціанства та традиційного живопису, зберігаючи при цьому простоту і елегантність народного мистецтва. Народні символи додавали картина́м глибокого змісту, задовольняючи смаки як еліти, так і простолюдинів.

Китайський дослідник Цянь Сюе (钱雪) наводить класифікацію етапів розвитку дитячої тематики в династичному Китаї. Так автор класифікує розвиток теми «Гра дітей» за періодами: ембріональний (від династії Цін до П'яти династій), зрілий (династії Сун), процвітання (династії Юань, Мін та Цін) та занепаду (пізня династія Цін). Цянь Сюе зосереджує увагу на змінах

світогляду людей та зображень майстрів в залежності від віросповідання, розглядаючи триєдність конфуціанства, даосизму і буддизму. Слід зазначити, що автором вперше пригорнута увага до етичних концепцій традиційного китайського суспільства, серед яких успадкування сімейної лінії та перевага синів перед дочками, саме тому образи хлопчиків в мистецтві Китаю зображуються значно частіше, ніж образи дівчат [129].

У публікації «Краса мирського життя – дослідження схемних характеристик малюнків для ігор немовлят у династії Сун» Чень Вейяна та Вей Сяоцзюаня (韦晓娟) доповідається про те, що розробка дитячих ігрових малюнків за часів династії Сун сформувала класичний зразок із типовими характеристиками зображення та його значенням, встановивши орієнтир для розвитку традиційних дитячих ігрових зображень. У цій статті автором проаналізовано живопис династії Сун на тему «дитячих ігор» з точки зору художнього, соціального та культурного середовища. Доведено, що формування дитячих ігрових малюнків у династії Сун базувалося на візуальних традиціях попередніх епох (Вей, Цзінь, Тан, п'ять династій), що стало основою для їх розвитку у подальшому [131].

У дослідженні Цюй Вейвея (曲巍巍) «Історична еволюція та естетична цінність зображень немовлят у традиційному китайському живописі» підкреслено, що історія китайського мистецтва через живопис, скульптуру та інші форми демонструє багатовікові надбання китайської цивілізації, її унікальну філософію і естетику. Науковцем розглянуто еволюцію зображення немовлят: від «наївних» форм первісного мистецтва до класичних зображень придворних митців періоду династії Сун, коли дитячий живопис досяг піку завдяки майстерній техніці, естетичній витонченості та впливу на подальші епохи. У династіях Мін і Цін під впливом суспільних потреб і технологічного прогресу, зокрема розвитку друкарства, гравюри на дереві сформувались унікальні форми народного мистецтва, що увібрали колорит і композиційні особливості попередніх періодів. Автор визначає, що дитячі образи в китайському національному живописі стали не лише художнім феноменом, але

й важливим елементом, що відображає еволюцію культурної спадщини та її значення в сучасному мистецтві [128].

У живописі династії Мін (1368–1644) дитячі образи зустрічаються здебільшого у дереворізах та ілюстраціях до класичних текстів, таких як «Біографії взірцевих жінок», де вони виконували дидактичну функцію, підкреслюючи конфуціанські ідеали материнства та виховання. Мистецтвознавці відзначають, що навіть у таких творах, як «Придворні дами з віялами» Чжоу Фана (730–810), дитячі фігури супроводжували дорослих, що відображало соціальну ієрархію та естетику придворного життя [77, с. 15].

Важливим аспектом китайських науковців є також виявлення символічного та релігійного контексту дитячих зображень. У період Цін (1644–1911) зображення дітей у народному мистецтві виконували функцію захисних амулетів, що знайшло відображення у живописних і графічних творах. Крім того, дослідники підкреслюють, що дитячі образи в династичному мистецтві не були автономними – вони завжди вписувалися в ширший контекст, а саме у пейзажі «шань-шуй» («гори-води») або сцени з міфологічними сюжетами.

Магістерська робота Чжан Хайяна (张海燕) «Дослідження дитячих зображень династій Юань, Мін і Цін» надала змогу простежити еволюцію дитячих зображень від ранніх до творів епох Юань, Мін і Цін. Вивчення стилістичних особливостей і культурного контексту цих малюнків трьох династій засвідчило еволюцію композиційних прийомів, колористики та сюжетної розмаїтості. Розвиток «дитячих ігрових малюнків», за аналізом дослідника, був тісно пов'язаний із суспільно-політичними, економічними та культурними змінами. Піднесення мистецтва гравюр на дереві в період Мін і Цін, на думку Чжан Хайяна, сприяло масовому поширенню дитячих зображень, на яких можна простежити ідеологічні й естетичні зміни, зумовлені впливом як традиційного китайського, так і західного мистецтва. «Дитячі ігрові малюнки» стали засобом вираження моральних ідеалів, народних бажань, емоційної теплоти родинного життя та історичної пам'яті. Вони відігравали важливу культурну роль, зберігаючи традиції та забезпечуючи спадковість

естетичних цінностей. Аналіз еволюції творів дозволив краще зрозуміти їхній художній, культурний і історичний контекст. Вони є не лише важливою частиною китайської мистецької спадщини, а й демонструють універсальність теми дитинства, що робить їх актуальними для сучасних художніх і культурних досліджень. Таким чином, дитячі ігрові малюнки являють собою унікальний феномен, який інтегрує історію, культуру й мистецтво в естетичній і символічній формі [145].

Дитяча гра, як одна з традиційних тем китайського живопису, відображає світський характер культури, пов'язаний із репродуктивним поклонінням і народними звичаями, що зазначено в магістерській роботі Лі Сяолі (李晓莉) «Дитяча гра» – це не гра. Про еволюцію декоративних тем традиційних китайських «дитячих ігор». У цій роботі, на основі археологічних даних та візуальних матеріалів, здійснено аналіз попередніх досягнень у цій галузі, переосмислено еволюцію жанру та досліджено причини його розвитку й представлені різні точки зору. Дослідження, окрім вступу та висновку, складається з трьох основних частин. Перший розділ присвячено визначенню дитячої гри. На основі аналізу віршів і художніх зображень розглянуто різноманітні форми дитячих ігор, що дозволяє зрозуміти їхній зміст і специфіку. У другій частині дослідження автором проаналізовано еволюцію живопису дитячої гри, що охоплює чотири періоди: династії Хань і Тан, Сун і Юань, Мін і Цін, а також період після Республіки Китай. У кожній епосі висвітлено характерні особливості й точки зору, враховуючи зміни медіа та художніх традицій.

У третьому розділі наукової праці Лі Сяолі зосереджується на огляді та аналізі різних підходів до теми дитячої гри в різні періоди, а також на причинно-наслідкових зв'язках. З огляду на тривалий історичний шлях цього «жанру», зазначає дослідник, що тема дитинства у творах митців постійно репрезентувала соціальні аспекти і художні смаки імператорського двору. Таким чином, дитячий живопис виник у період династій Хань і Тан, досягнув

процвітання за часів династій Сун і Юань, сформувався у династіях Мін і Цін [93].

У статті Лі Чанга (李暢) «Дослідження історичних причин розвитку дитячих ігор у середині династії Цін» розглядаються пізніші періоди розвитку напряму «дитяча гра» в Китаї. Сюжет «гра дітей» в наступні періоди наслідувала іконографію династії Сун, набула подальшого вдосконалення та досягнувши свого розквіту в середині династії Цін. У цей період традиційні концепції китайського живопису поєднувалися із західними новаціями (передача перспективи, об'ємності форм) [94].

У публікації Чень Вейяна «Дослідження занепаду традиційних дитячих ігор і думки про відновлення цінності» досліджуються традиційні китайські малюнки з дитячими іграми, які сформувались у візерунках з лаковим малюнком періоду Трьох Королівств, поступово розвивалися під час династій Вей, Цзінь, Суй, Тан і П'яти династій, досягли розквіту в епоху Мін і Цін, але занепали після падіння останньої. Однією з ключових причин занепаду став вплив зовнішніх соціальних факторів, які спричинили поширення західних культурних течій і піднесення ідей національного відродження та просвітництва. Протягом усієї історії розвитку цієї тематики вона відображала багату китайську культурну спадщину й надавала цінну інформацію про соціальні реалії різних епох. Її унікальний художній стиль є вагомим візуальним скарбом серед стародавніх китайських зображень дітей. Інноваційне використання візуальних елементів і культурних аспектів традиційних малюнків дитячих ігор має велике значення для сучасного мистецького дизайну, розвитку комерційних брендів і гуманітарної та естетичної освіти в навчальних закладах [137].

В іншій публікації «Огляд розвитку дитячих образів у династіях Мін і Цін з точки зору традиційного китайського живопису» Чень Вейян зосереджує увагу на етапах розвитку традиційного китайського зображення дітей в період правління династій Мін і Цін. У період династії Мін зберігалися традиції династії Сун, але водночас відбулися суттєві нововведення у відображенні

дитячої теми і методах художньої виразності. Династія Цін, спираючись на досягнення попередніх поколінь, досягла кульмінації у створених дитячих зображеннях. Значний прогрес спостерігався як у візуалізації дитячих образів, так і в техніках використання чорнила, що призвело до багатства та різноманітності підходів.

Традиційні китайські зображення дітей зберегли надбання династії Мін, але водночас зазнали інновацій під час династії Цін. Це сприяло тому, що форма та технічне виконання досягли зрілості й гармонійності. У цьому періоді впорядковано та систематизовано різні категорії дитячих зображень, що перетворило тему «Гра дітей» на художню традицію [132].

Окремо від інших дитячих образів стоїть «хлопчик-книжка», розглянутий Чень Вейяном в публікації «Мовчазні символи: значення образу хлопчика-книги в традиційних картинах на літературну тематику». Значення науковців та літераторів в китайському суспільстві завжди було значуще. З давніх давен китайські митці зображували найвідоміших літераторів, а пізніше і філософів разом з хлопчиком, який постійно знаходився поруч. У традиційному китайському живописі надзвичайно багато творів на тему літераторів, таких як каліграфія, зібрання, подорожні нотатки, візити до друзів, прослуховування музики, чайні церемонії та медитація у горах тощо. У творах цього типу образи літераторів є зоровим стрижнем і змістом картини. Образ «книжкового хлопчика», який завжди супроводжує образ літератора, зазвичай розглядається як один із допоміжних візуальних елементів. Він часто з'являється в різних сценах діяльності літераторів.

Досі не встановлено, коли зображення «книжкових хлопчиків» почали включати в картини разом із зображеннями літераторів, однак кажуть, що це було намальовано Ян Цзихуа в династії Цін (265–420 рр.). Пізніше на «Картині Веньюань» Чжоу Веньцзю з династій Тан і П'яти також з'явилися сцени вчених, що медитують, і хлопчиків, які подають їм чорнило. Можна побачити, що на картинах від династій Вей і Цзін до династій Суй, Тан і П'яти династій образ хлопчика-книги безпосередньо пов'язаний із особистістю та

діяльністю літераторів. З часом проходила трансформація як самого «хлопчика-книжки» (в династії Сун зустрічались літератори та науковці з двома і навіть трьома хлопчиками), так і образів, зображуваних митцями (вдосконалення технік та розширення тем літераторів). У традиційних картинах на «літературну» тематику «хлопчик-книжка» завжди займає не центральне місце на полотні [133].

Публікація Хуан Яня (黄妍) «Попереднє дослідження історичного контексту давньокитайського живопису з дитячою тематикою» зосереджена на висвітленні дитячих образів в китайському мистецтві за часів династій Тан і Сун. Починаючи з фрагментів шовку часів династії Тан, зібраних музеєм Синьцзян-Уйгурського автономного району, схожих на дитячий одяг і типових китайських картин, які зосереджені на зображенні дітей на фресках. Розглянуті роботи Чжан Сюаня – відомого майстра часів династії Тан, Чжоу Веньцзю – майстра періоду П'яти династій і Десяти королівств, Чен і Лі Сонга – майстрів династії Південна Сун, Су Мейчена, Лі Сонга, Цю Іна, Чень Хуншуо, Цзінь Тінбея, Вень Іна та інших майстрів династій Сун, Цзінь, Мін та Цін. «Протягом тисячоліть китайська дитяча тематика була дивною квіткою в традиційній культурі, і її розвиток схожий на довгу та нескінченну ріку» - стверджує автор [124].

В статті Лю Руохуея (刘若晖) «Дослідження наративної мови китайського живопису в династії Сун» йде мова про період становлення і безумовного розквіту теми «Гра дітей» в китайському мистецтві періоду правління династії Сун. На прикладі зображень дітей, що зберіглися донині, автор досліджує та узагальнює надбання майстрів, їх техніку та композиційні рішення; окреслює сюжетність витворів мистецтва на тему дитинства того періоду [101].

Про історію виникнення та розвитку теми «гра дітей» в династичному Китаї йдеться також в публікації Сонг Бінглінга (宋炳玲) «Аналіз причин популярності зображень дітей, які граються». Автор приводить свою класифікацію тем «дитячої гри» (риболовлю, запуск повітряних зміїв, Куджу,

бити палицею, катання на бамбукових конях, гонитву за качками в ставку, пурхання метеликів, гру з птахами, малюки з віялами та лотосами тощо) та простежує зародження, розквіт та занепад дитячої тематики в династичному Китаї з часів династій Хань і Воюючих царств (зародження), Цзінь, Суй, Тан (розвиток), Сун (розквіт), Цзінь, Мін, Цін (вдосконалення) і до занепаду наприкінці династії Цін (розпад структури династичного правління та поява Нового Китаю) [108].

Цао Тієва (曹铁娃), як і Сонг Бінглінг, аналізує етапи розвитку дитячої тематики в китайському мистецтві в публікації «Аналіз дитячої тематики в стародавньому китайському живописі». Автор зосереджує увагу на персоналіях та роботах майстрів різних династій та стверджує, що вивчення дитячої тематики в стародавньому китайському живописі є результатом поглиблених розкопок. На прикладах знайдених стародавніх дитячих зображень Цао Тієва простежує розвиток мистецтва династичного Китаю [126].

Розгляд робіт видатної художниці, працюючій у дитячій тематиці, Чжоу Сіконг пропонують автори статті «Короткий аналіз характеристик та еволюції дитячих картин Чжоу Сіконг» Хуан Сяоронг і Ван Сінь (黄小荣, 王欣). Аналізуючи роботи майстрині («Бананове читання», «Шахтарські хлопці», «Лістинг») автори відзначають, що стиль і інтерес до малюнків з дитячими фігурами вийшли від її вчителів і сформували власну унікальну художню мову на додаток до реалістичного стилю туші. Зі своєю сильною та благочестивою художньою особистістю Чжоу Сіконг працює на перетині стародавнього та сучасного мистецтва. Тонкі деталі зображень виявляють академічний реалістичний стиль автора. Декорації в роботах майстриня майже не використовує, щоб більше висвітлити складність, що доповнює персонажі. З часом, через важку хворобу, фігурні картини змінилися від сприйняття зовнішніх об'єктів до розкриття внутрішнього світу, зміст – від опису до ліризму, а перо – від суворих і яскравих до лаконічних і відвертих сюжетів, що сповнює справжніх почуттів і спонукає до роздумів [122].

Деякі дослідники досліджують особливості дитячі зображень у певних регіонах Китаю. Так, у публікації Чень Тінтіна (陈婷婷) «Дослідження сучасних мистецьких творів на тему дитинства в Хенані» йдеться розповідь про сучасні художні твори провінції на тему дитинства, які поділяються на сім частин відповідно до різних категорій: традиційні новорічні малюнки на дерев'яних дошках, художні гравюри, гравюри з казками, дитячі гравюри, народне вирізання з паперу, художні скульптури та традиційні народні іграшки. Автор з різних сторін розглядає сенс теми «дитячих ігор» з початку формування «Культури Жовтої Річки» в династіях Мін і Цін до сьогодення. В статті розглядаються такі теми, як «Дитячі веселі роки», «Великі та святкові», «Освіта через розваги», дитяче вирізання з паперу «вправними руками», скульптура «Таолі», дитячі іграшки з «нескінченними забавами». Сенс публікації в популяризації та розвитку «Культури Жовтої Річки» спираючись на багатовікові традиції та культуру регіону Хенань, враховуючи новітні технології [141].

Стаття Чжан Яна (张阳) «Про особливості дитячих образів в живопису» присвячена виконанню композиції, вдосконаленню форм, використанню кольорів в дитячих образах. В очах дорослих, пише дослідник, образи дітей на картинах здатні повернути людську душу до чистоти, задовольнити бажання отримати «споконвічну чисту душу в складному світі». З точки зору соціального впливу, дитячі образи часто сприймаються в китайському мистецтві як символи правди, добра і краси. Образ дітей також символізує надію на розвиток людської цивілізації – це проекція соціального життя і культури, а також мрія про ідеальне життя.

Окрема увага автором приділяється відмінностям пропорцій тіла дітей від пропорцій тіла дорослих, бо коли діти народжуються, їхні голови великі, становлять 1/4 всього їхнього зросту. Тіло з віком збільшується у два рази, верхні кінцівки виростуть в три рази, а нижні кінцівки виростають майже в чотири рази, тому пропорція кінцівок у дитинстві відрізняється від людини у дорослому віці. Автор публікації наголошує, що вже у Середньовіччі

художники втілювали різницю між характеристиками пропорцій та рис обличчя дітей та дорослих, а також відмінності в рисах обличчя дітей різних етнічних груп (монголи, хуей, тибетці, уйгури, мяо, ї, чжуани, буйі, корейці, маньчжури, донг, яо та бай) [147].

В публікації «Короткий аналіз картин дитинства в китайському олійному живописі» Чжу Ліна та Ян Сяоміна (朱玲, 杨晓明) вивчається китайський олійний живопис на тему дитинства, проводиться системний, всебічний і багатосторонній аналіз творчості митців, що представляють цю тематику. Визначається, що китайські художники створювали картини на тему дитинства приблизно в трьох стилістичних напрямках. Перша категорія творів – реалістичне відображення дитячих образів. Друга категорія – символічне тлумачення дитячих образів. Третя категорія – це твори дитячих мультфільмів. У сучасному олійному живописі, оскільки китайські художники досліджують особисту мову та форму живопису, спосіб, яким художники виражають дитячі образи, стає все більш і більш барвистим, домінуючими різними художніми стилями. У цей час форми дитячих образів у живописі стають все більш і більш багатими, від другорядних ролей у попередніх історичних творах до головних образів у живописі, і навіть поступово стають персоніфікованим символом художника та «улюбленцем» нової епохи [150].

Розгляд та аналіз малювання окремих частин тіла дитини наведений у статті Лі Сюемінга (李學明) «Як намалювати дитину». Автор аналізує та надає практичні рекомендації в створенні дитячих образів на основі багатовіковій китайській історії малювання цієї теми [89].

Разом з розвитком китайського живопису зображення дітей у китайському живописі після тисяч років еволюції перетворилися на більш різноманітні вирази з точки зору тематики, форми та змісту – про це йдеться в публікації Ю Яо та Сунь Цзін (于瑶, 孙敬) «Дослідження перспективи вираження дитячого образу в сучасному китайському живописі». Образи дітей на картинах можуть відображати як умови життя і світогляд дітей, так і емоційний стан і духовний світ художника. Виходячи з унікальності дитячих

образів, ця стаття зосереджена на аналізі різних ракурсів дитячих образів у сучасному китайському живописі та дослідженні їх змістових характеристик. Зображення дітей у нашій свідомості завжди було символом позитиву та невинності. Зображення дітей у китайському живописі – це зображення реального життя художників через їх власні унікальні перспективи, використовуючи власне художнє мислення та унікальну мову живопису. Дитяча унікальна фізична краса та невинний образ мають надзвичайно важливе значення для нашого розуміння дитячого життя та багатства сучасного живопису [152].

В статті Ван Іхуея (王亦慧) підіймається проблема дітей у сільській місцевості Китаю, яка привернула широку суспільну увагу. Деякі художники в своїх творах палко висловлювали свою стурбованість сучасним становищем. Інтерпретуючи образ залишених дітей у творах сучасного мистецтва, ця стаття розглядає та вихваляє соціальні обов'язки, які повинні мати художники, вона також підтверджує «людиноорієнтовану» позицію реалістичного мистецтва та гуманістичну місію художника [61].

У публікації Ву Цзецюна (吴洁琼) «Росли під сонцем: дитячі образи в народному мистецтві Нового Китаю» проаналізовані твори на етнічну тематику в Новому Китаї, нові стратегії репрезентації зображень у жанрових творах 1950–1960-х років, зважаючи на ключові зміни зростання та життя дітей різних етнічних груп доби Нового Китаю [71]. Стаття «Образ дітей у художніх творах з 1949 року та його значення» Ху Цинціна (胡清清) присвячена творчості митців, працюючих у темі «Гра дітей» в олійному живописі. Автор наголошує, що гасло «Діти – це квіти Батьківщини і надія майбутнього» знаходить своє втілення в жанровому живопису соцреалізму. На прикладах таких художників як Чжан Сяоган, Ай Сюань, Тан Чжиган, Го Цзінь, Го Вей, Юань Веньбінь, Цай Лян та багатьох інших, автор підкреслює важливість і значущість дитячої тематики у реалістичному китайському живописі олією [121].

Чень Лушен (陈履生), як і Ву Цзецюн та Ху Цинцін, в своїй статті «Діти у творчості Нового Китаю» розглядає полотна художників, зокрема з дитячими образами на революційну та історичну тематику. Автор на відміну від попередніх авторів достатньо вдало розкрив вплив «новорічних картин і народних іграшок» на особливості репрезентації теми дитинства в олійному живописі. Коріння тематики «новорічних картин» йде з давніх давен, зазначає дослідник, з часом трансформуючись під впливом політичних, історичних, соціальних, економічних факторів, але залишаючись важливим та значущим для китайського суспільства, де головною фігурою є дитина [139].

З розвитком мистецтва в сучасну епоху зображення дітей як центральної теми еволюціонували, демонструючи більш вільний і експресивний підхід. Янь Цянь досліджуючи картини Чжоу Сіконга, видатного художника XX століття, аналізує цей перехід. В роботах художника знаходить цікаві паралелі з традиційними китайськими зображеннями дітей у трьох ключових аспектах: тематичному змісті, техніці виконання та художніх концепціях. Аналіз робіт Чжоу Сіконга, присвячених темі немовлят, демонструють, як традиційний підхід до зображення дітей трансформується, збагачуючись сучасними художніми рішеннями, що забезпечує прорив до нових форм виразності, зберігаючи водночас зв'язок із культурною спадщиною [153].

Потрібно зазначити, що деякі сучасні митці, звертаючись до теми дитинства, вивчали основні особливості репрезентації цієї теми в династичну епоху. Так, автор багатьох картин на дитячу тематику Цзяо Сяохуей (焦笑会) в статті про свою творчість «Дискусія про створення сучасних дитячих тематичних ретельних картин» спочатку аналізує виникнення та розвиток дитячої тематики в живописі починаючи з періоду Воюючих царств і до теперішнього часу. І на основі цього аналізу, представляє авторські концепції вирішення теми дитинства на прикладі зображень етнічної групи Мяо в Баші, Гуйчжоу. Одна з масштабних робіт майстра є триптих «Вимираючі племена», створений у 2016–2018 рр. Він незважаючи на монументальний розмір (висота

два метри і довжину понад чотири метра), був створений безпосередньо в селі Баші Мяо на основі натурних спостережень і ескізів.

В іншій багатофігурній картині «Східне сонце» (160x80, 2023), майстер освітлює дітей сонячними променями як надію на їх щасливе майбутнє. Цзяо Сяохуей прагне реалістично передати усі дрібниці дитячих персонажів – їх характер і етнічний одяг, особливості життя місцевих дітей. «Люди – це носії культури часу, а діти – це суб'єкти майбутньої епохи, які мають надзвичайно важливе й особливе значення, тому в своїй творчості я намагатимусь максимально досліджувати культурний відтінок і особливості часу в сучасному дитячому живописі з якомога більшої кількості ракурсів і в усіх напрямках» – що зі слів автора надає станковим творам більшого сенсу [127].

У статті Хуан Яня (黄妍) «Короткий аналіз художньої виразності сучасного китайського живопису з дитячою тематикою» досліджуються нові підходи до живопису, інноваційні техніки та ідеї, які надали китайському мистецтву дитячої тематики абсолютно новий вигляд. Сучасні художники, які активно працюють у цій галузі, творчо поєднують традиційні прийоми каліграфії із західними принципами композиції. Вони широко застосовують техніки перебільшення та деформації, додаючи інтерес до пера та чорнила, що дозволяє вивести зображення на новий художній рівень. Таким чином, дослідження дитячої тематики в китайському живописі досягло нової історичної віхи. Крім того автор зосереджує увагу на образах дітей, які також стали центром уваги художників, з точки зору етнічної приналежності. Митці втілюють особливості побуту різних етнічних груп, особливості навчання до ігор, від праці до спорту, від занять до відпочинку [125].

Серед багатьох представників реалістичних олійних художників Китаю 1980-х і 1990-х років виділяється Ай Сюань, олійні картини якого присвячені дитячим образам і родинним стосункам. Майстер відомий своїми лаконічними композиціями, стриманими монохромними кольорами. Творчість майстра проаналізована в публікації Ао Джулі та Лонг Юнь. В статті зазначено, що найбільш вражаючою рисою композиції олійного живопису Ай Сюаня є

використання простих тем і фону для створення глибокого й гострого емоційного світу. Серед багатьох робіт Ай Сюаня найчастіше зображуються дівчата-плато і чоловіки Кангба, меланхолійні очі, спрощена композиція і насичені кольори, відображені в картинах, привертають увагу багатьох глядачів. На прикладах робіт Ай Сюаня авторами проведений аналіз стилістичних характеристик і визначені художні характеристики та академічна цінність робіт. Стверджується, що олійні картини Ай Сюаня здобули великий вплив як з точки зору розвитку олійного живопису Китаю, так і документальному вивченню побуту тибетського регіону країни [60].

Творчість видатного майстра Чжан Сяогана, який понад три століття займався дитячою темою, висвітлена в ряді публікацій. Монографію про творчий шлях Чжана Сяогана опублікували мистецтвознавці Джонатан Файнберг і Гарі Сюй (2015). Джонатан Файнберг є почесним професором Школи мистецтв Каліфорнійського університету в Ірвайні. Він є автором багатьох досліджень й каталогів про сучасне мистецтво Китаю. Гарі Сюй автор численних публікацій про китайське мистецтво, зокрема «Всесвіт нереальності: Чжун Бяо» (2013), «Дивлячись наперекір: несвідоме в сучасному китайському мистецтві» (2012) та «Сінаскейп: сучасне китайське кіно» (2007). Треба відзначити кураторські заслуги Джонатана Файнберга і Гарі Сюя, які організували виставки Чжан Сяогана в Китаї, Сінгапурі та Італії. Науковці аналізують особистий погляд Чжан Сяогана на повсякденне життя Китаю, історичні та політичні події, а також розуміння митцем живописних концепцій.

В ґрунтовній монографії Лю Пена (2016) окрім найвідоміших картин художника, які публікувались раніше, мистецтвознавцем вводяться до наукового обігу менш відомі малюнки і ескізи, а також нотатки з щоденника митця. Видання проілюстровано особистими фотографіями з архіву художника і являє собою найповнішу розповідь про життя та творчість художника. В публікації представлений концептуальний аналіз визначних робіт, які були створені Чжан Сяоганом протягом чотирьох десятиліть.

Дослідження «Амнезія та пам'ять: колекція листів Чжана Сяогана 1981–1996» (2010) за редакцією Лю Пена містить листи художника до своїх друзів, з якими він обговорював шляхи розвитку сучасного китайського олійного мистецтва. Змістовне наповнення книги нагадує загальновідоме видання «Дорогий Тео – епістолярна автобіографія Ван Гога», що була опублікована Сичуаньським народним видавництвом на початку 1980-х років. Чжан Сяоган, як і більшість китайських митців, ознайомився з листами Ван Гога. Митець був зворушений простими і щирими висловами, написаними художником своєму брату (黄专). За прикладом улюбленого художника, Чжан Сяоган розпочав вести щоденник і збирати листи до друзів, які були пізніше неодноразово опубліковані. Ці нотатки на сьогодні залишаються ґрунтовним джерелом вивчення біографії і творчого шляху митця [23, с.61–63].

Таким чином, на особливу увагу заслуговують нотатки і статті самих митців про шляхи створення дитячих образів в станкових творів. Автор багатьох робіт на дитячу тематику Ван Фан (王凡) пише, що «через мої твори я хочу зберегти дитинство яскравим, теплим, сповненим». В своїй статті «Мова про мою серію картин на дитячу тематику» автор на прикладі власних картин «Таємниця? Скарб № 1», «Наша художня виставка», «Подивіться! Гусениця», «Якого кольору?» відображає дитячу щирість, невинність і доброту. Митець порівнює дітей з рослиною: «Молодий вербовий паросток, що лише проріс, нагадує квітковий бутон із невичерпним потенціалом життя» – саме це я намагаюся передати у своїх роботах [64].

У публікації мисткині Лі Веньцзін (李文静) «Дослідження та вираження скрупульозних матеріалів і технік у створенні дитячих тем», авторка досліджує використання матеріалів і технік живопису при створенні картин починаючи з часів правління династії Цзінь (265–420). На прикладах таких відомих майстрів, як Гу Кайчжі з династії Східна Цзінь, Ву Даоцзи з династії Тан, Чжоу Веньцзю з п'яти династій, Лі Сун з династії Сун та інших майстрів авторка окреслює особливості поєднання фольклорних мотивів з класичними формами національного живопису. Лі Веньцзін наводить цитати з

трактатів давніх митців, зокрема Ши Тао з династії Цін: «Художник при створенні дитячих образів повинен прислухатися до свого серця і спогадів». Майстриня підкреслює актуальність цих слів і в своїй репрезентації теми дитинства, яка стала домінуючою в її творчості після народження дочки [85].

У статті митця Го Цзяньлі (郭劍利) «Про технічні характеристики дитячих сюжетних картин» йдеться про застосування у сучасному китайському живописі на дитячу тематику давніх технік малювання тушшю та чорнилами, значення лінійних ритмів, які повинні гармоніювати у творі по своїй довжині, «кривизні», щільності і коливанням. Автор зосереджує увагу на розвиток та інновації технік дитячого тематичного малювання з точки зору продовження традицій, поглинання західних концепцій, інтеграції народної культури та мистецтва, експериментування з поєднанням засобів традиційного і європейського живопису [76].

Деякі науковці визначають про вплив анімації на репрезентацію теми дитинства в олійному живописі. Чень Ке, один із найвідоміших сучасних художників, в інтерв'ю зазначив про значення анімаційних форм в розкритті теми дитинства: «Анімаційні фільми – це дуже хороший спосіб, який дозволяє подолати всі перешкоди і прямо виражати свої почуття». Для художника Тан Чжигана мистецтво завжди прагне порушити умовності та виразити невимовне. Живі образи дітей розвіюють важкість, на думку митця, а блиск і мудрість майстра полягають у його почутті іронії, щоб розповісти китайську казку.

В публікації Чжао Юе (赵越) «Створення картин на тему дитинства» йдеться про те, що образи дітей у сучасному живописі не є відображенням самих дітей, тому що вони є відображенням розуміння сучасними художниками сприйняття оточуючого світу дітьми, інтегруючи при цьому власні спогади автора. Сама дитина, на думку дослідника є відображенням світу дорослих і також є його невід'ємною частиною.

«Спогад дитинства» – перше враження, яке складається у більшості глядачів після перегляду картин Цзен Цзяньюня. Як впровадити стилі

живопису, привнесені з Заходу, стало питанням, над яким замислюються багато сучасних художників. Цзен Цзяньюнь за допомогою дитячих образів створює унікальну атмосферу ірреального казкового світу, використовуючи грайливий спосіб самовираження [149].

Окрему, хоч і невелику групу складають публікації європейських вчених, які присвячені дитячим портретам епохи Відродження. Дитячі портрети італійських митців Середньовіччя привертала увагу дослідників, оскільки вони яскраво відображають особливості ставлення до дитинства та його роль у суспільстві різних історичних періодів. Перші спроби глибокого аналізу специфіки цього жанру та його розвитку в італійському живописі зробив Ф. М. Годфрі у своїй статті «Апофеоз дитинства в епоху Відродження» (1959).

У цій роботі дослідник розглянув зразки портретного живопису, створені в різних регіонах Італії, а також проаналізував уривки з гуманістичного листування, у яких висвітлено ставлення дорослих до дітей. Годфрі підкреслює особливу цінність дитини в італійській культурі другої половини XV століття, наголошуючи на зростаючому інтересі до дитинства, що знаходить відображення у живописі. Основну увагу в своєму дослідженні він приділяє родинним портретам із зображенням дітей, зосереджуючись переважно на періоді XV століття та перших десятиліттях XVI століття.

Однак, Годфрі свідомо обмежує свої розвідки цією хронологічною рамкою, залишаючи поза увагою численні портрети XVI століття, які представляють час справжнього розквіту ренесансного дитячого портрета у всій його багатогранності. Таким чином, дослідження науковця окреслює значення дитячого портрета для епохи Відродження, але водночас підкреслює потребу в подальшому вивченні цього жанру, зокрема портретів XVI століття, які демонструють вищий рівень художньої майстерності та різноманіття типів. [38].

У статті Д. Хайкампа «Дитячі портрети, написані Аньоло Бронзіно у 1551 році» (1955) розглядається творчість видатного італійського художника

доби Відродження. Основна увага приділена серії дитячих портретів, створених Бронзіно, а також історії їх створення. Автор аналізує контекст виникнення цих робіт, зосереджуючись на їхньому художньому та культурному значенні.

Хайкамп надає стислі біографічні відомості про Аньоло Бронзіно, акцентуючи на його важливій ролі в розвитку портретного жанру та визнанні майстра серед сучасників. У центрі дослідження – портрети дітей, які вирізняються тонкою психологічною глибиною, витонченим стилем і увагою до деталей. Хоча більшість статті присвячено саме цим роботам, автор також коротко згадує дитячі портрети інших національних шкіл, створені сучасниками Бронзіно, надаючи контекстуальне порівняння. Стаття Хайкампа є важливим внеском у вивчення творчості Бронзіно, в якій наголошується на значущості дитячих портретів в культурній спадщині епохи Відродження [40].

Праця Філіпа Арієса є фундаментальним дослідженням історичної еволюції концепції дитинства. Автор демонструє, що дитинство як окрема фаза життя не є універсальною константою, а формується через взаємодію інституційних, релігійних та сімейних практик. Використовуючи архівні документи, іконографічні джерела та аналіз матеріальної культури, Арієс висвітлює, як зміни в освіті та суспільних цінностях призвели до виникнення концепції дитинства як певному періоду соціалізації.

Для вивчення китайського олійного живопису дослідження науковця має ключове методологічне значення. Вона пропонує інструменти для аналізу того, як художні образи дітей відображають соціокультурні трансформації, зокрема в періоди модернізації чи глобалізації. Зміни в репрезентації дитинства в китайському мистецтві ХХ ст. можна інтерпретувати через призму еволюції сімейних структур, педагогічних ідеалів або впливу західних ідей, аналогічно до процесів, описаних Арієсом у європейському контексті. Його підхід до деконструкції «природних» категорій дозволяє простежити, як китайські художники, інтегруючи олійний живопис, відтворювали або

переосмислювали дитинство у зв'язку з національною ідентичністю, політичними реформами чи гендерними ролями [31].

Українські мистецтвознавці, хоча і не вивчали особливостей дитячих зображень в китайській культурі, зробили значний внесок у дослідження східного живопису, аналізуючи культурні взаємодії, стилістичні інновації та соціальні аспекти у процесі розвитку китайського мистецтва. Їхні роботи розкривають еволюцію китайського мистецтва, що відображають філософські, естетичні та історичні аспекти. Дослідження Світлани Рибалко охоплюють ключові аспекти мистецтва Східної Азії та мають важливе значення для аналізу олійного живопису Китаю. У статті «Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми» (2022) авторка досліджує вплив європейського модернізму (зокрема, ідей Баугаузу) на формування китайської художньої традиції ХХ ст., зокрема впровадження авангардних технік у олійний живопис [17]. У публікації «Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії» (2023) професорка розкриває специфіку традиційного копіювання в китайському мистецтві, що вплинуло на педагогічні підходи та інтерпретацію західних стилів у місцевому живопису [18].

У статтях «Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії» (2022) та «Образ сакури у візуальній культурі Японії» (2022), авторка хоча і зосереджена на японському контексті, пропонує методологічні інструменти для аналізу символізму та мінімалізму в східному мистецтві, зокрема через призму взаємодії природи, філософії та візуальних кодів [15].

Публікації Юлії Бабунич висвітлюють питання культурного синтезу та взаємодії українського і східного мистецтва, зокрема китайського живопису. У статті «Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст» (2023) дослідниця аналізує, як українські митці інтегрували європейські художні техніки, зберігаючи національну ідентичність, що є актуальним для порівняння з процесами в Китаї [1]. У «Дослідженні соціально-культурного аспекту та розвитку сучасного китайського живопису» (2022), написаному у співавторстві з Каєм Сяовеном, автори розглядають вплив західної естетичної

освіти на китайське мистецтво, зокрема через реформаторську діяльність Кая Юаньпея. Дослідники підкреслюють, що і в Україні, і в Китаї модерністські експерименти стали способом збереження та переосмислення національної традиції, що поєднувала європейський експресіонізм із китайською естетикою [58]. Використовуючи порівняльний аналіз, вона демонструє, як соціальний контекст визначав художні інновації в різних регіонах: наприклад, у Китаї реформи стимулювали інтерес до західного мистецтва, а в Україні модернізм став реакцією на політичні й культурні виклики ХХ століття.

Статті Євгена Котляра, написані у співавторстві з Ван Шуань, є важливим внеском у вивчення жіночого мистецтва та гендерної проблематики в китайському олійному живописі першої половини ХХ ст. У роботі «Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього модернізму» (2024) досліджується роль цієї художниці у формуванні модерністської традиції. Автори аналізують, як Пань Юліан поєднувала західні техніки олійного живопису з китайською естетикою, створюючи унікальні твори, що стали мостом між традицією та інновацією [12].

У статті «Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини ХХ ст.» (2024) Євгена Котляра розкривається динаміка гендерних стереотипів: від патріархального ідеалу «ляльки» до образу незалежної «нової леді». Ця трансформація відображала соціокультурні зміни в Китаї, зокрема боротьбу за емансипацію жінок, і знаходила вираз у олійному живописі через символічні композиції та експерименти з кольором. Ці публікації є частиною широкого наукового дискурсу, який, зокрема, висвітлюється у дослідженнях про еволюцію жіночого живопису в Китаї [12].

Важливі в контексті дослідження особливостей репрезентації дитячих образів публікації Марини Токар. Хоча її наукові розвідки стосуються здебільшого української дитячої книжкової ілюстрації як самостійного напрямку графічного мистецтва, схожість образотворчих засобів в дитячій графіці і станковому живопису є ключовими для розуміння теми дитинства в

мистецтві. Авторка акцентує на тому, що саме дитяча книга стала експериментальним полем для художників, де з кінця 1950-х років формувалися інноваційні стилістичні рішення, поєднуючи графіку, живопис і нову образність [20, 21].

Марина Токар простежує, як митці трьох поколінь (від соцреалізму до сучасності) впроваджували абстракцію, символізм та експерименти з кольором, відходячи від ідеологічної цензури соцреалізму. Ілюстрації не лише супроводжують текст, а передають моральні настанови через емоційні образи. Композиційні рішення поєднують дрібні елементи (характерні для дитячого сприйняття) із загальною гармонією, що стимулює уяву дитини. Експерименти в ілюстрації (наприклад, використання яскравих контрастів, геометричних форм) знайшли відображення у станковому живописі 1980-2000-х років. Дослідниця вказує, що такі митці, як Тетяна Медвідь, Василь Курилик та інші, переносили графічні прийоми на станкові полотна, створюючи гібридні форми. Роботи Марини Токар демонструють, що дитяча книжкова ілюстрація – це не лише супутник літератури, а й дзеркало соціокультурних змін. Її дослідження розкривають, як через художні образи формувався діалог між традицією та модерністськими експериментами, що вплинуло на графіку та живопис.

У статті Марини Токар і Олега Станичного окреслюється нове трактування образу дитини, що сформувалося в добу модерну. Зміна сприйняття дитинства як символу життя, чистоти та безмежного потенціалу простежується і в китайському живописі, де дитячий образ також містив глибоке філософське та символічне значення [22]. Так само, як і європейські художники кінця XIX–початку XX ст., китайські митці поєднують імпресіоністичну чуттєвість із символістичною багатозначністю, що дозволяє розширити трактування дитячої тематики. Попри культурні відмінності, загальні тенденції до символізації образу дитини, посилення його ліричної виразності та пошук нових форм репрезентації свідчать про універсальність художніх процесів у різних національних школах. Таким чином, досвід європейського живопису кінця XIX–початку XX століття, зокрема польсько-

української традиції, дає можливість глибше зрозуміти розвиток теми дитинства в олійному живописі та його художню еволюцію.

1.2. Джерельна база та методика дослідження

Джерельна база дослідження репрезентації дитячих образів у китайському олійному живописі ґрунтується на комплексному аналізі різноманітних матеріалів, а саме каталогів музейних збірок, зокрема Палацового музею в Тайбеї, які надають доступ до ключових творів, де дитячі образи представлені в контексті історичних та стилістичних змін, від традиційних мотивів до сучасних інтерпретацій, що поєднують західні впливи з національною естетикою. Джерела охоплюють живописні сувої, каліграфічні тексти та художні трактати, де дитячі образи часто інтегрувалися в символи природи або соціальних ієрархій. Наприклад, у пейзажах стилю шань-шуй («гори-води») людина, включно з дітьми, зображувалася як мізерна частинка космосу, що відображало філософську концепцію єдності з природою. Письмові джерела, такі як трактати Цзун Біна (V ст.) або Шень Чжоу (XV ст.), наголошували на передачі «духовного єднання» через мистецтво, що впливало на інтерпретацію дитинства як символу безневинності чи циклічності життя.

Важливу роль відіграють також архіви мистецьких закладів і резиденцій, які викладені на цифрових платформах установ. Автобіографічні видання, альбоми видатних митців та їх інтерв'ю дозволили виявити їх особисті наративи, творчі методи, соціальні та мистецькі впливи на їх творчість. Ці джерела також підкреслюють гендерний аспект, зокрема внесок жінок-художниць, які через дитячі образи досліджують теми материнства та соціальних обмежень.

Матеріали виставок і аукціонів, що відбувались здебільшого в Китаї і Америці, дають змогу проаналізувати комерційний та культурний контекст творів на тему дитинства. Наприклад, каталоги аукціонів Sotheby's чи виставок у Національному художньому музеї Китаю демонструють, як дитячі образи стають інструментом критики сучасності. Порівняльний аналіз колекцій також

вказує на синтез технік: поєднання олійного живопису з елементами китайської каліграфії або символікою, запозичених з народного мистецтва.

Методичні розробки, включно з працями китайських мистецтвознавців, дозволяють обґрунтувати формальні принципи, такі як «розсіяна перспектива» або імітаційні підходи, які використовуються для передачі дитячої наївності чи емоційної глибини в олійних творах. У дослідженні аналізувались фотографії підготовчих начерків та ескізів до кінцевих станкових творів митців, що дозволили дослідити не тільки творчий процес, а і поступове формування авторської концепції. Таким чином, джерельна база поєднує візуальні, текстові та контекстуальні матеріали, забезпечуючи всебічний аналіз дитячих образів у китайському олійному живописі.

Методи дослідження. Дослідження особливостей репрезентації дитячих образів у китайському олійному живописі ґрунтувалося на комплексі мистецтвознавчих методів, що дозволили проаналізувати як історичні, так і сучасні аспекти теми.

Історико-культурний аналіз використаний для вивчення еволюції дитячих образів від династичного Китаю до сучасності. Наприклад, у період династій Тан та Сун діти часто зображувалися у контексті конфуціанських ідей сімейної гармонії та продовження роду, що знайшло відображення у фресках і сувоях. Цей метод дозволив простежити, як традиційні мотиви (наприклад, символи довголіття, зв'язок з природою) трансформувалися під впливом західного реалізму в олійному живописі ХХ століття.

Семіотичний метод був застосований для декодування символічних підтекстів у творах на дитячу тематику. У сучасному живописі ці символи набули нового змісту у порівнянні з мистецтвом династичного Китаю, відображаючи соціальні зміни, такі як урбанізація і глобалізація. Аналіз текстових модусів на картинах (написи, вірші) також виявив їхню роль у створенні багаторівневих смислів.

Компаративний аналіз був застосований для порівняння технік традиційного живопису тушшю (гохуа) з олійним живописом. Визначено, що

техніка «розсіяної перспективи», характерна для гохуа, адаптувалася митцями в олійних роботах для передачі просторової глибини без чіткого акценту на світлотіні. Також досліджувався вплив давніх фресок Дуньхуана і засад декоративно-прикладного мистецтва на технічні і колористичні рішення сучасних митців, які поєднували мінеральні пігменти з олійними фарбами.

Іконографічний метод був використаний для аналізу композиційних та стилістичних особливостей. У династичному Китаї дитячі образи часто втілювалися у жанрі «люди і речі», тоді як у ХХ столітті акцент змістився на психологізм та індивідуалізм.

Культурологічний підхід використовувався для дослідження впливу філософських систем (конфуціанство, даосизм, буддизм) на образотворчу практику. Наприклад, у роботах митців олійного живопису дитяча самотність інтерпретується через призму даоської ідеї гармонії з природою, що контрастує з реалізмом ХХ століття. Методи, такі як семіотичний аналіз і компаративний підхід, виявили, як історичні наративи адаптуються до сучасних соціальних контекстів, зберігаючи культурну спадщину.

Важливу роль в роботі відіграє порівняльний аналіз китайських та західних колекцій і виставок, який виявляє відмінності в інтерпретації дитинства. В європейському живописі дитячі образи найчастіше представлені реалістичними творами, тоді як у китайському контексті вони нерідко впроваджуються в абстрактні або символічні композиції, де дитина стає частиною «космічного порядку». Це підтверджується дослідженнями іконографії, де навіть у олійних роботах зберігаються елементи «резонансу духу» (氣韻生動), одного з «Шести принципів» Се Хе, що наголошує на життєвій енергії образу.

Висновки до першого розділу.

У дослідженні репрезентації дитячих образів в олійному живописі Китаю було встановлено, що ця тема залишається недостатньо вивченою в межах академічного мистецтвознавства. Існуючі праці зосереджені переважно

на іконографії мотиву дитинства періоду династичного Китаю. До вивчення проблематики залучені праці, присвячені основним аспектам розвитку китайського олійного живопису, тоді як системний розгляд специфіки дитячих мотивів у контексті соціокультурних трансформацій в олійному живописі недостатньо представлений в науковій літературі.

Стан вивчення теми дитинства в китайському олійному живопису характеризується фрагментарністю, що обумовлено недостатньою дослідженістю проблеми в академічному дискурсі. Наявні публікації, навіть ключові, лише частково розкривають окремі аспекти, зосереджуючись переважно на техніко-стильових аналізах, історичній хронології або впливах західних мистецьких традицій. У дослідженнях творчості окремих художників, які присвятили свої роботи темі дитинства, автори зосереджуються на формальних інноваціях митців, але здебільшого ігнорують соціокультурний контекст, в якому формувалися дитячі образи як відображення національної ідентичності чи гендерних трансформацій. Фрагментарність вивчення проблеми науковцями обмежує розуміння дитинства не лише як художнього мотиву, а й як складової культурної пам'яті та соціальних змін, що робить тему перспективною для подальших наукових розвідок.

Джерельна база дослідження охоплює широкий спектр матеріалів, зокрема наукові публікації китайських та західних дослідників, каталоги виставок, аналітичні статті, архівні документи, а також безпосередній аналіз творів мистецтва. Важливе значення мають візуальні матеріали, які дозволяють простежити особливості зображення дітей у різні історичні періоди

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчого аналізу, порівняльного підходу та культурно-історичного методу. Вивчення стилістичних і семантичних особливостей дитячих образів відбувається у зв'язку з історичним контекстом, соціальними змінами та художніми традиціями. Такий підхід дозволяє не тільки простежити еволюцію теми, а й застосувати ключові тенденції її розвитку в сучасному мистецтві Китаю.

РОЗДІЛ 2

ДИТЯЧІ ОБРАЗИ В МИСТЕЦТВІ ДИНАСТИЧНОГО КИТАЮ

2.1. Становлення дитячої тематики в китайському мистецтві

Найдавніші живописні твори з дитячої теми зустрічаються у фрескових розписах гротів Дуньхуана. Фрески гротів, зокрема комплексу Могао, є унікальним свідомством розвитку буддійського мистецтва в Китаї з IV по XIV століття. Серед тисяч зображень, що охоплюють релігійні, історичні та побутові сюжети, дитячі образи займають особливе місце, відображаючи глибокий символізм і культурний синтез. У буддійському мистецтві Дуньхуана діти часто зображувалися як частина наративів, пов'язаних із життям Будди або Бодгісаттв [104, с. 13]. Наприклад, у сценах народження Сіддгартхи Гаутами (майбутнього Будди) дитина символізувала чистоту та потенціал духовного просвітлення. Такі зображення підкреслювали ідею невинності та новонародженого світла, що контрастувало зі складністю дорослого життя.

У печері 285 (династія Північна Вей, VI ст.) зустрічаються фрески зі сценами «щасливих душ», де діти зображені на хмарах, що символізує їхнє блаженство в раю. Ці образи поєднували буддійські уявлення про реінкарнацію. Фрески також включали сцени з повсякденного життя, де діти фігурували як частина сімейних або громадських ритуалів. Наприклад, у зображеннях сільськогосподарських робіт (орання, сіяння, збір врожаю тощо) діти часто супроводжували дорослих, що відображало їхню роль у передачі знань та традицій між поколіннями. Такі сцени підкреслювали циклічність життя та важливість спадкоємності. Окремою темою у дитячих зображеннях становили театральні і акробатичні вистави, до яких долучали дітей.

Знайдені у печерах дитячі образи могли символізувати бажання забезпечити благополуччя нащадків через релігійні пожертви. Дитячі фігури часто виконувалися з використанням яскравих кольорів (малахітовий, бірюзовий), що надавало їм небесного вигляду. У ранніх фресках (династія Північна Вей, IV–VI ст.) переважали статичні пози та спрощені форми, тоді як

у період Тан (VII–X ст.) з'явилися динамічні композиції з передачею емоцій персонажів (іл. 2.1.1–2.1.4). Вплив індійського та центральноазійського мистецтва проявлявся у використанні мудр (жестів рук) у дитячих образах, що нагадувало про їхню роль у релігійних практиках. З розвитком Великого шовкового шляху дитячі образи в Дуньхуані стали відображати культурний обмін. Наприклад, у фресках династії Тан такі зображення ставали більш натуралістичними, відображаючи вплив перських та індійських технік [120, с. 49].

Протягом XX століття науковці, такі як Чан Шухун та Дуань Веньцзе, провели масштабну роботу з реставрації фресок, включаючи дитячі зображення. Цифрові архіви проекту дозволяють детально вивчати ці образи. Сьогодні вони слугують важливим джерелом для розуміння соціальних, релігійних та мистецьких аспектів давнього Китаю. Фрески Дуньхуана, розташовані в печерах Могао, вони є унікальним свідченням життя стародавнього Китаю, зокрема дитячого побуту.

1 червня 2015 року Науково-дослідна академія Дуньхуана опублікувала серію фотографій розписів у гротах, які зображують сцени з життя дітей (іл. 2.1.1–2.1.4). Ці двадцять збережених сцен охоплюють період від Північної династії (386–581 рр. н. е.) до династії Юань (1271–1368 рр.) і включають такі сюжети, як народні і релігійні свята, дитячі ігри хлопчиків, що віддають шану Будді, навчання дітей у своїх наставників, театральні та циркові вистави. Відповідно з попередніми даними, у 183 печерах Дуньхуана виявлені дитячі зображення. Ці фрески не тільки демонструють повсякденне життя дітей того часу, але й відображають культурні та соціальні аспекти стародавнього Китаю [39].

Дитячі зображення у фресках Дуньхуана – це не лише художні шедеври, а й ключ до розуміння культурних та духовних цінностей давнього Китаю. Вони відображають синтез буддистської філософії, місцевих традицій і впливів Великого шовкового шляху, залишаючись актуальними для дослідників і митців усього світу [4]. Дитяча тема в китайському мистецтві до династії Сун

є маловивченою галуззю мистецтвознавчих досліджень, але ті витвори, що збереглися до наших часів, демонструють унікальне розуміння цінностей, вірувань і культурних практик давньокитайського суспільства. Зображення дітей у ранньому китайському мистецтві з'являлося поступово за різних династій, відображаючи еволюцію ставлення суспільства до дитинства, сімейних структур та культурних ідеалів. Археологічні знахідки від неолітичних поселень до часів династії Тан розкривають багате полотно мистецьких виразів із зображенням дітей – від простих глиняних прикрас до складних надгробних розписів і витончених буддійських мистецьких «інсталяцій». Існуючі дослідження дитячої тематики в мистецтві в основному зосереджені на пізніших періодах починаючи з династії Сун і далі, коли жанр «дитячої гри» (嬰戏图) міцно ствердився. Хоча такі дослідники, як Енн Барротт Вікс, стверджують, що етапи становлення репрезентації дітей у китайському мистецтві залишаються недостатньо вивченими [120, с.14].

Дитяча тема, зокрема «Ігрові малюнки немовлят» (Baby Play Pictures), має давнє коріння у китайському мистецтві, яке сформувалося під впливом філософських концепцій даосизму, конфуціанства та буддизму. Основи даосизму, представлені працями Лаоцзи та Чжуан-цзи, розглядали немовля як символ гармонії між людиною та природою, втіленням невинності та єдності з небесами: «Немовлята є найбільш невинними і простими... вони символізують гармонійну єдність між людиною і природою» [140]. Важливість вивчення дитячої тематики до династії Сун полягає в розумінні основоположних елементів, які згодом вплинули на багатовікову китайську художню традицію, а також у висвітленні історичного розвитку ставлення китайців до дитинства та сімейного життя. У період династій Суй і Тан (581–907 рр.) дитячі сцени набувають популярності в живописі та декоративному мистецтві. Дитячі образи, створені в епоху династії Тан, заклали основу для подальшого розвитку жанру, ставши частиною китайської художньої традиції, що символізує радість, безтурботність і життєву енергію. Картини, що

зображували немовлят, не лише слугували естетичною насолодою, але й втілювали філософські ідеї «повернення до природи» та «дитячої простоти».

Становлення дитячої тематики в китайському мистецтві має глибоке коріння, яке сягає ще первісних часів. Одним із перших зображень, пов'язаних із дитинством, стало зображення немовляти, яке вчені пізніше стали називати «лялькою, що дряпається». Це мистецьке уявлення відображало спроби людини протистояти природі через своєрідне захоплення та вираження побажань благополуччя. Лялька з булочкою, що спілкується з богами, символізувала молитви про здоров'я, заклик духів та отримання благословення, що стало важливою частиною духовної практики та народних вірувань. Зображення немовлят також знайшло своє місце на предметах із нефриту в період Воюючих царств, що є свідченням того, що дитяча тематика мала важливе значення в культурному та релігійному контексті того часу [120, с. 28]. У мистецтві того періоду можна помітити зв'язок між дитячими зображеннями та народними піснями, які часто оспівували різні аспекти дитинства, зокрема благословення та процвітання. Це свідчить про початкові етапи розвитку дитячої тематики в китайському мистецтві, яка з часом набувала все більшого значення в художній традиції, символізуючи надії на майбутнє та гармонію в житті людей.

Зародження теми дитинства в китайському мистецтві відображає глибокі культурні, соціальні та духовні аспекти життя китайського суспільства. Китайські декоративні візерунки з моменту свого виникнення стали частиною концептуальної форми, яка втілює різноманітні уявлення та свідомість людей про навколишній світ. Вони слугували засобом вираження побажань, молитв про благословення та гармонію. Тематика дитинства була тісно пов'язана з розписом на шовку, візерунками на порцеляні та новорічними картинами, які стали невід'ємною частиною як імператорського, так і народного мистецтва (іл. 2.1.5–2.1.7).

Історична еволюція репрезентації дітей у китайському мистецтві від епохи неоліту до династії Хань розкриває складний поступ художнього

розвитку, тісно переплетений із соціальними, релігійними та культурними перетвореннями. Найдавніші відомі зображення дітей у китайському мистецтві походять з неолітичних поселень, зокрема з культур Яншао (5–3 ст. до н.е.) та Луншань (3–2 ст. до н.е.), де гончарні посудини та статуетки дають перше уявлення про те, як ранні китайські суспільства візуалізували дітей. Ці ранні зображення можна знайти переважно у вигляді спрощених людських фігурок на розписному глиняному посуді, де діти вирізняються меншим розміром і часто з'являються групами або поряд із дорослими у сценах, схожих на церемоніальні чи громадські. Значення цих ранніх зображень посилюється їхньою появою на ритуальних посудинах, що свідчить про те, що діти мали важливе символічне значення в релігійному та церемоніальному контексті з найдавніших періодів китайської цивілізації. Перехід до династії Шан (бл. 1600–1046 рр. до н.е.) знаменує собою значну еволюцію в художньому зображенні дітей, що характеризується дедалі вишуканішим оздобленням бронзових посудин із більш деталізованими людськими фігурами, включно з впізнаваними дитячими постатями в ритуальних сценах.

Бронзові посудини династії Шан, що використовувалися в церемоніях поклоніння предкам, іноді містять дитячі мотиви в своїх складних декоративних схемах. Археологічні знахідки цього періоду, зокрема з таких пам'яток, як Інью, свідчать про зростаючу витонченість технічного виконання людських фігур, дітей, особливо на нефритових артефактах, де образи дітей виступають як частина сімейних сцен або як самостійні декоративні елементи. Релігійний та ритуальний контекст цих ранніх зображень свідчить про те, що діти розглядалися як невід'ємні елементи космічного та соціального порядку, часто пов'язані з поняттями продовження роду, родючості та поклоніння предкам.

За часів династії Чжоу (1046–256 рр. до н.е.) відбулися значні зміни в художньому зображенні дітей, позначившись еволюцією більш натуралістичних стилів та появою нових тем і мотивів. У цей період з'являються більш складні сюжетні сцени за участю дітей, зокрема, у

прикрасах бронзових посудин та різьбленні по нефриту. Вплив конфуціанських цінностей у період Чжоу суттєво вплинув на зображення дітей у мистецтві, підкреслюючи синівську побожність та важливість родинних стосунків. Бронза та нефрит часів династії Чжоу демонструють дедалі складніший підхід до зображення дітей, з більшою увагою до анатомічних деталей та включенням дітей у сцени повсякденного життя та ритуальних дійств. Про розвиток традицій раннього живопису в цей період свідчать текстові згадки та вцілілі фрагменти, які вказують на появу більш різноманітних і нюансованих підходів до зображення дітей у різних мистецьких засобах. Витвори майстрів династії Хань (206 р. до н.е.–220 р. н.е.) являють собою революційний період у художньому зображенні дітей, позначений появою виразної дитячої тематики та розвитком складних сюжетних сцен. Ханьське надгробне мистецтво, зокрема настінні розписи та кам'яні рельєфи, надають багаті докази того, як діти були інтегровані у складні візуальні наративи, що зображували як буденне мирське життя, так і сферу надприродного. Серед нових сюжетів все частіше зустрічаються сцени дітей під час гри, навчання та в сімейному оточенні.

Інновації династії Хань у художніх матеріалах і техніках, зокрема в гончарстві, різьбленні по каменю та живопису, дозволили більш детально і натуралістично зображати дітей. У цей період з'являються нові художні конвенції, зокрема специфічні пози, жести та атрибути, які впливатимуть на китайське мистецтво протягом наступних століть. Археологічні знахідки з гробниць епохи Хань, таких як Мавандуй, демонструють безпрецедентне багатство зображення дітей у різних видах мистецтва – від розмальованих шовкових прапорів до прикрас на лакованому посуді [120, с. 36]. Технічні інновації періоду Хань у зображенні простору та розробці безперервних наративних сцен дозволили художникам створювати більш складні та нюансовані зображення дітей у їхньому соціальному та родинному середовищах. У цей період також з'явилися специфічні іконографічні традиції, пов'язані з дітьми, включно з розвитком таких характерних мотивів, як діти з

квітами лотосу, рибами та іншими «сприятливими» символами, що згодом стали стійкими елементами китайської художньої традиції.

У процесі історичного розвитку зі змінами у феодальному суспільстві, економічними підйомами та перетвореннями в духовному житті народу, носії дитячих образів ставали дедалі різноманітнішими. Традиційні техніки доповнювалися новими формами мистецького вираження, а тематика дитячих ігор поступово отримала широкий резонанс як серед аристократії, так і серед простого люду. Дитячі образи відображалися у всіх аспектах повсякденного життя, включаючи розпис на шовку та папері, новорічні малюнки, гравюри та інші види декоративного мистецтва. Зображення немовлят, які граються, стали символом радості, гармонії та щастя, і їх популярність не згасала впродовж століть, слугуючи важливою складовою китайської художньої спадщини.

Витоки дитячих зображень у мистецтві Китаю тісно пов'язані з давніми віруваннями, міфологією та народними традиціями. Лялька Чжуадзі, яка вважається захисником і богом розмноження китайської нації, є одним із символів цієї культурної спадщини. У різних регіонах Китаю Чжуадзі виконувала різні функції: використовували як ляльку для виклику душі, відганяння хвороб, боротьбу зі злими духами або навіть як засіб комунікації з потойбічним світом. Цей зв'язок із тотемізмом підтверджується в «Гоюй», де згадується, що клан Ці вивів свій рід від небесної черепахи. Такі тотемні зображення знайшли відображення в народному мистецтві, особливо в Шеньсі та Шаньсі [128, с. 8].

Традиційні ляльки, що зображали дитячі образи, часто були символами зв'язку між світом людей і духів. Їхній вигляд варіювався залежно від регіону та призначення, але загалом вони втілювали енергію, захист і зв'язок із духовним світом. У деяких випадках ляльки мали пір'я або високі капелюхи, які надавали їм містичності та слугували для «спілкування з небесами». У народному мистецтві ці образи трансформувалися й набули виразнішої форми за рахунок збільшених деталей та орнаменту. Зображення дітей у китайському мистецтві мають глибоке коріння в міфах, релігійних обрядах і тотемних

традиціях, які підкреслюють нерозривний зв'язок із природою та духовним світом.

Тема дитинства в китайському живописі бере свій початок із прикрашання шовку, паперу та стін малюнками немовлят, що граються. У часи династії Сун ця тема набула самостійного значення, перетворившись на окремий сюжет у мистецтві. Саме тоді художники, які спеціалізувалися на зображеннях немовлят, здобули визнання і зайняли важливе місце в жанровому живописі. Їхні твори відзначалися витонченістю й увагою до деталей, які передавали безтурботність і щирість дитячого світу, закладаючи основи для подальшого розвитку цієї тематики в мистецтві Китаю. Витоки дитячих зображень у китайській кераміці мають глибокі корені, пов'язані як із релігійними, так і з повсякденними мотивами. Вже в період династії Тан таке зображення набуло популярності. Образи дітей часто використовувалися як декоративний елемент на керамічних виробах, зокрема у формі фігурок і рельєфних візерунків. Одним із впливів джерел таких сюжетів був буддизм, зокрема образ хлопчика, який збирає квіти, що згадуються в буддійських писаннях, пізніше мотив трансформувався в гру з лотосом.

З часом, оздоблення керамічних виробів сюжетами з дитячими образами стало ще багатограннішим. Зображення включали сцени з повсюдного життя, як ловля птахів, випасання качок, рибалка, ігри в цуцзюй (попередник сучасного футболу), запуск повітряних зміїв, катання на бамбукових конях і навіть погоня за цуценятами. Такі сцени передавали атмосферу радості, руху та любові до життя. Композиції з дітьми часто виконувалися у вигляді поодиноких або багатофігурних постановок, які зображали безтурботність і невинність. Ці мотиви слугували не лише прикрасою, а й вираженням побажань щастя, процвітання та гармонії. Вони символізували любов до життя та ідеалізовану картину дитинства, яка гармонійно вписувалася в естетику Сходу. Витоки дитячих зображень у китайському мистецтві починаються ще з часів династії Тан (618–907 рр.), яка відзначалася значним розвитком у багатьох сферах мистецтва, таких як фрески,

кераміка, виробих з золота та срібла. Династія Тан не тільки досягла висоти в малюванні фігури, але й зробила великий внесок у популяризацію дитячих образів у різних видах декоративного мистецтва. Яскравим прикладом є фреска «Цінші в маскуванні» з Дуньхуана, де зображено трансформованого хлопчика, який грає в ставку Цібао. Цей сюжет поєднує релігійні мотиви з побутовими деталями, відображаючи багатство культурної уяви.

Тематичний аналіз репрезентації дітей у китайському мистецтві до династії Сун розкриває релігійні, соціальні і символічні аспекти, які відображають складну взаємодію різних культурних традицій і вірувань. У релігійно-міфологічному контексті зображення дітей зазнало значної трансформації із запровадженням буддизму в Китаї, особливо в період Східної Хань та в наступні століття. У буддійському мистецтві образи дітей виступали як символічні елементи, і як наративні засоби, вони часто зустрічались в ілюстраціях до казок-джатаках та сценах з життя Будди, де вони слугували для ілюстрації концепцій переродження, невинності та духовного потенціалу [65, с. 66]. Відома історія про зустріч Будди з маленькою дитиною, яка принесла йому пиріжки з глини часто зображувалася на храмових фресках і кам'яних рельєфах, є прикладом того, як образи дітей використовували для передачі глибоких духовних послань. Даоський вплив на зображення дітей проявляється у зображенні безсмертних дітей та божественних юнаків, що асоціюються з поняттями довголіття та духовної трансцендентності. Вісім безсмертних, включно з юним Лань Цайхе, стали популярними сюжетами в мистецтві, тоді як даоські космологічні принципи вплинули на зображення дітей у небесних сценах і духовних наративах [65, с. 67].

Народні вірування та надприродні елементи з особливим акцентом на захисних божествах, духах-охоронцях та сприятливих символах, пов'язаних з дитинством додавали додаткові шари значення до зображення дітей. Ритуальне значення дітей у мистецьких репрезентаціях виходило за межі релігійного контексту й охоплювало поклоніння предкам, обряди родючості та захисну

магію, про що свідчать численні поховальні артефакти та ритуальні посудини з дитячими мотивами.

Інтеграція дітей у соціальні та родинні сцени дає важливе уявлення про історичну китайську побутову культуру та соціальні цінності. Мистецькі репрезентації побутових сцен часто показують дітей, зайнятих різними видами діяльності з членами родини, пропонуючи цінну інформацію про стосунки батьків і дітей, взаємодію між братами і сестрами та динаміку розширеної сім'ї. Освітні теми стають важливим компонентом цих зображень, з численними зображеннями дітей, зайнятих навчальною діяльністю, що відображає сильний акцент на освіті в китайській культурі. Ці сцени часто показують дітей, які практикують каліграфію, читають класичні тексти або отримують настанови від учителів, що є візуальним свідченням історичних освітніх практик і цінностей.

Моральні та освітні послання, передані через зображення дітей, були особливо важливими в конфуціанському контексті, де сцени синівської побожності та належної поведінки слугували дидактичним цілям. Художники часто зображували дітей, які виконують «синівські обов'язки» або демонструють морально взірцеву поведінку, створюючи візуальні тексти, що зміцнювали соціальні цінності та норми поведінки. Культурні цінності, відображені в образах дітей, охоплюють численні аспекти китайської цивілізації, від філософських концепцій про людську природу до практичних питань сімейного життя та соціальної організації. Художнє трактування дітей як символів космічної та соціальної гармонії послідовно виявляється в різних засобах і контекстах, що свідчить про фундаментальну важливість дітей у китайській культурі. Еволюція цих символічних репрезентацій розкриває зміну ставлення до дитинства, сімейних стосунків і соціальних цінностей протягом періоду династичного Китаю, а також демонструє дивовижну спадкоємність у певних основних культурних концепціях.

Таким чином, символічне значення образів дітей у китайському мистецтві, розвивалася поступово, вбираючи в себе елементи з різних

культурних традицій, зберігаючи при цьому характерні китайські риси. Ця складна символічна система вплинула не лише на розвиток китайського мистецтва, а й сформувала ширше культурне ставлення до дітей і дитинства, створивши багатий візуальний словник, який продовжував розвиватися в наступних династіях.

Одне з найдавніших зображень дитячих ігор у китайському мистецтві знайшли у гробниці Чжу Раня періоду Трьох Королівств (220–280 н. е.) у Мааньшані в 1984 році. У гробниці знайдено дві дерев'яні лаковані пластини (тарілки), прикрашені малюнками, що зображують сцени дитячих ігор. На одній із тарілок зображені дві ляльки, риби, водяні візерунки та інші декоративні елементи [145, с. 8].

Ці артефакти є свідченням раннього інтересу до дитячих сюжетів у мистецтві Китаю. Більшість дослідників вважають, що це зображення є найдавнішим прикладом фіксації ігор дітей у китайській художній традиції. Вони демонструють увагу до деталей, а також тонке відображення емоцій і рухів. Подібні зображення не лише є сценами з повсякденного життя, бо вони виконують символічну функцію, уособлюючи радість, безтурботність і життєву енергію.

У керамічному мистецтві також були створені унікальні роботи на тему дитинства. Наприклад, у печі Тунгуань у Чанша, провінція Хунань, знайдено горщик із коричнево-зеленим розписом, що зображує немовля, яке грається (іл. 2.1.9). Горщик прикрашено візерунком лотоса, а хлопчика зображено в техніці «напіввільного» мазка, який підкреслює природність і динаміку. Обличчя героя округле, пропорції точні, а мазки демонструють високу майстерність малювання фігури. Ще одне керамічне зображення немовляти, знайдене в печі Хуанбао в провінції Шеньсі, демонструє дитину, яка стрибає на мотузці. Малюнок створено вільним стилем, одяг передано з елегантністю, що надає зображенню живості та природності. Ці приклади відображають багатогранність підходів до зображення дітей, поєднуючи увагу до деталей із художньою експресією [145, с.10].

Технічний аналіз художніх засобів, що використовувалися для зображення дітей у династичному Китаї, виявляє складний розвиток образотворчих матеріалів, технік і художніх умовностей у різних формах візуального вираження. У скульптурі та рельєфах еволюція техніки різьблення по каменю демонструє дедалі складніші підходи до зображення дітей, що особливо помітно в буддійських печерних храмах Дуньхуана, Юнгана та Лонгмена, де дитячі постаті зображувались в окремих сюжетних сценах і як супровідні фігури. Техніка різьблення по каменю еволюціонувала від простих низкорельєфних робіт за часів династії Хань до повністю округлих тривимірних скульптур періоду Тан, коли художники розробляли методи передачі м'якості та пластичності дитячих форм через твердий камінь.

Техніка бронзового лиття для зображення дітей продемонструвала неабияку витонченість, починаючи з династії Шан (1600–1046 рр. до н.е.) і далі, з доказами того, що для створення детальних фігурок і рельєфних прикрас на ритуальних посудинах використовувалися методи лиття за виплавленою формою та методом лиття по витопленому воску. Технічна складність роботи з бронзою особливо помітна у відтворенні дитячих обличчя та деталей одягу, де художники розробили методи створення тонкої текстури поверхні та витонченого моделювання завдяки ретельному контролю над процесом лиття.

Керамічні фігурки дітей зазнали значної технічної еволюції, від простих ручних фігурок періоду неоліту до витончених ліплених і розмальованих фігурок династії Тан, з розвитком підготовки глини, техніки формування та технологій глазурування, що дозволяли створювати все більш натуралістичні зображення. Архітектурні рельєфи із зображенням дітей ставали дедалі складнішими у технічному виконанні, особливо в гробницях і буддійських храмових комплексах, де художники розробляли методи створення глибокого рельєфу та підрізання для досягнення візуальних ефектів і складних просторових зв'язків [145, с.15].

Дитячі зображення стають центральними в керамічних виробках періоду династії Сун (960–1279). Порцеляновий посуд із печі Цичжоу репрезентує

поєднання народних сюжетів та професійного мистецтва, що розвивалось при імператорському дворі. Зображення хлопчиків, які грають з м'ячем, чи сцен, де діти ловлять рибу, відображають життя тогочасного побуту, додаючи творам історичного значення. Сучасні дослідження в цій галузі здебільшого торкаються цієї теми, як правило, в рамках ширших досліджень соціальних і філософського-культурологічних проблем. Засади буддизму, що перш за все, виявляються в поховальних традиціях, доповнюють відомості з розвитку дитячої тематики як самостійного предмета, гідного систематичного аналізу.

Таким чином, еволюція зображення дітей протягом ранньої історії Китаю, від найдавніших ідентифікованих прикладів до передодня правління династії Сун на вивченні археологічних доказів, зокрема нещодавно відкритих артефакти та археологічних пам'яток розширюють уявлення про розвиток теми дитинства.

Розвиток технік живопису та графіки для зображення дітей демонструє паралельну еволюцію художнього розвитку теми. Настінні розписи в гробницях демонструють розвиток складних пігментних препаратів і технік нанесення, а художники розробляють методи створення довговічних зображень, які збереглись в підземних спорудах. Технічні труднощі зображення дітей у настінних розписах призвели до інновацій у використанні технік контуру та кольорової заливки, художники розробляли методи передачі м'якості та округлості дитячих форм за допомогою ретельних маніпуляцій з пензлем та пігментом.

Техніка малювання на сувоях ранніх періодів значною мірою втрачена, але у вцілілих прикладах і в текстових описах робіт, свідчить про складні підходи до композиції та роботи пензлем, коли художники розробляли специфічні прийоми для передачі дитячих рис і рухів. Технічні аспекти ілюстрування рукописів демонструють ретельну увагу до інтеграції тексту та зображення, в яких художники розробляли умовні позначення для зображення дітей у різних оповідних контекстах. Інновації в техніці малювання включали розробку специфічних методів пензля для передачі дитячих обличь і тіл,

використання кольорових градієнтів для створення об'єму та створення композиційних рамок, які ефективно інтегрували дитячі постаті в багатофігурні сцени. У сфері декоративного мистецтва текстильні вироби із зображенням дітей вимагали складних технік ткацтва та вишивки, а художники розробляли методи створення складних візерунків і фігур, використовуючи різні типи ниток і ткацьких структур. Технічні виклики, пов'язані із зображенням дітей у текстильних роботах, призвели до інновацій як у дизайні, так і у виконанні: художники розробляли стилізовані зображення, які ефективно працювали в рамках обмежень, що існували в середовищі.

Техніка оздоблення глиняного посуду еволюціонувала від простих вдавлених або вирізаних візерунків до складних розписних і глазурованих зображень, при цьому художники розробляли методи створення як реалістичних, так і стилізованих зображень дітей, використовуючи різні глиняні форми і склади глазури (іл. 2.1.8). Техніки обробки металу для зображення дітей включали не лише лиття, але й карбування, гравіювання та інкрустацію, причому художники розробляли методи створення детальних зображень як з дорогоцінних, так і з «неблагородних» металів. Технічна витонченість різьблення по нефриту досягла особливо високого рівня в зображенні дітей: художники розробляли методи роботи з цим складним матеріалом для створення як рельєфних, так і повністю округлих зображень, використовуючи природні кольори і напівпрозорість каменю для створення тонких ефектів у зображенні плоті та одягу. Технічний аналіз цих різноманітних матеріалів свідчить не лише про витонченість ранніх китайських художників у зображенні дітей, але й про їхнє глибоке розуміння властивостей матеріалів та вміння адаптувати свої техніки до конкретних вимог кожного матеріалу. Розвиток цих технічних можливостей відбувався паралельно з еволюцією мистецьких традицій зображення дітей, а інновації в техніці часто уможливлювали нові підходи до репрезентації та вираження. Взаємодія між технічними можливостями та мистецьким баченням особливо помітна в тому, як різні засоби зображували схожі теми: художники адаптували

свої підходи, щоб скористатися унікальними властивостями кожного матеріалу, зберігаючи при цьому впізнавані іконографічні конвенції в різних засобах. Цей технічний розвиток заклав основу для більш витончених зображень дітей, які з'являються за часів династії Сун і в пізніші періоди.

Дитячі сюжети в китайському мистецтві мали символічне значення, пов'язане з побажаннями щастя, продовження роду та благополуччя. Наприклад, візерунки з «п'ятьма синами» символізували успішність і процвітання родини. Одночасно, такі малюнки виконували декоративну та духовну роль, сприяючи гармонії в побуті та підкреслюючи філософські цінності. Сьогодні традиційна тематика дитячих ігор продовжує впливати на художників і ремісників. Вона переглядається крізь призму сучасних реалій, збагачуючи мистецьку спадщину новими формами. Художники прагнуть уникати сліпого копіювання стародавніх зразків, натомість адаптуючи тему до сучасного контексту, поєднуючи традиційні мотиви з індивідуальною творчістю.

Народна творчість Китаю, зокрема виготовлення іграшок і паперових витинанок, відіграла значну роль у поширенні дитячої тематики в олійному живописі країни. Народні витинанки, прикрашені ляльками, стали символами невинності й радості дитячого світу, а також уособленням побажань батьків для своїх дітей. Вони не тільки зберігають традиції мистецтва витинанок, а й служать джерелом натхнення для художників, які створюють картини на дитячу тематику.

Особливе місце в традиційній культурі посідають народні іграшки, які не тільки наповнювали дитинство радістю, але й слугували іконографічним взірцем багатой національної культурної спадщини. Іграшки з глини, тканини чи каменю також відображали багатство регіональних традицій. Наприклад, «грязьові собаки» з Хуайяна, глиняні зозулі з округу Цзюньсянь, «кам'яні мавпи» та тканинні птахи з Фанчена є прикладами народного мистецтва та втілюють неповторний колорит етнічних меншин Китаю.

2.2. Тема дитинства в живописі династичного Китаю

Академії живопису, влаштовані при імператорському дворі, відігравали важливу роль у популяризації зображення дітей у живописі часів династії Сун (960–1279 рр.). Система художніх академій має глибоке коріння, що сягає династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р.), а Академія живопису Ханлінь була заснована ще в період П'яти династій (907–960 рр.). У часи династії Сун імператори сприяли розвитку академії, забезпечуючи художників щедрими зарплатами, надаючи їм офіційні посади та створюючи умови для творчості. Були введені посади на основі імператорських указів, участю в церемоніях і вивченні трактатів з живопису, що значно підвищувало статус та рівень професіоналізму майстрів [128, с. 2].

Імператори династії Сун доклали особливих зусиль для процвітання жанрового живопису, залучивши до Академії провідних художників, таких як Су Ханьчен, Лі Ді, Лі Тан та ін. Саме вони зробили значний внесок у розвиток теми дитинства, в якій поєднувалися технічна досконалість, увага до деталей і зворушливість. Стимулювання та підтримка художників сприяла розквіту жанру, який відображав повсякденне життя, дитячу безтурботність і теплі сцени сімейної гармонії.

Найдавнішим давньокитайським живописним зображенням дітей, знайденим на сьогоднішній день, є малюнок на шовку, що був знайдений у колишній гробниці династії Хань у Цзінькешань, Ліньї, Шаньдун (приблизно 168 р. до н. е.) [103, 43 с.]. Саме з династії Хань (206 р. до н.е.–220 р.) розпочався розвиток теми «Гра дітей». Протягом династій Цзінь (265–420 рр.), Суй (581–618 рр.), Тан (618–907 рр.), П'яти династій (907–960 рр.), династії Ляо (907–1125 рр.) – цей процес тільки набирав обертів [24].

Сюжет «гра дітей» набув своє поширення і усталеної іконографії за часів династії Сун (960–1279), яку можна назвати епохою Відродження в культурі Китаю. У цей період відбувся розквіт образотворчого мистецтва, музики, літератури та філософії. Живопис став мистецтвом високої складності, яке задовольняло смаки вищого класу суспільства нарівні з каліграфією і

поезією [100]. Під час династії Сун вже існували колекціонери мистецтва, які часто збиралися групами, щоб обговорити власні картини, а також оцінити сувої своїх колег і друзів. Жанровий живопис із зображенням дітей вступив у зрілий період підбиваючи соціальні і культурні особливості епохи.

Відомо про близько тридцяти автентичних картин із зображеннями немовлят, що зберіглись з часів династії Сун. Середньовічні мистецькі пам'ятки відображають естетичні смаки імператорського двору, вчених та інтелектуалів, особливості побуту пересічних мешканців. Серед картин, присвячених іграм немовлят є багато робіт, пов'язаних із народними фестивалями, здебільшого зі Святом весни. Більшість творів на дитячу тематику містять певні символічні значення, наприклад, побажання мати більше дітей та онуків, благословення та довголіття, втілення побажання відвернути від родини лиха та злих духів. Твори на тему дитячої гри характеризуються синтезом реалістичних прийомів і гротеску, поєднанням індивідуалізації та стилізації. З точки зору технік, живопис династії Сун не тільки успадкував живописні традиції династій Тан (618–907 рр.), але й увібрав вплив інших культур [24].

Малюків часто зображували поряд із божествами та духовними покровителями (іноді їх зображували в дитячому віці), що символізувало благословення та захист власнику картини. У композиціях із дітьми також часто використовувалися квіти і плоди, квітучі рослини, що символізували багатоплідність і процвітання сім'ї. Зображені метелики, цвіркуни, і навіть риби були важливими елементами в подібних зображеннях, які символізували легкість, радість дитинства і прагнення до свободи, уособлювали успіх і процвітання. Отже, діти в китайському живописі періоду династії Сун не тільки відображали радість і щирість, але й мали глибоке символічне значення, пов'язане із суспільними та духовними ідеалами того часу [103].

Одним з видатних художників династії Сун, твори якого присвячені дитячій тематиці є Лі Сонг (李嵩, 1190–1264 рр.). Відомо, що він був уродженцем Цяньтана, спочатку працював теслею, пізніше його усиновив Лі

Цунсюнь, який викладав в Академії живопису при імператорському дворі. Вчитель Лі Сонга був відомим митцем у жанрі «люди і речі», особливо в його даоській інтерпретації [115].

На «Картині купця» (іл. 2.2.1) художником зображена сцена з торговцем і немовлятами. На зображенні вантаж продавця наповнений різноманітним товаром, зокрема кошиками з квітами, віялами, прапорцями та популярними талісманами з глини. Щоб привернути увагу покупців комівожери використовували звуки брязкалець, які вони носили на собі. Діти підходили, почувши брязкання, охоче купляючи солодощі та іграшки. Лі Сонг в своєму творі використовує традиційну для середньовічного мистецтва Китаю трикутну композицію. Твір можна поділити на дві частини: зліва на ньому представлено продавця, сільську жінку, шість дітей, праворуч – семеро персонажів, серед яких жінка і шестеро дітей у супроводі собаки і маленьких цуценят. Твір можна розглядати по групам, які митець вміло поєднує жестами жінок, динамічними рухами дітей. Завдяки виваженому рисунку, який є результатом тривалих спостережень митця, кожен жест і поза персонажів підкреслюють індивідуальні риси кожного героя, наповнюючи їх образи життєвістю і психологічною глибиною [24].

Видатні придворні художники династії Сун продовжили розвиток «стилю реалізму» в жанровому живописі, характерний для попередніх династій. Митці значно розширили тематичний репертуар сюжету «Гра дітей», його форму і зміст (іл. 2.2.2, 2.2.3). Китайський живопис періоду династії Сун багатий на символіку та метафори, які передавали культурні, релігійні та філософські ідеї того часу. Зображення дітей набули особливого значення, символізуючи різні аспекти життя. Дитячі образи часто виступали символами родинного процвітання та достатку, що асоціювалося з гармонією в сім'ї та продовженням роду. Щасливі діти на картинах передавали побажання багатого потомства [24].

Одним з відомих китайських художників, творчість якого була присвячена дитячим зображенням був Лю Соннянь (刘松年, 1174–1224).

Митець вважається одним із чотирьох найкращих майстрів з династії Південної Сун нарівні з Лі Таном, Ма Юань і Ся Гуєм, його живописні твори датуються приблизно 1190–1220 роками. Лю Соннянь навчався та працював в Імператорській академії живопису в Ханчжоу, столиці династії Південної Сун. Художник вступив до Імператорської академії живопису Південної Сун у 1189 році і прослужив в ній понад сорок років та навіть був нагороджений Золотим поясом під час правління імператора Нінцзуна (寧宗, 1195–1224) [67].

Лю Соннянь був переважно художником побутового жанру «фігури і люди». Як правило, в його роботах представлені досить великі фігури, детально виконані і розташовані в картинній площині на першому плані. Типовим прикладом є його картини Лохана (датовані 1207 роком), на яких його герої знаходяться в складних просторових пейзажах. У таких роботах усі форми ретельно прописані тушшю та аквареллю. Вирази обличчя персонажів яскраві, а візерунки, якими драпірується їхній одяг, дуже складні і вишукані.

У сувої «Лялькова вистава» представлена сцена, на якій три малюка імітують театральні «тіньові» постановки (іл. 2.2.4). Перед одним хлопчиком зображена картинна рама, яка створює тіньове вікно, інший малюк грає на барабанах для акомпанування вистави, інший – з великим інтересом спостерігає за виступом. Лялькові вистави були досить популярні і мали багатий репертуар в династії Сун. Ляльки, що використовувались у театрі тіней були вирізані з простого паперу або овчини [24].

Одним із найвидатніших жанрових художників династії Сун був також Су Ханьчен (苏汉臣, 1101–1161 рр.). Серед найвідоміших творів Су Ханьчена: «Граючі діти», «Дітлахи, які радіють весні», «Діти, що грають в обряд омовіння Будди», «Діти, що грають в осінньому саду», «Дитинка грається навесні», «Дитина грається у ванні», «Дитина бореться з цвіркунами», «Дитина грається взимку» тощо. Ці роботи китайські мистецтвознавці називають «палацовим живописом», тому що в них художник зображував маленьких мешканців імператорського палацу із заможних сімей, тому стиль

подібних робіт відповідав смакам знаті і був переважно «витончено красивим» [140, с. 15].

З серії картин Су Ханьчена, присвяченій різним порам року, привертає увагу вертикальний сувій «Гра малюків в зимовому дворіку» (іл. 2.2.5, 2.2.6). На ній митець зобразив дітей, що граються з кошенятком на подвір'ї. У давні часи дозвілля людей часто було тісно пов'язане із сезонними змінами весни, літа, осені та зими, і дитячі ігри не були винятком. Найбільш репрезентативною роботою Су Ханьчена є «Дитячий сувій на осінньому дворі», на якому зображено сестру і брата, які граються з млином для зизифуса на лакованому стільчику у дворі. Фігурки дітей зображені на тлі високої скелі, квітучих гібіскусів та диких хризантем, які є символами осінньої пори в Китаї (іл. 2.2.7, 2.2.8) [24].

У сувої «Сто синів» Су Ханьчена представлено групи дітей та їх батьків, які вшановують Свято Весни, під час якого в Китаї проводилась низка святкових заходів, принесення жертв та молитви про благословення. Святкова багатофігурна сцена розгортається художником на тлі дивних за формою каменів, рослин і квітів, елементів палацової архітектури (іл. 2.2.9, 2.2.10). У картині «Сто синів, які радіють весні», втілювалось побажання власнику твору багатодітності та добробуту. У творах зображувались діти, які танцюють, грають на музичних інструментах, розігрують театральні сцени, запускають повітряних зміїв та проводять традиційні обряди, що були характерні під час свята Весни [24].

У сувої «Сто синів» Су Ханьчен створює вишукану видовжену композицію, де фронтальне розташування фігур є ключовим елементом побудови простору. Композиція поділена на менші трикутні фігуративні групи, що гармонійно поєднуються між собою через менш щільні зв'язки окремо розміщених персонажів, що своїм динамічним рухом підкреслюють загальну ритміку твору. Такий поділ додає динаміки сцені, створюючи відчуття руху і природної взаємодії між персонажами. Окрім того, в композиції відчувається

чіткий каліграфічний ритм, що підкреслює елегантність кожної деталі, наближаючи живопис до каліграфічного мистецтва [24].

Сувій є яскравим прикладом традиційного живопису Китаю, в якому образотворчі засоби відіграють ключову роль у створенні художнього образу. Ніжні світлі відтінки чистих кольорів у цьому творі немов випромінюють внутрішнє світло, що надає композиції відчуття простору та відкритості. Колірні поєднання сувою ретельно продумані й гармонійно збалансовані: спокійні пастельні тони органічно поєднуються з більш насиченими акцентами червоних і зелено-блакитних відтінків. Таке поєднання не тільки збагачує колористичну палітру твору, але й підкреслює взаємодію між елементами композиції. Золотавий фон поєднує багатофігурну жанрову сцену в цілісну композицію. Він є своєрідним тлом для виразних кольорових контрастів, підкреслюючи їх звучність та виразність. Завдяки світлій палітрі й гармонії кольорів, митець створює відчуття радості та рівноваги, естетичні й емоційні ідеали східної культури [24].

Ще одним митцем, що присвятив свою творчість зображенням дитячої гри можна назвати Су Чжо (苏焯, народження та смерть невідомі). Відомо, що художник народився у Кайфені (нині частина Хенані) і був сином ханьського чиновника у час правління імператора Сяоцзуна (1163–1164 рр.). Митець навчався і викладав в Академії живопису при імператорському дворі [103]. Найвідоміша його робота – «Свято човнів-драконів» («Гра дітей»). Художник зображує сцену, де три немовля з рожевими обличчями і нефритовими прикрасами граються на Фестивалі човнів-драконів (іл. 2.2.11, 2.2.12). Дитина в червоній пов'язці тримає в правій руці жабу, прив'язану мотузкою, і збирається налякати менших дітей з хитрою і самовдоволеною посмішкою. Тоді як малюк, що стоїть навколішки, намагається захистити голову руками. Третій хлопчик із зеленою пов'язкою на животі з рішучим виразом на обличчі прагне припинити цю витівку. Руки та ноги трьох дітей прикрашені золотом і нефритом, а на їхніх тілах є «талісмани довголіття», що вказує на їхнє

благородне походження. У живописній роботі художник використовує каліграфічний рисунок, що прикрашається світлим теплим колоритом [24].

Після династії Сун, через швидкі зміни в соціальному середовищі та естетичних тенденціях, пейзажі починають домінувати в китайському живописі, а жанровий живопис відходить на другий план. Проте «дитячий малюнок» розквітає в народному мистецтві, набуває нового розвитку в новорічних малюнках, вирізанні з паперу, розписах на порцеляні тощо. Наприкінці правління династії Цін західні мистецькі тенденції хлинули в Китай і за короткий час закріпилися. З одного боку, західний живопис через західних місіонерів став головною силою, яка вплинула на придворних художників пізньої династії Цін, з іншого боку, група китайських художників які навчались в Європі, Америці та Японії сприяли поширенню західних мистецьких ідей. На цьому тлі традиційні китайські форми та техніки живопису піддавалися критиці, тоді як західна перспектива та олійна техніка стали новими стандартами оцінки живописної майстерності творів. З припливом західних мистецьких тенденцій і розвитком комерційної економіки, естетичні потреби та смаки всього суспільства також зазнали серйозних змін і були замінені на зображення дітей у комерційній рекламі. Наприклад, у популярному на той час журналі «Shenbao» було опубліковано серію рекламних малюнків із зображенням дітей, які нагадували традиційні сюжети дитячих ігор династії Сун [137, с. 47]. Треба зазначити, що під час династій Юань, Мін і Цін тема дитячої гри не тільки продовжувала розвиватися в області живопису, але й широко поширювалася у декоративно-прикладному мистецтві, таких видах як вишивка, порцеляна, скульптура та ін. [24].

Таким чином, твори на тему дитячих ігор надзвичайно поширені і різноманітні в живопису Китаю. По-перше, в них відображались соціальні звичаї у різні історичні періоди та особливості традицій китайських народних свят; по-друге – це втілення етичних концепцій китайського суспільства (серед яких основними є успадкування сімейної лінії та перевага синів перед дочками, інтеграція релігійних постулатів конфуціанства, даосизму і буддизму). Серед

особливостей зображення дітей в живописі династичного Китаю можна виділити жвавість, динамічність фігур, що втілюють емоційну відкритість і безтурботність дитячого світу.

Символічні дитячі малюнки увібрали багато елементів народного фольклору – метафори, символи та інші прийоми для вираження народних побажань миру, родючості, благословення та інших добрих побажань. Живописні роботи відзначаються синтезом реалістичних та романтичних тенденцій, а також непорушним зв'язком з мистецтвом каліграфії, як відправної точки культурної ідентичності Китаю [24].

На відміну від Су Ханьчена, Лі Ді (李迪, пр. 1100–1197 рр.) з династії Південна Сун (1127–1279 рр.) приділяв більше уваги зображенню сільських дітей у своїх дитячих картинах. Народившись у Хеян (провінція Хенань) Лі Ді був професійним художником, який мав надзвичайно високі досягнення у зображенні птахів, квітів, пастухів, корів, бамбука та скель. У роки правління імператорів Сюаньхе (1119–1125 рр.) та Шаосін (1131–1162 рр.) він працював в Імператорській академії живопису, де активно розвивав свою творчість. Його роботи вирізнялися делікатним, майже ювелірним підходом до деталей і свіжістю художнього стилю. Майстерність Лі Ді виявляється у витонченому виконанні кожного елемента (іл. 2.2.13). Його роботи відзначаються гладкими, плавними лініями та обережним використанням світлих чорнил. У них відчувається гармонія та збалансованість, що створює враження природності й динаміки (іл. 2.2.14). Майстер також вмів майстерно передавати атмосферу природи. Наприклад, при використанні світлих чорнил він створює відчуття близького шторму, додаючи драматизму й сили [128, с. 9].

Одним із прикладів творчості Лі Ді є сувій «Вітер і дощ», що демонструє його майстерність у зображенні складних атмосферних умов. На сувої зображено хлопчика-пастуха, який поспішає додому в негоду. Композицію доповнюють вишукана архітектура та детально промальовані пейзажі. Особливо вражає точний опис вербових гілок, листя та крапель дощу. Також волосся на тілі буйвола передано з фактично увагою до найдрібніших

деталей. Художник вдало передає рух – розгойдані гілки, що підкоряються поривам вітру, і краплі дощу, що пронизують повітря. Майстер створює відчуття негоди, але зберігає в роботі поетичну елегантність і спокій. Його роботи залишаються одним із найкращих зразків китайського живопису часів династії Сун, які демонструють гармонію природи та людей.

Зображення дітей часів династії Мін (1368–1644 рр.) продовжували традиції, започатковані в епоху династії Сун, але при цьому демонстрували нові підходи до вираження дитячої тематики та вдосконалення художніх прийомів. Цей період відзначався помітними змінами в стилістиці та уявленнях про дитинство, які стали важливим етапом у розвитку китайського живопису.

Дитячі образи в мистецтві династії Мін характеризувалися поєднанням традиційних елементів із новаторськими ідеями. Тематика, що включала сцени з життя дітей, стала більш різноманітною, відображаючи багатство соціального і культурного контексту того часу. Техніка зображення також вдосконалювалася, зокрема у деталізації рис обличчя, одягу та оточення. Дитячі зображення того часу демонструють явище взаємного впливу та взаємного посилення між темами живопису та темами порцелянових візерунків. Судячи зі збережених дитячих зображень часів династії Мін, створені картини є менш успішним, ніж за часів династії Сун, хоча слід визнати появу нових стилів зображення. Можна помітити, що хоча дитячі зображення в династії Мін трохи занепали в області живопису, вони яскраво сяяли в порцелянових візерунках.

У живопису династії Мін стиль династії Сун продовжував зберігатися, особливо в жанрових і сезонних картинах, а також у популярних темах, таких як «картини мандрівників». Митці часто зображали сцени на відкритому повітрі, які включали придворних дам і значно більшу кількість немовлят порівняно з періодом династії Юань. Водночас художники династії Мін зверталися до драматичних і театральних тем із дитячими образами [145, с. 25]. Їхні твори відзначалися стилістичними перебільшеннями й деформаціями, що

проявлялися у роботах таких майстрів, як Чень Хуншоу, Дін Юньпен і Цю Ін. Ці особливості відображали прагнення митців до більш виразного і концептуального підходу, що відрізняло живопис династії Мін від робіт майстрів попередніх періодів.

Одним з представників китайських художників, в творчості якого ярко виражена дитяча тема, є Цю Ін (仇英, 1494–1552 рр.) – провідний майстер в техніці гунбі. Художник народився в селянській родині в Тайцані (太仓 – нині провінція Цзянсу) і навчався живопису під керівництвом Чжоу Ченя в Сучжоу. Хоча школа Ву в Сучжоу заохочувала малювання тушшю, Цю Ін також малював у зелено-блакитному стилі. Він писав картини на замовлення багатих меценатів, створюючи зображення квітів, садів, релігійних сюжетів і пейзажів династії Мін. Митець використовував різні техніки у своїх картинах. Його талант і багатогранність дозволили йому стати одним із чотирьох найвідоміших майстрів династії Мін (іл. 2.2.15).

Ще одним художником, який звернувся до дитячої тематики в період правління династії Мін був Чень Хуншоу (陈洪绶, 1598–1652). Він також був першим відомим ілюстратором у Китаї, що намалював багато ілюстрацій для популярних на той час книг, таких як «Роман про Західну кімнату», «Водна країна», «Дев'ять пісень» тощо. Ці ілюстрації та гравюри мали великий вплив на пізніший розвиток китайського естампу. У 1651 році він зробив п'ятдесят гравюр «Бо Гу Є», починаючи з відомих багатих купців до портретів відомих діячів (Тао Чжугун, Тао Юаньмін). Ці витвори мистецтва набули широкого розповсюдження, оскільки їх друкували великими тиражами (іл. 2.2.16).

Треба зазначити, що художники намагалися підкреслити різницю між дитячими і дорослими образами. Пропорції тіла, риси обличчя, міміка і жести дітей відрізнялися від дорослих персонажів. Голови у малюків зображувались більшими по відношенню до всього тіла, лоб і очі теж збільшувались у порівнянні з маленькими вухами, носом і ротом [141]. Риси обличчя промалювалися чітко, округлими тонкими лініями [147]. Митцями також

підкреслювався жвавий характер дітей. На їх обличчях завжди яскраво передавались емоції, такі як радість або печаль за рахунок виразної міміки.

Картини на дитячу тематику Ся Куя (夏葵) відображали ідеалізоване зображення дитинства та сімейного добробуту, а стандарти моделювання персонажів, одягу й оточування, були встановлені ще в «епоху Сонця» (династію Сун), як зазначалось раніше. Про відомого китайського художника епохи династії Мін зберіглося небагато біографічних відомостей. Митець народився у Цяньтані (сучасний Ханчжоу). Серед його найвідоміших робіт: «В гостях у Даї сніжної ночі» та «Гра дітей» (іл. 2.2.17–2.2.19). В епоху династії Мін дитячі зображення досягають високої «зрілості» – вишуканої композиції, ритмічної лінійності, світлого ніжного колориту. Творчість Ся Куя зберігає традиції класичного китайського живопису, доповнюючи їх витонченістю та символізмом, властивими його епосі [112].

В період династії Мін композиція традиційного китайського живопису продовжує зберігати площинність та декоративність, що підкреслює художню ідею через гармонійне поєднання елементів. Для вираження неглибокого простору використовуються зміни рівнів. Основними методами композиції є розсіяна перспектива та вільне поєднання, які дозволяють відобразити багатовимірний погляд на світ. Такий підхід спрямований на передання не лише зовнішньої реальності, а й внутрішнього стану зображених, їх характерів, що відповідає концепції «ідеї» та «твердження», властивих китайському мистецтву [145, с. 30]. Особливо яскраво ці риси проявляються у зображеннях дітей, які граються. Протягом різних історичних періодів ці сцени еволюціонували, відображаючи зміну соціальних і культурних контекстів, але незмінно зберігали характерні особливості іконографії сюжету попередніх епох. Гармонія форм, ритм деталей і виразність ліній створюють враження емоційної глибини та символічної значущості, що є характерними рисами китайського живопису в цілому.

В династії Цін (1616–1924 рр.) з'явилася велика кількість нових тем, таких як «сімейні свята», «річні святкування» та «імператорські задоволення»,

які представляли дитячі групові свята і сімейні заходи. Вираження святкових звичаїв і заходів є загальною темою в картинах китайських художників, серед яких зображення дітей відіграє важливу роль. Наприклад, у темі фестивалю човнів-драконів діти супроводжували маски Чжун Куй, щоб «відганяти привидів і хвороби», а також могли веслувати на човнах-драконах. У темі фестивалю Цицяо діти зазвичай поклонялися місяцю і шанували квіти разом зі своїми батьками. В інших темах діти спостерігають за ліхтариками, відгадували загадки про ліхтарики, та десятки різних видів святкувань – таких як запалювання петард під час Нового року, ліплення сніговиків, танці Нуо тощо.

У дитячих образах династії Цін продовжується тема традиційних для Китаю свят та фестивалів, таких, як Свято човнів-драконів, Свято середини осені тощо. Більшість робіт майстрів – поодинокі картини із жвавими сценами, а кількість дітей коливається від двох-трьох до сотень. Представницькі роботи «Картина возз'єднання сотні синів» Цзяо Бінчжєня та «Картина гри на льоду» Цзінь Тінбяо. Інша тема «Святкування Нового року» поділялась на сцени святкування Нового року звичайних людей і сцени святкування Нового року імператорським двором. Такі роботи, як «Новорічна ніч» Яо Вєньханя, «Новорічна ніч» Цзінь Тінбяо і «Новорічна карта Фу Гуя» невідомого художника є репрезентативними роботами на цей сюжет. Ще одна тема, якій майстри приділяли багато уваги – «Відпочинок імператора», заснована на святкових заходах імператорського двору на різних фестивалях або святах. У цій темі імператор був головним персонажем, а діти – допоміжними, що підсилювали святкову, заможну та процвітаючу атмосферу події. В цих сюжетах дитячі образи зображувались у великій кількості та відігравали хоча і другорядну, але й ключову роль. Дитячі зображення в роботах слугували символом процвітання, благополуччя та сімейного щастя імператорської родини. У них підкреслювалися риси, які асоціювалися з ідеалізованим дитинством, зокрема грайливість, невинність і радість. Малюнки часто супроводжувалися символічними елементами та текстами з побажаннями.

Успадкування художніх традицій династії Мін династією Цін стало кульмінацією багатовікового досвіду у створенні дитячих образів. Митці в своїх роботах зберегли ключові риси, але водночас інтегрували інновації, що дозволило вивести зображення дітей на новий рівень. Такі роботи стали більш витонченими, збагаченими деталями і різноманітністю композицій. Традиційні підходи та новаторські ідеї цього періоду створили міцну основу для подальшого розвитку дитячої тематики в китайському олійному живописі [132].

Картини Цзінь Тінбяо (金廷标, ?–1767 pp.) охоплюють широкий спектр сюжетів, включаючи фігури, квіти та пейзажі. На картині Цзінь Тінбяо «Новорічний малюнок» (іл. 2.2.20, 2.2.21) в якості фону виступає імператорський сад. Діти, які граються на тлі зеленого бамбуку, квітучих слив у дворі, не лише додають динамічності зображенню, а й символізують добробут та світле майбутнє [81]. В іншому творі «Картина про бійку дітей» Цзінь Тінбяо представлена сцена з десятьма дітьми, які грають рослинами (іл. 2.2.22). Частина дітей використовувала зібрані квіти як зброю у грайливій битві, а інші займаються традиційною дитячою розвагою того часу – «виривання коренів». Герої картини сповнені духу змагання, показуючи веселість та захопленість грою. Картина має виважену композицію та чисті прозорі кольори. Відбиття різної міміки обличь і дитячих рухів свідчать про глибоку спостережливість майстра [81].

Такі роботи Цзінь Тінбяо, як «Новорічний малюнок» та «Гра на льоду» є одними із яскравих прикладів мистецтва династії Цін, що вражають своєю деталізацією, багатошаровою композицією та життєрадісним настроєм (іл. 2.2.23). Створена в період правління імператора Цяньлуна картина «Новорічний малюнок» представляє сцену святкування китайського Нового року, де діти в новому одязі, граючись, запускають петарди, сурмлять та ганяються один за одним, створюючи атмосферу невимушеного щастя та святкової жвавості [81]. Цзінь Тінбяо в більшості своїх творів використовує символічні елементи, такі як зелений бамбук і квіти сливи, які означають удачу,

а також майстерно структурує простір за допомогою «нефритових поручнів» і «місячних дверей», що надає картині релігійного підтексту. Особлива увага приділяється емоціям і жестам персонажів: діти виглядають щирими, невинними та повними енергії, а їхня природна грайливість викликає у глядача теплу посмішку.

Тема святкових зображень, які прославляють початок року, має глибокі корені в китайському мистецтві, походючи з часів династії Сун і продовжуючи розвиватися в періоди династій Юань, Мін і Цін. «Картина року» поєднує яскраві кольори, традиційні мотиви та сценічну динаміку, що відображає як багатство придворного живопису, так і близькість до народних тем. Її композиція контрастує з більш формальними роботами інших придворних художників, таких як Кастільоне, акцентуючи увагу на теплоті, доступності та життєвій енергії. Картина також отримала схвалення імператора Цяньлуна, який доповнив її власним віршем, підкреслюючи значущість цієї роботи як частини імператорської культурної спадщини [81].

Дитячі зображення періоду династії Цін вирізняються унікальним поєднанням традиційності та інновацій. Вони не тільки успадковують попередні стилістичні досягнення, а й активно розвивають нові підходи до техніки пензля, туші та форм вираження. У порівнянні з більш стриманими, елегантними й систематичними образами дитинства династій Сун і Мін, у період Цін відбулося значне ускладнення та збагачення змісту й форм дитячих зображень.

Особливий вплив в змінненні стилістики китайського живопису династії Цін привніс, народившийся в Мілані, Джузеппе Кастільоне (1688-1766). Раніше відомий як Джузеппе Гаспаріоне, також відомий у Китаї як Лан Шинин (郎世寧), він був італійським художником та єзуїтським місіонером, який зробив значний внесок у розвиток китайського живопису (іл. 2.2.24). Кастільоне здобув художню освіту в Італії, опанувавши техніки європейського живопису, зокрема перспективу, реалістичне моделювання об'єктів і використання світлотіні. У 1715 році Кастільоне прибув до Китаю як

езуїтський місіонер, але його талант як художника швидко привернув увагу імператорського двору.

Кастільоне став придворним художником династії Цін за часів правління імператорів Кансі, Юнчжена та Цяньлуна. Його творчість поєднувала європейські техніки з традиційним китайським живописом, створюючи унікальний синтез двох художніх традицій. У Китаї Кастільоне адаптував європейський стиль до місцевих естетичних уподобань, зокрема зберігав плоскі простори та витончені лінії китайського живопису, одночасно додаючи глибину та об'єм через перспективу й гру світла.

Одним із найяскравіших внесків Кастільоне стало створення портретів імператорів, членів імператорської родини та чиновників, які відзначалися реалістичністю й увагою до деталей. Його роботи, такі як «Сто коней», демонструють майстерність у зображенні тварин і природи, поєднуючи детальність і динамічність європейського живопису з витонченістю китайської традиції.

Кастільоне також співпрацював із китайськими художниками та брав участь у створенні монументальних творів, зокрема декоративних розписів у палацах. Його роботи вплинули на китайських художників, які почали експериментувати з європейськими техніками, такими як перспектива, об'ємність і натуралістичне зображення. Це сприяло збагаченню китайського живопису, створивши простір для нових напрямків і стилістичних рішень. Загалом, діяльність Джузеппе Кастільоне в Китаї стала мостом між Сходом і Заходом, сприяючи взаємному культурному обміну та залишила глибокий слід у китайському мистецтві, особливо в придворному живописі династії Цін (іл. 2.2.25).

Серія картин Джузеппе Кастільоне «Груднева екскурсія Юнчжен Юаньмін'юань» є унікальним набором творів, що відображають повсякденне життя імператора Юнчжена у Старому літньому палаці (Юаньмін'юань). Ці роботи є цінними не тільки як мистецькі твори, а й як документальні джерела,

що показують спосіб життя імператора, традиції імператорського двору та архітектурну естетику династії Цін.

Кожна з дванадцяти картин представляє один із місяців року, сезонні зміни, традиційні свята й імператорські звичаї. У живописних творах переважають зображення природних ландшафтів, садів і павільйонів Юаньмін'юаня. Особливо помітно поєднання китайських архітектурних традицій із західними елементами, які Кастільоне інтегрував у свої роботи. Деякі споруди на картинах є комбінацією двох стилів, що свідчить про творчий підхід художника та вплив його європейської освіти. Серія ілюструє різноманітні аспекти імператорського дозвілля та офіційних подій, від святкувань до медитацій. Картини не лише демонструють багатство й велич двору, а й розкривають особистий характер Юнчжена, його любов до природи та мистецтва.

Джузеппе Кастільоне вміло поєднав європейські техніки перспективи, світлотіні та реалістичного зображення витонченими лініями з декоративністю китайського живопису. Це створює гармонійний синтез, який вражає глядача точністю деталей і емоційністю композиції. Юаньмін'юань, відомий як Старий літній палац, був особливим місцем для імператора Юнчжена, де він не лише відпочивав, а й займався державними справами. Палац символізував ідею гармонії між природою та людиною, а також був уособленням імператорської влади. Картини відображають значення цього місця, яке імператор вважав своєю духовною домівкою. Серія «Груднева екскурсія Юнчжен Юаньмін'юань» не лише прославляє велич імператорського двору, а й фіксує щоденне життя, сезонні традиції та культурні звичаї династії Цін. Унікальність цих картин полягає у тому, що вони поєднують художнє бачення європейського майстра з естетикою й філософією китайського світу. Ці твори стали важливою частиною імператорської художньої спадщини та прикладом культурного діалогу між Сходом і Заходом у XVIII столітті.

Основною відмінністю майстрів живопису династії Цін від майстрів попередніх династій стала відмова від «простоти» попередніх епох і

формування «гібридного» підходу до зображення. Цей синтез проявлялася як у злитті китайських і західних технік живопису, так і в інтеграції традиційних і сучасних елементів. Зміст картин став більш різноманітним і насиченим, охоплюючи не тільки традиційні сцени дитячих ігор і повсякденного життя, але й складніші композиції, що відображали перетин культур, стилів і епох.

Мін Чжень (闵贞, 1730–1788 pp.), або Чженчжай, був уродженцем Усюе, провінція Хубей. Живопису навчився у Ву Вея з династії Мін, і добре писав пейзажі, фігури, квіти та птахів. Фігурні картини Мін Чжєня були ніби продовженням картин тушшю Сюй Вея та Чжу Да, які були відомі своїми щільними лініями та природними мазками у реалістичному живописі [106].

На відміну від традиційного ретельного копіювання кольорових дитячих зображень попередніх епох, Мін Чжень сміливо використовує «письмо лінії» з доповненням чорно-білими відтінками чорнил без використання кольору, щоб окреслити невинний і чистий стан дітей, тим самим порушуючи давню традиційну традицію живопису з використанням техніки гунбі для створення дитячих зображень.

Сувій Мін Чжєня «Діти граються в шахи» – це яскравий приклад китайського мистецтва династії Цін, створений на папері за допомогою туші. Ця робота зображує п'ятьох дітей, які займаються грою в шахи (іл. 2.2.26). Композиція передає моменти дитячого зосередження та захоплення: одна дитина уважно спостерігає за грою, інша глибоко занурена в процес, демонструючи серйозність і концентрацію. Навколишня сцена наповнена життєвою енергією, а деталі виконані із майстерністю. Ця робота є чудовим прикладом гармонії традиційної китайської техніки живопису та теплих, жвавих сцен дитячого життя, відображаючи майстерність автора та його чутливість до деталей і атмосфери. Дитячі зображення династії Цін вирізняються багатою атмосферою світського життя, поєднуючи новаторство та глибоку повагу до традицій. Особливе місце займають роботи Мін Чжєня, виконані тушшю від руки, які вносять свіжий підхід до зображення дітей, демонструючи деталі та емоції з витонченістю. Новаторство також

проявляється у творчості художників, таких як Рен Сюн і Рень І, які сформували унікальний стиль Шанхая, поєднавши традиційні мотиви з сучасними художніми тенденціями. Наприклад, сцени із хлопчиками-пастухами, що нагадують пасторальні сюжети династії Сун, відображають спокійне сільське життя.

Художники продовжували використовувати традиційні техніки, включаючи дитячі фігури в контекст літературних та пейзажних сцен. Часто такі зображення поєднували образ «хлопчика-книги», який символізував навчання та знання, з літератором, що виступав центральною фігурою композиції. Дітей зображали як помічників або супутників, які доповнювали культурну атмосферу сцени. У династії Цін було багато художників, які займалися створенням дитячих образів, і кожен мав свої особливості. Придворні художники все ще були основною рушійною силою створення дитячих образів у династії Цін: Цзяо Бінчжень (焦秉贞), Цзінь Тінбяо (金廷标), Ленг Мей (冷枚), Яо Веньхань (姚文瀚) та багатий вклад у розвиток теми внесли представники народного жанру, такі як Мін Чжень (如闵贞), Рень Сюн (任熊), Рень І (任颐), Цянь Хуань (钱惠安) та ін [132].

Після 1840 року, зі змінами соціальної структури в період династії Цін, іконографія дитячих зображень зазнала трансформацій, що мали значний вплив на подальший розвиток дитячої тематики в китайському живописі [137]. У період традиційного китайського мистецтва дитячі зображення вже мали систематичний родовід, створений на основі багатьох розрізнених категорій. Вони відображали багатство сюжетів і мотивів, які увібрали культурні та ідеологічні цінності династичних періодів. Однак наприкінці ХІХ століття традиційна тематика дитячих картин поступилася місцем зображенням із новим соціальним і політичним змістом.

На зміну сценам ігор, святкувань і ідилічних образів дітей прийшли агітаційні плакати, які відображали реалії того часу. Тематика змістилася до відтворення сиріт, дітей вулиці та інших образів, що символізували боротьбу

та пригнічення. Ця трансформація не лише підкреслювала соціальні виклики, але й знаменувала появу нового підходу до дитячої іконографії – більш соціально орієнтованого та емоційно насиченого. Таким чином, іконографія дитячих зображень династичного Китаю стала важливою основою для пізнішого розвитку теми в мистецтві. Вона вплинула на те, як митці відображали дитинство в контексті суспільних змін, переосмислюючи традиційні образи та пристосовуючи їх до нових реалій.

Рен Юй (任預, 1853–1901 рр.) уродженець Сяошань, провінція Чжецзян. Після смерті батька (відомого художника Рен Сюна) Рен Юю було лише чотири роки, тому можна стверджувати, що доробки батька не вплинули на становлення художнього стилю та навичок парубка. Проте Рен Юй, хоч і сам себе називав ледацюгою, став відомим художником династії Цін, йому добре вдавались пейзажі, фігури, квіти і птахи, особливо гарно виходили краєвиди (іл. 2.2.27). Його стиль близький до школи живопису літераторів, він новаторський, але зберіг в собі наслідування засад давнього живопису [107].

Існує багато картин дітей від давніх часів до сьогодення. Іноді зображення дітей існують на картинах самотійно – як головний об'єкт, а іноді – служать допоміжним елементом. Незалежно від того, в якому призначенні чи формі вони з'являються, основним почуттям, яке дарують діти на картинах, є чистота і надія. Дитячі образи часто виражають прагнення людей повернутися до простого життя і утвердження їх позитивних особистісних ціннісних орієнтацій, повертаючи глядачів до внутрішнього спокою.

В експресії дитячих образів у китайському живописі не має значення вибір сюжету. В очах дорослих образи дітей на картинах здатні повернути людську душу до чистоти, з точки зору соціального впливу – дитячі образи часто є синонімами правди, добра і краси. Відтворення дитячих образів на картинах часто наділяє їх допоміжними якостями, надаючи позитивний і піднесений зміст.

Зі згаданого вище дослідження традиційних сувоїв та картин можна побачити, що більшість зображень немовлят, що граються, мають реалістичні

форми, а перебільшені форми зустрічаються нечасто, однак перебільшені та сміливі техніки художнього моделювання є повсюдними в новорічних малюнках. У всій формі новорічних малюнків використовуються принципи перебільшеного узагальнення та площинного моделювання для досягнення декоративних ефектів. При створенні зображень ігноруються складні деталі самих предметів, а виділяється найхарактерніше, найяскравіше та найкрасивіше. Техніка малювання новорічних малюнків успадкована з сувої династичного Китаю.

З точки зору загальної форми персонажів, новорічні картини в основному використовують засоби перебільшення та деформації пропорцій немовлят, що є проявом «подоби» об'єкта художника, виражає його найбільш характерну і духовну сторону. Концепція моделювання в китайському живописі підкреслює «схожість на зображення предметів» і «краса лежить між подібністю та несхожістю», що ще більше помітно в новорічних картинах. Узагальнення низки народного мистецтва моделювання персонажів: короткі руки та ноги, велика голова, маленький ніс, великі очі, відсутність шиї. Люди щиро сприймають таку форму вираження новорічних картинок [145, с.38].

З'являється «елегантний стиль» і «книжковий хлопчик» стає більш помітним персонажем в сценах з літераторами і вченими. «Хлопчики-книжки» в «літературних» творах династії Цін почали зображуватися у жвавих і радісних образах, на відміну від подібних тем за часів династій Сун, Юань і Мін. У «Весняному нічному бенкеті в персиково-сливовому саду» Ленг Мея книжковий хлопчик і вчений, стають рівноправними персонажами, а не просто господарем і слугою. У «Елегантних зібраннях літераторів» і «Літераторів, які шукають гори та річки» та інших темах династії Цін трансцендентна художня концепція літераторів образи книжкових хлопчиків отримує нове трактування, а саме побутового характеру. Він же не «безмовний», застиглий канонічний «атрибут» подібної іконографії, а більше нагадує образ дітей-слуг, який займається звичайною господарською роботою [133]. Таким чином, дитячі

образи з часом відходять від умовного знакового змісту, набуваючи рис повсякденності.

Висновки до другого розділу.

У розвитку дитячих зображень у традиційному китайському живописі простежується поступова еволюція від поодиноких зображень до формування певної іконографії і сюжетності. Династія Сун стала вирішальним етапом у формуванні тем, в яких репрезентувались дитячі образи, таких як «гра дітей», «пастухи» та «хлопчик-книжка», що заклали основу для подальшого розвитку дитячих зображень. У періоди династій Юань, Мін і Цін відбулося успадкування цих традицій, збагачення художніх технік та інтеграція нових ідей сприяло вдосконаленню тематики, виразних форм, технічних прийомів і змісту творів з дитячими образами.

Завдяки цьому поступу дитячі зображення досягли високого рівня художньої завершеності та стали окремою й вагомою категорією китайського живопису, яка відображає не лише культурні цінності, а й естетичний дух кожного історичного періоду. Іконографія дитячих зображень у династичному Китаї відіграла ключову роль у формуванні теми дитинства в китайському живописі, створивши багатий візуальний спадок. У період династії Цін ця тематика досягла своєї зрілості, завершивши систематизацію образів та інтегрувавши здобутки різноманітні художні традиції попередніх епох.

Проте соціальні й політичні зміни XIX століття, особливо після 1840 року, привели до різкого зрушення в трактуванні дитячих образів. Від ідилічних і святкових сцен мистецтво звернулося до соціально насичених побутових сюжетів, зосереджених на проблемах суспільства, таких як сирітство та боротьба за виживання. Цей перехід не лише відобразив історичні реалії свого часу, але й заклав основи для більш емоційного й соціально орієнтованого підходу до зображення дітей.

З точки зору прийомів виразності та стилю дитячих образів в живопису династичного Китаю простежуються три напрями, а саме: стилю ретельної

обробки картин (гунбі), чому сприяла «академічна» направленість імператорської Академії живопису; новаторського стилю вираження «чорнилом від руки» (сеї) та «гібридного стилю» (поєднання китайського живопису та західної реалістичної традиції). Особливості дитячих образів династичного Китаю стала фундаментом для подальших інновацій у темі, забезпечуючи наступні покоління митців як естетичною, так і ідеологічною базою для створення нових, більш актуальних і багатогранних зображень дитинства.

РОЗДІЛ 3

ДИТЯЧА ТЕМАТИКА В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

3.1. Дитяча тема в станковому живописі Китаю 1900–1980-х років

Формотворення дитячих образів на олійних картинах ХХ ст. відображає особливості суспільних змін та нове ставлення батьків до освіти. Образи дітей, як і в попередні історичні періоди було проекцією соціального життя і культури, а також відбиттям надій та мрій. У цей час набувають поширення образи дітей в портретно-жанрових композиціях і побутових картинах на селянську тематику. [147].

У ХХ столітті дитячі зображення в китайському мистецтві не лише зберегли, але й трансформували традиції, успадковані від митців династичного періоду. Після періодів Юань, Мін і Цін дитячі ігрові сцени не зникли, а продовжили своє існування, отримуючи новий зміст у зміненому суспільно-культурному контексті. Зокрема, у революційний період після створення Республіки Китай, образи дітей набули політичного забарвлення, з'явилися так звані «червоні діти», які символізували ідеї епохи. Такі зображення відображали соціальні зміни, використовуючи дитячі сцени як метафору для суспільного поступу, колективної боротьби та національної ідентичності.

На початку ХХ століття Китай вступив у нову епоху культурних і соціальних трансформацій, які суттєво вплинули на розвиток мистецтва. Особливості засвоєння олійного живопису цього періоду можна розглядати крізь призму впливу західної культури, яка стрімко поширювалася на схід. Бурхливі соціальні рухи та впровадження навчання європейському живопису створили умови для поширення західних мистецьких традицій у Китаї.

Соціально-політичні зміни, пов'язані з формуванням Китайської Республіки, створили сприятливий ґрунт для інтеграції західного живопису, включаючи олійний, у китайське художнє середовище. Західні впливи, що ставали дедалі популярнішими, відкрили нові можливості для китайських

художників. Олійний живопис, разом із акварелями та іншими формами західного мистецтва, поступово здобув популярність серед китайських митців, які експериментували з новими техніками та стилями. Олійний живопис у цей період стає символом модернізації та прогресу. Водночас важливо зазначити роль жінок-художниць у становленні дитячих портретів в олійному живописі Китаю. Їх роботи додали нового виміру до дитячої тематики, збагачуючи її яскравими образами, емоційністю та багатогранністю.

Цей період також характеризувався унікальним поєднанням традиційного китайського мистецтва із західними техніками. Олійний живопис ставав не лише новою художньою формою, але й символом пошуку китайської культурної ідентичності у світі, що змінювався. В умовах «бурхливої епохи» олійні картини стали своєрідним променем світла, що осяював шлях до модернізації мистецтва. Засвоєння олійного живопису в першій половині ХХ століття було зумовлене поєднанням соціальних, політичних та культурних факторів, а також відкритістю китайських художників до нових ідей і стилів. Це стало важливим етапом у розвитку китайського мистецтва, закладаючи основу для його подальшої інтеграції у світовий художній контекст.

Гуань Зілань (关紫兰, 1903–1985 рр.) – видатна китайська мисткиня, також відома як Вайолет Кван присвятила свою творчість створенню вражаючих образів дітей, зокрема в контексті поєднання традиційних і західних технік. Народжена в заможній родині бізнесмена з Наньхаї, провінція Гуандун, вона з дитинства виявляла неабиякий інтерес і талант до мистецтва. Освіта, отримана у провідних жіночих школах, таких як Чендун і Шеньчжоу, відіграла ключову роль у формуванні її художнього світогляду.

У творчості Гуань Зілань особливий вплив мали два визначні викладачі: Хун Є, який також був учителем Пань Юйлян, та Чень Баої, що був майстром інтеграції західних тенденцій в китайське мистецтво. Чень Баої, спираючись на свій досвід навчання за кордоном і контакти з японським художнім

середовищем, рекомендував Гуань Зілань продовжити освіту в Японії, щоб оволодіти західними техніками живопису.

Завдяки рекомендаціям Чень Баої навчання в Японії дало Гуань Зілань можливість розвинути свій талент, збагачуючи його новими стилістичними прийомами. Це дозволило їй розвивати дитячі зображення як тематично, так і технічно, привносячи до них багатство кольору, гри світла й тіні, а також увагу до деталей. Гуань Зілань стала однією з тих художниць, які змогли зберегти гармонію між традиційною китайською культурою та новаторськими підходами західного живопису. Її роботи, присвячені дитячим образам, продовжують залишатися важливою частиною китайського художнього надбання першої половини ХХ століття.

Дитячі образи в її творчості є унікальним поєднанням західного стилю та китайських традицій. У її роботах діти зображені з особливою ніжністю та чуттєвістю, що передає не лише емоційність, але й глибину символічного значення дитинства в китайській культурі. Живописні твори художниці акцентували увагу на невинності та щирості, що робить їх універсальними й водночас виразно китайськими за своєю суттю.

Картина «Портрет молодої дівчини» є яскравим прикладом майстерності Гуань Зілан у відтворенні дитячих образів та одночасно втіленням естетики і настроїв міської культури Китаю 1930-х років (іл. 3.1.2). Робота була вперше опублікована в 50-му випуску *Liangyou Pictorial* у 1930 році під назвою Ms. L. За даними дослідників, дівчинка на портреті, імовірно, є дочкою вчителя художниці Чень Баої – Чень Луні [84].

На полотні зображено дівчинку, яка зображена в діагональному русі на плетеному стільці, тримаючи ляльку-цуценя. Композиція картини є одночасно простою та витонченою. Гуань Зілань зосереджується на дитячій безпосередності, підкреслюючи це деталями: зачіскою у традиційному дитячому стилі, китайським халатом і жилеткою, а також перебільшеними яскраво-червоними рум'янами, які додають образу наївної чарівності.

Колористичне рішення картини заслуговує окремої уваги – холодний фон контрастує із багатою палітрою одягу дівчинки, в якому домінують насичені червоні й зелені відтінки. Завдяки майстерному змішуванню кольорів Гуань Зілань досягає унікального візуального ефекту, що гармонійно поєднує традиційні китайські мотиви із західною технікою живопису. Такий підхід надає картині вишуканості та особливого шарму. Дівчинка на портреті випромінює безпосередність і невимушеність, а її вишуканий одяг і спокійна поза натякають на привілейоване соціальне становище. Можливо, цей образ є не лише відображенням реальної особи, а й психологічною проекцією художниці, яка через дитячий портрет передала власні роздуми про своє дитинство, комфорт і сімейний затишок.

Вагомий внесок в розвиток теми дитинства в олійний живопис Китаю внесла видатна китайська художниця Пань Юйлян (潘玉良, 1895–1977). Художниця народилася в бідній родині в місті Янчжоу, провінція Цзянсу. Осиротівши в ранньому віці, вона зіткнулася з важкими випробуваннями, які сформували її характер і вплинули на її майбутню творчість. В юності Пань Юйлян змушена була працювати, але згодом, за допомогою свого чоловіка Пан Чжаньхуа, змогла отримати художню освіту. Її талант до живопису виявився під час навчання в Шанхайському художньому училищі, після чого вона продовжила навчання в Європі, перш за все в Паризькій школі образотворчого мистецтва (École des Beaux-Arts).

У Франції Пань Юйлян продовжувала осягати засади імпресіонізму та фовізму, вивчаючи техніку олійного живопису та поступово сформувала власний художній стиль. У вересні 1928 року, після повернення на Батьківщину, вона стала завідувачкою кафедри західного живопису Шанхайської академії образотворчих мистецтв. Наприкінці наступного року її запросив Сюй Бейхун викладати на факультеті мистецтв Центральної академії мистецтв, де вона стала однією з небагатьох жінок-професорів того часу [49, с. 73].

Після повернення до Китаю Пань Юйлян викладала мистецтво, бажаючи поділитися своїм досвідом із молодими художниками. Однак,

політична нестабільність і культурні обмеження інтелігенції владою змусили її знову переїхати до Європи, де вона залишилася до кінця життя. Вона сміливо експериментувала з формами та кольорами, влітаючи в олійний живопис елементи каліграфії та техніку малювання тушшю. Її роботи охоплюють широкий спектр тем: від портретів і натюрмортів до пейзажів і фігуративних композицій. Особливої уваги заслуговують її зображення жінок, які втілюють красу, силу та незалежність. Пань Юйлян залишила величезну мистецьку спадщину, що включає живописні картини і графічні роботи. Її творчість досі надихає художниць усього світу, демонструючи силу жіночого мистецтва. Пань Юйлян стала символом емансипації жінки в мистецтві, яка не боялася ламати стереотипи та прокладати шлях до розвою олійного живопису Китаю.

Дитячі образи займають особливе місце у творчості мисткині – одного з перших художників, яка успішно поєднала елементи європейського олійного живопису та традиційної китайської культури. Зображення дітей у творчості Пань Юйлян часто виконуються з використанням витончених колористичних рішень, які поєднують яскравість олійного живопису з тонкістю китайської техніки. У своїх картинах вона створювала образи, які не лише демонстрували характер та емоції дітей, але й передавали уявлення про гармонію між людьми та природою, між минулим і сучасністю. Завдяки такому підходу, дитячі образи в її творчості стали унікальними поза межами розвитку сучасного мистецтва, об'єднавши в собі найкращі риси двох великих культурних традицій.

Живописні роботи Пань Юйлян, зокрема серія етюдів «Дитяча гра» (іл. 3.1.3, 3.1.4), демонструють унікальний художній стиль, який важко віднести до певної мистецької школи. Її твори вирізняються одночасним поєднанням реалістичності та експресивності. Здебільшого мисткиня працювала в портретному і жанровому живописі. Невеликі «швидкі етюди» міського життя галасливих вулиць художниця наповнює особистими почуттями, створюючи відображення власного сприйняття світу. Роботи Пань Юйлян сповнені щирості й тонко передають складну природу людських емоцій, особливо безпосередність дітей.

Серія живописних етюдів Пань Юйлян «Дитяча гра», створена на початку 1940-х років після її повернення до Франції. Ці роботи невеликого формату, виконані з натури, демонструють легкість і швидкість пензля, які втілюють засади «дитячих ігор» у традиційному китайському живописі. Пань Юйлян, завдяки своїм умінням поєднувати східну і західну художню культуру, у цій серії звертається до дитячих образів як джерела ширості, спонтанності та невимушеності.

У композиціях етюдів прослідковується вплив класичних китайських сюжетів, які зображують гру дітей у династичному живописі Китаю. Її роботи передають ту саму атмосферу радості та природності, але з виразним акцентом на кольорі, фактурі й фрагментарності композиції, що є характерними рисами західного олійного живопису. Етюди нагадують класичні твори, що представляли розваги дітей в різні пори року. Незалежно від того, що етюди сповнені багатством деталей, в них відчувається спостережливість художниці, її розкриття краси миттєвості, що створює ілюзію руху та безпосередності від натурних вражень. Попри невеликий розмір і камерність серії «Дитяча гра» Пань Юйлян демонструє глибокий зв'язок із традиційним китайським мистецтвом, інтегрованим у контекст європейського живопису. Ці роботи можна розглядати як символ пошуку художницею своєї ідентичності в умовах діалогу культури та впливів, які сформували її унікальний стиль.

У творчості Пань Юйлян тема дитинства знайшла відображення не лише через гру чи безтурботні моменти дитячого життя, а й у серії робіт «Грудне вигодовування», присвячених материнській любові (іл. 3.1.7, 3.1.8). Ці картини не мають у собі не тільки естетичну привабливість, але й філософську глибину. Ідея та композиція робіт мають чітке коріння європейського живопису, зокрема в зображеннях «Богоматері з немовлям». Любов Пань Юйлян до оголеної жіночої натури перегукується з її захопленням класичними європейськими зразками. Одним з джерел натхнення для неї була «Даная» Рембрандта. Як і в «Данай», Пань Юйлян створює не просто образ, а символічне відображення жіночості, яке втілює красу духовного поєднання

матері і дитини. Художниця підкреслює, що краса жінки виявляється не лише в її зовнішніх рисах, а й у здатності до любові, турботи й самопожертви.

В роботах відображаються культурні традиції Сходу – умовність трактування світла і кольору, лінійні ритми, що свідчить про гармонійні пошуки мисткинею пластичності та емоційної виразності. Таким чином, Пань Юйлян трансформувала ідеї класичного європейського мистецтва через власне художнє бачення, створюючи образи, які водночас наслідують попередні рішення теми материнства, та пропонують новий неповторний стиль їх синтезу.

Треба зазначити, що Пань Юйлян зверталася до «естетики династичного Китаю», черпаючи натхнення з живописних творів, які відображали гармонію між людиною та природою. В її деяких роботах на тему материнства, виконаних тушшю, простежується тонкий баланс між реалістичністю зображення та символізмом. Це перш за все, сцени, в яких мати ніжно притуляє до себе дитину чи піклується про немовля. Художниця зберігала характерні риси традиційного китайського живопису, такі як м'якість та округлість ліній, світлоносність живопису, витончена гра світла й тіні, увага до деталей, зокрема одягу чи елементів природи, які часто оточували персонажів. Водночас, Пань Юйлян у своїх роботах знайшла власний стиль, збагачуючи їх елементами західного мистецтва, що підсилювало динамічність композиції.

Материнство в роботах Пань Юйлян набуває універсального значення, символізуючи життєвий цикл, зв'язок поколінь і красу людського світу. Її роботи не тільки відображають особисту емоційну прихильність художниці до цієї теми, а й продовжують традиції династичного живопису, водночас модернізуючи їх (іл. 3.1.6).

Окрім розповсюдження дитячих образів в олійному жанровому живописі, тема дитинства набуває поширення і в жанрі портрету. Портретний живопис у китайському олійному мистецтві першої половини XX століття став першим етапом у розвитку національної художньої школи олійного живопису, збагаченої західними впливами. На цей період припадає формування нового

типу портрету, який зосереджував увагу на особистості та родинних цінностях. Важливе місце серед таких робіт займали дитячі та групові сімейні портрети. Процес появи портретного живопису був тісно пов'язаний із загальними соціально-культурними трансформаціями Китаю. Під впливом західного мистецтва, привнесеного в країну через навчання китайських художників за кордоном, зокрема у Франції, Німеччині та Японії, олійний живопис став платформою для нового бачення портрету. Західні художні техніки, як-от реалістичний підхід і передача світлотіні, були інтегровані в китайське мистецтво, зберігаючи національні традиції.

Особливе місце займали дитячі портрети, які відображали не тільки індивідуальність дитини, а й соціальні ідеали того часу. Вони стали засобом вираження ідеї щасливого дитинства, яке асоціювалося з новою епохою процвітання та прогресу. Художники зверталися до втілення сімейного добробуту та гармонії, що часто знаходило відображення у багатофігурних портретах, де діти виступали центральними персонажами. Групові сімейні портрети в цей період набули особливого значення, адже в них відображалися не лише естетичні, але й соціальні цінності. Художники прагнули створити композиції, в яких кожен член сім'ї гармонійно доповнював загальний образ, а увага до деталей одягу, побуту й аксесуарів підкреслювала соціальний статус родини. Майстри цього жанру, такі як Вей Тяньлінь (卫天霖, 1898–1977), Сюй Бейхун (徐悲鸿, 1895–1953), Лін Фенмян (林风眠, 1900–1991), зробили значний внесок у розвиток портретного живопису. Вони інтегрували техніку олійного живопису з елементами традиційного китайського мистецтва, зокрема каліграфії та гошуа, створюючи витончені та чуттєві образи.

Творчість китайського художника Вей Тяньліня (іл. 3.1.9, 3.1.10) відзначається унікальним синтезом західних і китайських художніх традицій. Його стиль ґрунтується на поєднанні принципів французького постімпресіонізму з традиційною китайською технікою живопису тушшю. Художній шлях Вей Тяньліня був глибоко пов'язаний із вивченням імпресіоністських принципів живопису, засвоєних під впливом його вчителя –

японського майстра Фудзісімі Такедзі (1867–1943). Стиль вчителя став основою для подальших художніх еволюційних пошуків власного стилю. Після 1940-х років Вей Тяньлінь почав експериментувати з елементами постімпресіонізму, фовізму та китайського народного мистецтва. Його надихали традиційні глиняні скульптури, класичний живопис тушшю та яскраві новорічні картини з провінції Шаньсі, що вплинуло на формування унікального стилю художника [142].

Вей Тяньлінь приділяв значну увагу осмисленню та гармонійному поєднанню цих напрямів, прагнучи засвоїти закони і методи олійного живопису. Жанровий спектр його творчості надзвичайно широкий: художник працював над тематичними картинами, пейзажами, натюрмортами та портретами. Майстер постійно шукав нові художні методи, експериментував із композицією, колористичними рішеннями та техніками живопису. Робота з природи була для нього джерелом натхнення і засобом вдосконалення майстерності. Живописні твори художника характеризуються насиченими кольорами, складною текстурою, використанням густих мазків та емоційною насиченістю. Вей Тяньлінь був майстром портретного жанру, і його ранні твори, такі як «Автопортрет» і «Брат і сестра», яскраво демонструють вплив імпресіонізму та модернізму (іл. 3.1.9). Через свою історію він створив діалог між західним мистецтвом і традиційним китайським підходом, що надавало його творчості особливої глибини та неповторності [7, с. 57–58].

У добу Нового Китаю тема дитинства набула особливого значення як у мистецтві, так і в суспільному житті. Зображення дітей стали невід'ємною частиною багатофігурних побутових картин, які часто використовувалися як засіб ідеологічної пропаганди. У цих творах дитячі образи символізували народження нового життя, надію на світле майбутнє та силу молодого покоління, яке мало стати рушієм соціалістичних перетворень. Художники того часу, перебуваючи під впливом соціалістичного реалізму, створювали полотна, які відображали сцени колективного життя, де діти часто були центральними персонажами. Дітей малювали під час навчання, ігор, праці чи

святкових подій, що акцентувало увагу на їхній ролі в побудові нового суспільства. Подібні олійні картини поєднували побутову жанровість із глибоко ідеологічним посилом, представляючи дітей як символ майбутнього процвітання держави.

Зображення дітей також служило метафорою родинного щастя та гармонії, яка перебувала в центрі соціалістичних цінностей. Художники створювали сцени, в яких дитинство демонструвалося як етап невинності, радості та зростання під опікою колективу та держави. Ідеалізовані образи щасливих дітей на тлі природи мали утвердити віру в краще майбутнє та підкреслити турботу партії про молоде покоління. У той самий час такі твори виконували ще одну важливу функцію – вони популяризували нові соціальні цінності, пов'язані з родиною, працею та освітою. Дитячі образи в картинах часто нагадували глядачам про обов'язок суспільства дбати про молодше покоління, виховувати його в дусі соціалістичних ідеалів. Таким чином, у добу Нового Китаю тема дитинства перетворилася на важливий інструмент мистецького висловлювання, що поєднував естетичну цінність із ідеологічним змістом. Однак, в цей час в роботах деяких митців простежуються традиції зображень дітей династичного живопису, зокрема в сценах народних свят і традицій етнічних меншин різних регіонів Китаю.

5 лютого 1956 року Національна асоціація художників провела в Пекіні «Виставку нових і старих новорічних картин і народних іграшок», на якій було представлено близько п'ятдесяти нових і старих новорічних картин. Ця виставка прямо вказувала на поточні тенденції створення новорічних картин та розглядала питання про те, як новорічні картини можуть успадковувати традиції. Також виставка мала важливе практичне значення для подальшої популяризації дитячої тематики у сфері «новорічних картин». У третьому номері журналу «Образотворче мистецтво» опубліковано серію статей під назвою «Просування прекрасних традицій народних новорічних картин», у тому числі Ван Сюня «Про народні новорічні картини»; Юй Фена «Вчимося з народних новорічних картин», «Коротка дискусія про народні новорічні

малюнки»; «Три секрети новорічних малюнків» Лі Цюня. У четвертому номері також була опублікована стаття Чень Іфаня «Розглядаючи нові та старі новорічні картини». Серед них Юй Фен у своїй статті «Вчимося з народних новорічних малюнків» зазначив: «Велику частину народних новорічних малюнків складають теми творів з дітьми. Деякі з цих тем описують веселі дитячі ігри, на інших діти зображені в оточенні квітів та фруктів, коропів та інших символів достатку і добробуту в китайському традиційному мистецтві. Ці дитячі зображення, з рум'яними щічками, коротким носом та з широко розставленими очима, нагадують іконографію живопису династичного періоду» [68].

Однією з репрезентативних олійних робіт того часу є картина Гао Чао (高潮, 1927 р.н.) «Вечір Яньань» (іл. 3.1.12). Художник отримав художню освіту в Національній художній школі в Бейпіні (1948–1951), пізніше працював на кафедрі олійного живопису Центральної художньої академії, яку він закінчив у 1954 році. На картині «Вечір Яньань» зображене святкування свята Ліхтарів в Китаї. Святкова ніч, коли вулиці наповнені сяючими ліхтарями втілює магічну атмосферу радості та безтурботності. Діти різного віку в барвистих традиційних костюмах біля своїх батьків є центральним елементом композиції. Фігури сприймаються єдиним монолітом, як символ згуртованості суспільства.

Свято Ліхтарів, яке відзначається в останню ніч китайського Нового року, є символом світла, радості та надії на краще майбутнє. Діти, як образ майбутнього, підкреслюють оптимістичний настрій і зв'язок поколінь. Колористика роботи відіграє важливу роль: теплі тони червоного, жовтого та помаранчевого, що переважають у зображених ліхтарях, створюють затишок і святковий настрій, тоді як темно синє небо з ледь яскравими зорями додає контрастність і підкреслює яскравість святкових вогнів. Картина є не лише художнім відтворенням свята, а й втіленням колективної пам'яті, що передає красу китайської культури та зворушливий образ дитячої радості. Гао Чао здобув визнання за своє вміння передавати емоційну глибину та майстерність

у техніці олійного живопису. Його роботи увійшли до колекції китайської картинної галереї.

Дитячі образи в китайському олійному живописі набувають розповсюдження з періоду поживлення пленерного руху в Китаї, який простежується починаючи з 1950-х років [95]. У період розбудови Нового Китаю в 1950–1960-і рр. дитячі образи часто виконували роль інструменту ідеологічної пропаганди, демонструючи щасливе дитинство в гармонії з ідеями соціалістичного будівництва. В цей час простежується увага митців до зображення дітей різних етнічних меншин в рамках постанови влади «необхідності висвітлення покращення життя віддалених регіонів Китаю». Діти зображувалися радісними, здоровими та активними учасниками «великого революційного шляху». Проте ці образи часто були поверхневими, недостатньо індивідуальними.

Прикладом репрезентації дитячих зображень періоду Нового Китаю є відома олійна картина «Чотири дівчини» художника Вень Бао (温葆, 1938 р.н.) – відомого представника покоління митців, які формувалися в період заснування Китайської Народної Республіки. Він отримав класичну художню освіту, вивчаючи традиційні китайські техніки живопису, а також західні методи, зокрема олійний живопис. Його творчість характеризується реалізмом, увагою до деталей та глибоким психологізмом, що робить його роботи визнаними як в Китаї, так і за його межами. Вень Бао став відомий в першу чергу завдяки портретам та жанровим сценам, де він зображує звичайних людей, підкреслюючи їхню гідність, працьовитість і внутрішню красу.

Картина «Чотири дівчини» є однією з найвідоміших робіт Вень Бао (іл. 3.1.13). Ця робота зберігається в колекції Національного художнього музею Китаю, де вона займає поважне місце, як зразок соціалістичного реалізму з елементами глибокої психологічної виразності. На картині зображені чотири дівчинки, які сидять разом, утворюючи компактну групу. Кожна з них має свої особливості: вираз обличчя, жести, одяг, що підкреслює їх індивідуальність.

Художник ретельно передає міміку дівчат, їх погляди та емоції, що робить образи живими і щирими. Дівчатка зображені в простому одязі, що відображає їхнє скромне походження, але водночас обличчя персонажів випромінюють тепло, доброту і внутрішню силу. Композиція картини лаконічна і збалансована. Вень Бао використовує м'які кольорові переходи, що створює атмосферу спокою та гармонії. Фон картини нейтральний, що дозволяє зосередити увагу на персонажах. Художник майстерно передає текстуру одягу, волосся та шкіри дівчат, що надає роботі реалістичності та глибини.

Творчість на дитячу тематику Дун Сівеня (董希文, 1914–1973) вирізняється яскравою кольоровою палітрою, декоративністю й увагою до деталей, що дозволяло майстерно передавати глибокий емоційний зв'язок із зображеними персонажами, особливо дітьми. Дитячі образи у творчості Дун Сівеня займають особливе місце. Художник створив численні замальовки та етюди з природи, зокрема портрети дітей тибетців та представників інших етнічних меншин Китаю. Ці роботи стали своєрідною видимою антологією багатогранності китайської культури. У портретах дітей Дун Сівень зосереджувався на їхній індивідуальності, передаючи вираз обличчя, погляд і позу з глибокою проникливістю та почуттям (іл. 3.1.14). Особливий акцент робився на традиційному одязі, прикрасах і оточенні, які не лише характеризували персонажів, а й підкреслювали їх етнічну ідентичність.

Головними рисами його робіт є яскравість та насиченість кольорами, які художник використовував для відображення життєрадісності та енергії дитячого світу. Завдяки цьому портрети дітей виглядають не лише як реалістичні зображення, а й як глибоко естетичні твори, що втілюють гармонію між традиційною китайською художньою мовою та реалістичними підходами західного мистецтва. Особливу увагу Дун Сівень приділив дітям тибетського регіону. В його роботах відчувається інтерес художника до культури Тибету, любов до деталей і бажання показати красу та гідність місцевих традицій. Дитячі портрети передають теплоту почуттів,

безпосередність і щирість юних персонажів, водночас зберігаючи глибоку повагу до їхнього культурного коріння.

Твори Дун Сівеня, присвячені дітям, стали не лише прикладом високої художньої майстерності, а й популяризацією культури етнічних меншин Китаю. Його здатність поєднувати декоративність традиційного китайського мистецтва із застосуванням західного реалізму зробила дитячі образи у його творчості справжнім свідченням багатства та розмаїття китайської національної ідентичності.

Наприкінці 1970-х–початку 1980-х років, під впливом дискусій про гуманізм, які стали можливими завдяки реформам, художники звернулися до зображення реального життя простих людей та їх повсякденних турбот. «Сільський реалізм» став новим етапом розвитку живопису, а дитячі образи набули нового змістовного навантаження. Вони стали символом природності, щирості та нової епохи, вільної від ідеологічних обмежень. Наприклад, у роботах Чень Янніна (陈衍宁, 1945 р.н.) дитячі образи втілюють продовження поколінь, їхню безпосередність і залежність від рідної землі. Зміна візуальної перспективи також полягала в естетичному переосмисленні: художники починають використовувати насичену палітру та детальну роботу з текстурою, щоб підкреслити щирість почуттів і красу людського життя. «Сільський реалізм» оспівував чесноту, правдивість і доброту. Він став своєрідним маніфестом нової епохи, в якій людина, її переживання і зв'язок із природою займали центральне місце.

Творчість Чень Янніна займає особливе місце в історії олійного живопису Китаю, зокрема в рамках розвитку напряму сільського реалізму. Цей стиль, що сформувався у другій половині ХХ століття, акцентує увагу на житті звичайних людей у сільській місцевості, відображаючи їх побут, зв'язок із природою та культурними традиціями. Майстер трактував тему дитинства як невід'ємну частину сільського життя. Його роботи вирізняються теплотою, ліризмом і тонким підходом до деталей, які створюють занурення в атмосферу ефекту зображення.

Дитячі образи в картинах Чень Янніна – це не просто портрети чи сцени з життя. Вони залишаються символами невинності, радості й гармонії, які органічно вписуються в природне середовище. Також, в роботах художника можна побачити як діти граються на полях, займаються простими справами, або ж просто взаємодіють із сім'єю та природою. Ці сцени підкреслюють нерозривний зв'язок між поколіннями, культурними традиціями та природою.

Сільський реалізм в його інтерпретації часто доповнюється рисами імпресіонізму, що проявляється в живописній техніці, грі світла та кольору. Митець надавав перевагу теплим тонам і природним текстурам, які підсилюють відчуття затишку й автентичності. Водночас, його картини мають глибший соціальний контекст – вони нагадують про цінність сільського укладу життя в умовах стрімкої урбанізації й змін у китайському суспільстві.

Таким чином митець, трактуючи тему дитинства через призму сільського реалізму, не лише передав красу й простоту сільського життя, а й порушив питання збереження культурної ідентичності. Його творчість – своєрідний міст між традиціями й сучасністю, між гармонією природи та складністю людських емоцій.

Дитячі образи на олійних полотнах Чень Янніна, таких як «Відкрита країна», «Мамина любов», «Ехо», «Думки про майбутнє» вирізняються теплотою, емоційною глибиною та важливістю розкриття нових концепцій в живописі Китаю (іл. 3.1.15–3.1.18). Ці роботи відображають художній погляд митця, який майстерно передає красу й безтурботність дитинства.

На полотні «Відкрита країна» представлено дівчинку серед сільського простору, що символізує свободу та єднання з природою. Художник зображує мить, коли діти безтурботно відпочивають, немов розчиняючись у величі природного світу. Стримані кольори й ніжні переходи світла підкреслюють невинність дитячої радості, а низький рівень перспективи створює монументальне враження від роботи.

У живописному творі «Мамина любов» художник акцентує увагу на глибокому зв'язку між матір'ю та дитиною. Картина пронизана теплом, а образ

матері, яка ніжно обіймає дитину, стає символом турботи та самопожертви. Колористика полотна побудована на нижніх, пастельних відтінках, що створює атмосферу спокою та гармонії. У роботі «Думки про майбутнє» митець демонструє вишукане відчуття композиції та драматургії кольору. На цьому полотні дитина зображена в момент задумливості, що підкреслює глибину її внутрішнього світу. Митець використовує світло й тінь для створення об'ємності, додаючи роботі виразності та загадковості.

Картини Чень Янніна про дитинство не тільки фіксують моменти безтурботності, але й передають універсальні почуття любові, спокою та гармонії. Завдяки увазі до деталей і реалістичному опрацюванню композиції його твори знаходять відгуки у глядачів, незалежно від їх національності та культурної приналежності.

3.2. Дитячі образи в сучасному жанровому і портретному мистецтві Китаю

На початку 1980-х років після Культурної революції (1966–1976) Китай вступає в нову еру художнього вираження. Художники нарешті змогли висловити те, що їм було заборонено оприлюднювати в роки репресій, і започаткували нові стилі, такі як політичний поп-арт та цинічний реалізм. Митці цих рухів відчували зростаючу напругу одночасної лібералізації, експансії та самотності особистості. Вони використали отриманий досвід, щоб підкреслити відчуття індивідуальності у своїх роботах.

Після завершення Культурної революції в Китаї митці отримали можливість відійти від режиму нав'язаної ідеології соціалізму, колективізму та необхідності оспівування авторитарного режиму. Це відкрило шлях до творчої свободи та індивідуальності художнього методу, що знайшло своє відображення в олійному живописі, зокрема у втіленні дитячої теми. Художники почали експериментувати з новими підходами, відходячи від пропагандистських шаблонів і звертаючись до особистого досвіду, емоцій та рефлексій. Дитячі образи стали виразником внутрішніх конфліктів, ностальгії

за втраченим дитинством та пошуку ідентичності в умовах швидких соціальних змін.

Методи митців після Культурної революції характеризуються синтезом традиційних китайських технік із західними впливами, зокрема використанням здобутків концептуального мистецтва. Художники, такі як Чжан Сяоган, Ай Сюань, Ло Чжунлі, Хе Дуолінг та ін., у своїх роботах часто зверталися до психологічного аспекту дитячих образів, підкреслюючи самотність і вразливість особистості на шляху її формування. Митці використовували символіку, метафори та сюрреалістичні елементи, щоб передати складність дитячого досвіду в умовах соціальних трансформацій.

Творча свобода доби «Реформ і Відкритості» в Китаї дозволила митцям вийти за межі ідеологічних обмежень і створити унікальні твори, які не лише відображають особисті переживання, але й стають важливим джерелом для розуміння соціальних аспектів китайського суспільства того часу. Таким чином, дитяча тематика в олійному живописі після Культурної революції стала не лише художнім явищем, а й потужним інструментом для дослідження соціальних, культурних та психологічних аспектів життя в Китаї.

Діти, які росли в густонаселених і віддалених сільських районах, часто проводили більше часу на самоті, оскільки їхні батьки працювали, щоб забезпечити високу вартість життя. Ті діти, які росли в сільській місцевості, також відчули на собі наслідки самотності в епоху урбанізації. Багато батьків залишали сім'ї, щоб отримати кращу роботу в місті. Кожне покоління проходить через свої труднощі і використовує свій досвід як джерело натхнення. Митці, звертаючись до теми дитинства, втілювали почуття вразливості, індивідуальної ідентичності та розкривали суспільні конструкти дитинства.

Дитячі зображення в китайському олійному живописі з 1980-х років зазнали суттєвих змін на шляху багатовекторного розвитку художніх підходів. У цей період китайські митці звернулися до створення образів дітей у трьох основних стилістичних категоріях. Перша категорія робіт – це реалістичне

відображення дитячих образів, яке вирізняється правдивістю та увагою до деталей. Друга категорія – символічне тлумачення, яке сповнене алегорій і метафор, що розкривають глибокі культурні та соціальні підтексти. Третя категорія – твори, натхненні дитячими книжками й анімаційними фільмами, в яких використовуються яскраві та грайливі образи для передачі стану, настрою та емоцій.

З розвитком олійного живопису художники активно досліджували власну мову та форми самовираження. Це спричинило багатство способів репрезентації дитячих образів. Дитинство поступово стало важливим мотивом у творчості митців, перетворившись із другорядного (за часів Культурної революції у полотнах соцреалізму) на головний образ в сучасному портретному і жанровому мистецтві. Образ дитини почав набувати нового символічного і концептуального значення, персоніфікуючи нову епоху, її ідеали та прагнення. Тема дитинства стала «улюбленицею» сучасного китайського мистецького дискурсу, який відображає як традиційні цінності, так і новаторські тенденції.

Одним з найвпливовіших китайських художників, становлення якого відбувалось ще під час Культурної революції, є Ло Чжунлі (罗中立, 1948 р.н.). У своїх роботах, присвячених дітям, митець поєднує глибокий реалізм з елементами народного мистецтва, створюючи образи, наповнені символікою та емоційною глибиною. Його творчість присвячена «сільському» Китаю та відображає не лише побут, а й вічні теми людської природи, любові та взаємин між поколіннями.

На початку свого творчого шляху у 1980-х роках Ло Чжунлі став одним з представників напряму «сільського реалізму», що виявилось у відомій роботі «Батько» [47]. У 1990-х роках, під впливом «народного маньєризму», його стиль набув більшої декоративності: дитячі фігури стали виразнішими, з акцентом на яскраві кольори, орнаментику та традиційні костюми етнічних меншин (іл. 3.2.2–3.2.5). Це період, коли діти в його роботах почали уособлюватися як носії національної ідентичності.

Після 2000 року Ло Чжунлі експериментував з лінійним стилем, де дитячі образи набули графічної чіткості та монументальності. Він почав інтегрувати елементи скульптури в живопис, створюючи фігури наповнені рухом та гнучкістю з так звано «дерев'яною» текстурою [144, с. 211]. Використання лінійної графіки в роботах митця робить дітей схожими на народні іграшки. Дітлахи в цих роботах часто зображені у статичних позах, наче застигли в просторі і часі, але їхні обличчя та жести передають життєву силу.

Художник поєднує спрощені форми з яскравими локальними кольорами, що нагадує традиційні китайські лубки, але водночас додає їм сучасного звучання. Діти часто зображені на тлі сільських пейзажів у простому одязі, що підкреслює їхню єдність з природою та традиціями. Через дитячі образи художник висловлює надію на майбутнє, невинність, або навіть критику соціальних змін (наприклад, втрату аграрного способу життя). Навіть у стилізованих роботах обличчя дітей передають глибокі почуття – від радості до суму. Ло Чжунлі вважає, що «мистецтво має бути закріплене в житті», і саме тому його дитячі образи можна назвати «вікном» у світ сільського Китаю, де простота та духовність протистоять урбанізації та глобалізації. В роботах майстра зберігається вірність народній естетиці, діалог між минулим і сучасним, між індивідуальним і колективним [1].

Створений у 1981 році «Відпочинок» є класичним прикладом робіт репрезентації образів «батька і сина гір» на фоні спокою і тиші сільського побуту (іл. 3.2.1). Батько постає як архетип селянина: на його тілі багато вен та мозолів, що передають важкість праці. На цій картині проявляється ніжна та щира любов між батьком і сином. Батько, зі старою люлькою, з великими ножицями в плямах іржі, сповнений терпіння та гідності, уважно та турботливо стриже нігті синові. Візуальний дисонанс, складні ракурси персонажів, що поєднані в єдиний динамічний силует визначаються щемливим і зворушливим настроєм, відчуттям батьківської невисловленої любові.

Особливості олійного живопису Ло Чжунлі визначаються симбіозом західного модернізму та глибоко укорінених китайських традицій, що формує унікальний стиль, «який пройшов хрещення від сучасного західного мистецтва, але повернувся до китайського походження» [75, с. 49]. Його творчий шлях – від сільського реалізму до експресивного реалізму, відображає постійне прагнення до самопізнання та культурного діалогу.

У роботах Ло Чжунлі провінційний Китай оживає через яскраві, «квітучі» кольори, що контрастують із темними фонами, наче веселки, що перетворюють повсякденні сцени на «глибокі філософські узагальнення». Мазки митця – енергійні та переплетені ритмами ліній, «рухаються» по полотну з «безмежною життєвою силою», втілюючи цінність життя в усіх його проявах. З форми та композиції цих картин видно, що ці твори змішали елементи багатьох видів китайського народного мистецтва, зокрема фрески, гравюри на дереві, тінювих ляльок, вирізання з паперу та глиняних ляльок. Таким чином, усі ці форми мистецтва були включені в нову мову стилю мистецтва Ло Чжунлі, яка «має рідну культурну цінність і впливає з історії китайського мистецтва» [54]. Перебільшені, викривлені фігури, натхненні традиційними формами, поєднуються з інтенсивними кольорами та абстрактними фонами, де людські тіла, схожі на «примітивні базові емоції», набувають романтичної глибини. Цей стиль, заснований на «візуальному проникненні» та багатстві відтінків, досягає «самотньої та абсолютно нової сфери», де реальність переплітається з міфом, а індивідуальний досвід стає універсальним символом китайської ідентичності. Таким чином, засновані на формах традиційного народного мистецтва Китаю, перебільшення і викривлення фігур, контрастність силуетів фігур на тлі освітленого середовища є головними ознаками живопису Ло Чжунлі.

На картині «Мати і дитина» зображено жінку, яка підтримує руками немовля, що сидить на її спині (іл. 3.2.6). Фігури займають центральну частину полотна, а їхні форми передані грубими, енергійними мазками, що нагадує про вплив експресіонізму. Ло Чжунлі відходить від деталізованого реалізму своїх

ранніх робіт, натомість акцентуючись на руховій енергії та емоційній напрузі. Кольорова палітра переважає в теплих земляних тонах – вохристих, коричневих, червоних, – які підкреслюють зв'язок із сільською землею, тоді як контрастні сині та зелені відтінки вносять певний драматизм, навіть містицизм.

Образ матери і дитини у творчості Ло Чжунлі, як і в більшості художників олійного живопису Китаю, стають універсальним символом життєвої сили, продовження роду та жертвенної любові, характерної для сільської культури Китаю. Обличчя матері зморщене, руки перебільшено великі, що підкреслює її важку фізичну працю та стійкість характеру. Немовля, навпаки, зображене з ніжністю, але його фігура майже «розчиняється» в обіймах матері, натякаючи на її вразливість і залежність. Фон абстрактний, з розмитими лініями, що нагадує сільські простори або вітер, який обвіває фігури. Це створює відчуття ізоляції, але водночас підкреслює єдність персонажів із природою. Ло Чжунлі використовує густу фарбу, накладаючи її шарами, що надає роботі рельєфності, наче це не живопис, а скульптура. Його мазки, то широкі й хаотичні, то дрібні й віртуозні, передають внутрішній стан героїв: тривогу матері, безтурботність дитини. Ця робота відображає перехід митця від «сільського реалізму» до більш особистого, експериментального стилю.

До особливостей репрезентації дитячих образів в напрямку «сільського реалізму» Ло Чжунлі наближені портретно-жанрові композиції Ай Сюаня (艾軒, 1947 р.н.). Китайський художник відомий роботами в напрямку «романтичного реалізму». Митець народився в Цзіньхуа, провінції Чжецзян, закінчив школу при Центральній академії образотворчих мистецтв у 1967 році. З 1980 року його картини почали виставлятися в Національній галереї Китаю, а в 1981 році він отримав другу премію Національного молодіжного мистецтва за роботу «Оптова торгівля». У 1987 році Ай Сюань провів рік у США, відвідуючи лекції в Університеті Оклахома-Сіті та проводячи персональні виставки. Наразі він викладає в Пекінському інституті живопису та є членом Китайської асоціації художників [60].

Ай Сюань набув визнання завдяки картинам з емоційно насиченими образами тибетців, серед яких дитячі персонажі займають центральне місце. В його живописних роботах органічно поєднуються фотореалістичні тенденції із ліричною глибиною, передаючи унікальний синтез культурної ідентичності та особистого досвіду. Діти в роботах Ай Сюаня – не просто образи невинності, а скоріше символи самотності та екзистенційної крихкості. Вони часто зображені на тлі безмежних засніжених плато Тибету, де їхні фігури контрастують з холодною пусткою навколишнього світу. Наприклад, у картині «Тиха крижана зона» (іл. 3.2.7) маленька дівчинка, загорнута в тулуб, стає втіленням надії серед суворого середовища, але водночас – символом людської дрібності перед могутністю природи. Образи дітей відображають філософський підхід митця: «Людина у природі виглядає тендітною, крихкою та безпомічною» [60].

Для дитячих образів Ай Сюань використовує переважно холодні тони (сірі, блакитні, зелені), що підкреслює відчуття ізоляції та меланхолії. Так, у роботі «Опівночі випав тонкий шар снігу» (іл. 3.2.9) єдина яскрава деталь – вохристі елементи скелі, які нагадують елементи китайської стіни і контрастують із монохромним пейзажем, ніби підкреслюючи внутрішні переживання дитини серед зовнішньої суворості середовища. Ця палітра також відображає вплив американського художника Ендрю Уайета (1917–2009), чії меланхолійні роботи надихнули Ай Сюаня на пошук власного стилю. Твори майстра визначаються технічною майстерністю – деталізованістю текстур (обличчя, складки одягу, сніг) та використанням «розсіяного світла», що нагадує традиційний китайський живопис тушшю (іл. 3.2.8).

Творам Ай Сюаня притаманні риси психологізму і ліризму, акцент на емоційному стані персонажів та їхньому зв'язку з природою. Портрети дівчин у тибетських халатах також передають внутрішній конфлікт між дитинством і важкістю життя на плато. Дитячі образи в його творчості пов'язані з особистим досвідом митця. Відсутність тепла в родині (батько – поет Ай Цін,

з яким у художника були напружені стосунки) вплинула на меланхолійність його образів. Діти у його роботах часто зображені без супроводу дорослих, що підкреслює тему самотності.

Художник використовує низку формалістичних прийомів, які роблять його роботи впізнаваними. Однією з цікавих особливостей робіт майстра є їх квадратний розмір, що надає композиції статичності та зосереджує увагу на центральній фігурі. Незважаючи на використання олійних фарб, Ай Сюань досягає ефекту прозорості та м'яких переходів, що нагадує національний живопис тушшю. Це помітно у зображенні полутонів на снігу або в напівтонах в обличчях персонажів, де шари фарби накладені тонко і ніжно. Реалістичні змодельовані текстури одягу, снігу та людського тіла передаються завдяки техніці нашарування, властивій олійним фарбам.

Ай Сюань поєднує західний реалізм з китайською лірикою, створюючи стиль, який критики називають «споглядальним реалізмом». Олійні картини художника – це синтез технічної майстерності, глибокого символізму та формалістичних експериментів. Митець майстерно передає міміку та погляди дітей, що стає ключем до розуміння їхнього внутрішнього стану. Наприклад, у серії портретів тибетської дівчинки Цюн Бай – її «чисті, холодні та кришталеві очі» виражають сум і задуму, стаючи вікном в її душу. Художник уникає прямого позування, зображуючи дітей у момент саморефлексії, що робить їхні образи більш автентичними.

Дитячі образи Ай Сюаня нерозривно пов'язані з тибетською культурою. Вони одягнені в традиційні національні халати тибетців, їхні обличчя несуть риси етнічних меншин, що підкреслює відчуття «чужості» в контексті китайської ідентичності. Дитячі образи на картинах митця зображуються в роздумах на тлі пустельних ландшафтів, що символізує як красу, так і «маргіналізацію» тибетського народу.

Ці роботи стали реакцією на політичні та соціальні зміни в Китаї, де Тибет залишається чутливою темою. Творчість Ай Сюаня пройнята меланхолією, що пов'язано з його дитинством: він виріс у сім'ї, де бракувало

емоційної близькості. Цей досвід знайшов відображення в образах самотніх дітей, які, за словами критиків, стали «втіленням втраченої невинності та ностальгії» [144, с. 256]. Його роботи, такі як «Раптовий від'їзд» (1986), де хлопчик сидить самотній у степу, відображають власні переживання під час репресій його родини за часів Культурної революції.

Ще одним із представників покоління митців, які вийшли на мистецьку арену після закінчення Культурної революції є Чень Яннін (陈衍宁). Художник народився в 1945 році в провінції Гуандун. Він отримав класичну художню освіту, вивчаючи традиційні китайські техніки живопису, але згодом він також освоїв західні методи, зокрема олійний живопис, що дозволило йому створити унікальний стиль, який поєднує східну і західну естетику. Його роботи відомі своєю реалістичністю, витонченістю та глибоким психологізмом, що робить його відомим не лише в Китаї, але й на міжнародній арт-сцені.

Портретно-жанрові композиції Чень Яньніна, такі як «Сестра і брат» (іл. 3.2.10) та «Дівчина і корова» (іл. 3.2.11), є яскравими прикладами його майстерності у зображенні дітей сільських регіонів Китаю. У цих роботах художник звертається до тем сімейної близькості, простоти сільського життя та гармонії між людиною і природою. Діти в його картинах часто зображені разом із домашніми тваринами, що стає символічним елементом, який підкреслює їх зв'язок із землею, традиціями та природою. Ці тварини не лише доповнюють композицію, але й надають їй глибини, символізуючи достаток, працьовитість і мирний сільський побут.

Композиції Чень Яньніна відрізняються лаконічністю та чіткістю. Він вміло вибудовує сцени, де кожен елемент має своє місце і значення, створюючи гармонійний візуальний ритм. Його роботи завжди збалансовані, а простота композиції підкреслює щирість і природність образів. Художник зосереджується на емоційному стані своїх персонажів, ретельно передаючи їх міміку, погляди та жести. Це дозволяє глядачеві відчувати внутрішній світ дітей, чистоту, ніжність і водночас глибину їх переживань.

У роботі «Сестра і брат» художник зображує теплі стосунки між дітьми, підкреслюючи їх взаємну підтримку та любов. У станковій композиції «Дівчина і корова» митець робить акцент на єдності людини з природою, де дівчина, немов у діалозі з твариною. Чень Яньнін приділяє особливу увагу реалістичності деталей, що надає його роботам особливої життєвості. Зображення дітей сільських регіонів стають не лише відображенням їх повсякденного життя, але й символом вічних цінностей, таких як сім'я, праця та зв'язок із землею.

Дитячі образи в творчості митця займають особливе місце, відображаючи його інтерес до чистоти, невинності та емоційного світу дитинства. У своїх роботах він часто зображує дітей у повсякденних ситуаціях, підкреслюючи їх природність та емоційну відкритість. Дитячі портрети відрізняються реалістичністю та деталізацією, що дозволяє глядачеві відчувати глибину характеру та особистість кожного персонажа. Чень Яньнін використовує олійну живописну техніку для створення м'якого світла та тонких лесувальних кольорових переходів, що надає його роботам особливої теплоти та ліричності.

У контексті китайського мистецтва дитячі образи Чень Яньніна стали своєрідним мостом між традицією та сучасністю. Вони відображають не лише особисті спогади художника, але й ширші соціальні та культурні зміни, які переживало китайське суспільство після Культурної революції. Його роботи, присвячені дитинству, часто містять елементи ностальгії та роздумів про втрачену невинність, що робить їх актуальними для глядачів різних поколінь.

Найбільш відомою роботою 1980-х років на тему дитинства стала картина Хе Дуолінга (何多苓, 1948 р.н.) «Весняний вітерець прокинувся» (іл. 3.2.12), створена в 1981 році. На картині дівчина-підліток сидить на траві, підсвідомо заклавши в рот вказівний палець правої руки, її очі чисті і глибокі, немов озера. Ця картина була дипломною роботою Хе Дуолінга в Сичуаньській академії образотворчих мистецтв. Твір отримав високе визнання в мистецькому колі, але сам митець вважав картину занадто песимістичною. «Я

відчував», пише митець, «що твір визвав деякі непорозуміння: У той час її класифікували як «мистецтво шрамів» або «рідний реалізм». Я думаю, що це безумовно недоречно, тому що я ніколи не думав про те, щоб бути причетним до «мистецтва шрамів». «Весняний вітерець прокинувся» мій власний вираз емоцій» [55].

Він зазначив, що китайські митці звертались здебільшого до двох основних тем, або до осмислення історичних подій минулого і рефлексії на них в «мистецтві шрамів», або до сільської тематики. Сільська місцевість, її природність і спокій, побут пересічних мешканців Китаю, їх традиції та побут стали основними темами робіт Хе Дуолінга у 1980-2000-х роках.

Ще у 1969 році художник переїхав до сільської місцевості Ліаншаню, провінція Сичуань, в якій поєднуються степові ландшафти з горами та річками. Протягом 1980-х років Хе Дуолінг малював етюди, начерки, які пізніше стали матеріалом для його станкових полотен. Назва картини «Весняний вітерець прокинувся» взята з першого рядка пісні Шуберта «Пізня весна», «Багато людей кажуть, що це «весняний вітерець реформ і відкритості», але насправді я не мав цієї ідеї, я намагався втілити природний весняний вітерець» – сказав Хе Дуолінг в ексклюзивному інтерв'ю «Interface Culture» в Гонконзі [118].

В роботі «Хлопчик взимку» Хе Дуолінг використовує витягнутий вертикальний формат, що надає композиції емоційної напруги та підкреслює відчуття самотності та вразливості головного героя (іл. 3.2.13). Вертикальний формат нагадує традиційний китайській сувій, але наповнений сучасним змістом, де простір стає метафорою соціальної чи екзистенціальної порожнечі. У правому нижньому куті полотна зображено малюка, загорнутого в теплий одяг, який контрастує з холодною, майже монохромною палітрою зимового пейзажу. Дитяча фігура, невелика за масштабом, наче «тоне» у просторі, що створює ефект ізоляції та відчуження.

Над головою хлопчика, на оголеній гілці дерева, сидить ворон – важливий символ у китайській культурі та живопису. В традиційному

мистецтві ворона часто асоціюють з таємничістю, самотністю або навіть зловісними передчуттями, але в контексті роботи Хе Дуолінга цей образ набуває додаткових значень. Ворон може символізувати спостерігача, мовчазного свідка дитячої вразливості, або ж стати метафорою внутрішніх страхів, що «висять» над персонажем. Ворона у китайському мистецтві іноді пов'язують з поняттям «інь» – темним, жіночим початком, але в сучасному контексті художник переосмислює цей образ, роблячи його носієм двозначності: між загрозою і захисником.

Характерною рисою роботи є відчуття вітру, яке Хе Дуолінг передає через силуети об'єктів та розмитість їх контурів. Холодні потоки вітру вгадуються у зморшках одягу хлопчика, у напрямку пір'я ворона та в абстрактних лініях, що перетинають фон. Цей прийом відображає стиль художника, для якого природні стихії часто стають мовою емоцій: вітер тут – не лише фізичне явище, а й символ внутрішнього стану, тривоги або неспокою. Вітер у творчості художника часто виступає як метафора часу, змін або внутрішніх конфліктів. Таким чином він підкреслює «крихкість дитинства» в суворому сучасному світі.

Кольорова гама картини холодна: відтінки сірого, білого, коричневого та блакитного підкреслюють суворість зими. Проте в обличчі хлопчика художник додає ледь помітні теплі тони, ніби натякаючи на життєву силу, приховану під шаром одягу. Цей контраст між холодом зовнішнього світу та внутрішньою теплотою стає ключовим у створенні емоційного наповнення роботи. Ця робота Хе Дуолінга, як і багато інших у його творчості, поєднує західний експресіонізм з китайською лірикою, перетворюючи звичайну сцену на філософський діалог між глядачем і твором мистецтва.

Витвір «Викрадена дитина» був натхненний однойменною поемою Єйтса. У вірші Єйтса повторюються слова:

«Іди, дитино землі

Рука об руку з ельфом

До пустелі та річки

У цьому світі забагато криків, ти не розумієш».

Натхненний цими словами, Хе Дуолінг зображує дитину, яка немов заблукала на стежці в степу (іл. 3.2.14). Митець був одержимий цим віршом і мав сильне бажання втілити образи поетичних рядків. Звичайно те, що він хотів намалювати, було не точним перекладом поетичних строк на полотно. Стежка за спиною хлопчика тягнеться до обрію, втілюючи настрої самотності, загубленості, навіть містичності. Яблуко, що тримає дитина, містить багаті метафори, такі як небо, дім і багатство. Чорний повітряний змій (який часто з'являється в пізніших роботах майстра) летить на горизонті, розширює нові виміри образів, вказує на позачасовість події. Художник намагається образно втілити ідеї походження людей, їх призначення в цьому світі, пошук свого життєвого шляху [78].

Епохи та часи змінюються, а зв'язок між доквіллям і людьми стає дедалі тоншим і крихким із розвитком урбанізації. Хе Дуолінг писав: «Мої нинішні картини більше не мають великого масштабу, а зосереджені на маленьких пейзажах навколо мене, тому що первісне символічне значення цих речей зникло в цю епоху. Але я завжди малював ці зображення, і короткий зміст «кольору трави» дуже стислий: трава представляє природу рослинності; колір представляє колір, а також представляє жінок, яких я люблю малювати. Я завжди вважав, що мої картини – це візуалізація поезії, але вона має важливий незалежний статус» [82]. Це сприйняття походить від послідовних естетичних пошуків, а також висловлює філософію життя художника: підтримувати нерозривний зв'язок між реальним світом і власним художнім світом.

Після закінчення Сичуаньської академії образотворчого мистецтва Хе Дуолінг багато разів повертався до Ляншаня (провінція Сичуань), щоб фотографувати та збирати зображення місцевих мешканців. Майстер говорив, що намалював багато людей Ї. Іншими словами, те, що він малював, не було самим етносом, а являло собою образ та духовний символ народу, який репрезентує певну гармонію між ними. «Багато людей вважають, що

художники повинні звертати увагу на соціальне життя та виражати страждання світу, але речі які я малюю, здаються романтичними. Проте я відчуваю, що хочу створити особистий світ, у якому я можу відпочити та втекти від реальності. Я просто малюю для себе. Майже більше року я залишався там сам і почувався дуже щасливим» – говорив майстер [118].

Після повернення до Китаю протягом 1990-х років Хе Дуолінг наполегливо працював над пошуком змін в своїй художній манері. В американських музеях митець бачив багато автентичних сувоїв династії Сун, тому він захотів ввести деякі елементи китайського живопису у власні творіння. Після повернення до Китаю він також почав будувати свою першу студію в Шашаяні, Ченду, і запросив свого хорошого друга та архітектора Лю Цзякуня для розробки дизайну майстерні. У процесі обговорення плану приміщення Хе Дуолінг поступово зацікавився архітектурою. Тож у цей період він також почав використовувати деякі абстрактні архітектурні символи у своїх роботах. У витворах Хе Дуолінга цього періоду «Втрачена будівля» та «План внутрішнього дворика» стосунки між людьми та навколишнім середовищем не є такими реалістичними, гармонійними та симбіотичними, як у попередніх творах. Окрім «абстрагування простору», Хе Дуолінг також ввів у свої роботи новий вимір – час. Це також було джерелом натхнення від картин династії Сун. Художник перед початком роботи розміщував на полотні абстрактні плями світлим лесувальним шаром, які на його думку нагадували плями від води, і до кінця роботи над картиною їх не змінював заради збереження «своєрідного опадку часу».

У картині «Стара стіна» основну частину роботи займає поверхня глинобитної стіни в гірській місцевості, яка зазнала пошкоджень від вітрів і дощів (іл. 3.2.15). У лівому верхньому куту роботи зображено малечу, яка боязко виглядає із-за глиняної стіни. Збентежений погляд в очах маленької дівчинки важко зрозуміти – чи є за цим надія та очікування, чи почуття жалю та полегшення. Плямиста фактура стіни не складається з кольорових блоків, а щільно заповнена «кольоровими лініями». Відсутність упущень і

двозначності, максимальне відчуття матеріальності посилює атмосферу спустошеності.

На творчість Хе Дуолінга на дитячу тематику окрім поезії, вплинули тенденції романтизму і символізму. Митець писав: «Я обрав найскладніший шлях, намагаючись поєднати монументальність бароко, трансцендентність абстракції, таємницю та елегантність мистецтва кінця віку, перебудовуючи мистецтво з класичною урочистістю, сучасною плутаниною та романтичною пристрасстю». Він також вивчав творчість Ендрю Ваєта, образотворчі засоби якого він безпосередньо запозичив. Побачивши оригінальні картини Ваєта в Сполучених Штатах у 1985 році, він виявив, що американський митець використовував той самий метод малювання. Це змусило Хе Дуолінга відчутти, що Ваєт приділяє однакову увагу людям і природі. Після подорожі Сполученими Штатами майстер зрозумів, що те, що намалював Ваєт, було не справжньою Америкою, а поетичною сценою в його свідомості, тобто суб'єктивними рішеннями митця. У той же час нетрадиційні та різкі композиції та чітке, різке косе світло та тіні, прийняті і впроваджені Ваєтом, також використовувалися Хе Дуолінгом у його роботах через їхню духовну витонченість і гротескність [78].

Важливим джерелом натхнення для Хе Дуолінга у 2000-х роках стали роботи голландської художниці Марлен Дюма (Marlene Dumas), відомої своїми провокативними та емоційно насиченими портретами, що посприяло появі нової серії зображень немовлят. Зокрема, його вразила картина Дюма, де зображено дитину заввишки 1,82 метра. Це масштабне полотно порушило традиційні уявлення про зображення дітей, перетворивши його на символічний об'єкт рефлексії. Марлен Дюма (1953 р.н.) – південноафриканська художниця, яка проживає в Нідерландах та здобула міжнародне визнання завдяки своїм експресивним портретам і фігуративним роботам. Мисткиня народилася в Кейптауні (ПАР), а з 1976 року живе та працює в Амстердамі (Нідерланди). Її творчість відзначається емоційною інтенсивністю, мінімалізмом та абстракцією, а також соціально-політичним

підтекстом. Дюма часто звертається до теми расової ідентичності, гендеру, насильства та влади, використовуючи розмиті контури, приглушену палітру та фрагментовані форми, які нагадують фотографічні знімки із втраченою чіткістю. Багато її робіт базуються на фотографіях, що додає їм документальності, але водночас переосмислює їх через художнє перетворення. Ключові роботи Марлен Дюма на дитячу тематику: «The Baby» (1995), «Maternal» (1990-ті), «Dead Marilyn» (2008) та «The Painter» (1994).

У своїй творчості Дюма часто зображує дітей, використовуючи їх як символи двозначності, де невинність стикається з тривогою. Наприклад, у творі «Дитина» (1995), образ зображений у великому масштабі (1,82 м), що перетворює його з суб'єкта ніжності на потужний, майже загрозливий образ. Діти в її роботах часто виявляються самотніми, з широко розплющеними очима або закритими обличчями, що підкреслює їхню беззахисність у дорослому світі. У картині «Мертва Мерилін» (2008) зображена мертва дитина, яка є символом критики «гламуризації» медійних осіб після їх смерті в ЗМІ. Дюма використовує бліді, «неживі» відтінки шкіри, що контрастують з яскравими деталями середовища, щоб підкреслити драматизм сцени.

Роботи Марлен Дюма до сьогодення викликають дискусії через змішування реалістичності та гротеску. Основною тезою мисткині стала думка, що дитинство – не лише ідилія, а й період, наповнений страхами, соціальним тиском та екзистенційними питаннями. Вплив живопису Дюма видно у творчості багатьох сучасних художників, зокрема китайського майстра Хе Дуолінга, який запозичив у неї масштабність і символізм образів.

У серії зображень немовлят 2000-х років Хе Дуолінг поєднує впливи західного експресіонізму з естетикою китайського традиційного живопису. Його немовлята часто зображені в сюрреалістичному або метафізичному контексті: вони можуть бути надзвичайно великими, як у Дюма, або розміщеними в абстрактних просторах, що підкреслює їхню вразливість та ізолюваність (іл. 3.2.16–3.2.18). Художник використовує м'які, приглушені

тони, розмиті контури та ефекти світлотіні, щоб передати ніжність і водночас драматизм дитячого існування.

На відміну від Дюма, чиї роботи часто зосереджені на соціальних та політичних підтекстах, Хе Дуолінг акцентує увагу на філософських та екзистенційних аспектах. Його немовлята стають символом чистоти, яка стикається з жорстокістю світу, або метафорою людського стану взагалі. Наприклад, у серії робіт «Дитина та пустота» (2003) художник зображує немовлят, що «плавають» у безмежних монохромних просторах, на межі реальності та сну.

Звернення Хе Дуолінга до теми дитинства стало реакцією на швидку урбанізацію Китаю та втрату традиційних цінностей. Його роботи, з одного боку, віддзеркалюють індивідуальні ностальгічні спогади, а з іншого – глобальні тривоги сучасного суспільства. Вплив Дюма простежується у сміливості художнього виразу, але Хе Дуолінг трансформує його через призму східної філософії, де «тиша» та мінімалізм стають мовою для висловлення глибини.

Роботи Хе Дуолінга на тему немовлят, як і твори Дюма, викликали суперечки через їхню двозначність: вони одночасно приваблюють і тривожать. Однак саме ця амбівалентність робить їх важливими для розуміння еволюції китайського мистецтва в епоху глобалізації, де діалог між Сходом і Заходом стає ключем до нових художніх тенденцій [105]. Хе Дуолінг думав над головним для багатьох митців питанням «життя і смерті». Його художній вибір образу немовлят містить складні питання життя, походження, призначення, відродження. «Малюк несумісний з нами. Він не розуміє нас, а ми не розуміємо його. Якби я зараз був немовлям я б не знав, про що я думаю... Тому я кажу, що чарівність дитини полягає в тому, що вона насправді повністю істота з іншої планети» – писав митець [78].

Ще один китайський художник небайдужий до дитячої тематики – Сунь Веймін (孙为民, 1946 р.н.). У 1987 році, отримавши ступінь магістра олійного живопису, зараз займає посаду заступника директора Академічного

комітету Центральної академії образотворчого мистецтва, бере участь у багатьох виставках [109]. Сунь Веймін часто звертається до дитячої тематики, передаючи емоційну глибину образів за рахунок передачі різних настроїв і характерів персонажів. Особливої уваги заслуговують сцени з дітьми у взаємодії з тваринами, що додає роботам теплоти та підвищує відчуття гармонії між людьми та природою (іл. 3.2.19).

Один із таких мотивів – «дівчина з собакою», який хоча й не є класичним у китайській живописній традиції, проте набуває популярності в олійному мистецтві (іл. 3.2.20–3.2.22). Собака в китайській культурі символізує вірність і захист, водночас сам образ «дівчина з собакою» значною мірою відображає вплив європейського живопису XVIII–XIX століть, коли подібні сцени використовувалися для передачі ніжності та емоційного зв'язку між персонажами в портретах аристократів і членів королівських родин. У сучасному китайському живописі цей мотив стає вираженням гармонії сільської ідилії в урбанізованому світі. Художники, які працюють у цьому жанрі, нерідко поєднують традиційні експресивні китайські елементи, такі як стримані тони та плавні лінії, із західними прийомами, що додає їх творам динаміки.

Характерною рисою портретно-жанрових композицій Сунь Вейміна є використання фактурного мазка. У роботах майстра фарба накладається пастозно, що надає картинам відчуття руху й вібрації світла. Художник виконує свої живописні твори з натури на пленері, здебільшого вони невеликого розміру і виконані в декілька сеансів. Це особливо помітно у зображених портретно-жанрових сценах, де художник прагне передати не тільки форму, а й настрій моменту завдяки комбінації світлотних і тіньових мас. Його підхід до композиції також відзначається імпресіоністичним впливом: сцени часто побудовані фрагментарно, фігури дітей займають більшу частину полотна, щоб передати невимушеність і природність моменту, уникаючи жорсткої симетрії або статичності.

Тема дитинства одна із яскравих і самобутніх ланок також у творчості Чжу Чуньліня (朱春林, 1968 р.н.). Відомий сучасний художник Китаю народився в Тунчені, працює в багатьох жанрах образотворчого мистецтва. Художник з дитинства любляв малювати. Він отримав художню освіту на відділенні олійного живопису в Центральній академії образотворчих мистецтв (Пекін) під керівництвом видатного китайського портретиста Цзінь Шаньї.

За словами Чжу Чуньліня, чимало принципів живопису можна тільки внутрішнє відчувати, а не логічно пояснити. Накопичення життєвого досвіду і «новий погляд» на повсякденність стали джерелом образотворення для художника. Майстер також вважає, що картина, насамперед, повинна мати «температуру людяності», а краса мистецтва полягає в любові і доброті [27].

Діти в олійних роботах Чжу Чуньліня стають персонажами портретних композицій («Виноград» (2008), «Ромашка» (2008) та ін.) і камерних сюжетних картин («Джерельна вода» (2007), «Історія» (2013) та ін.). Дитячі образи, створені митцем, відзначаються національною самобутністю, щирістю та глибокою душевністю (іл. 3.2.23). Вишуканий колорит і тонкі нюанси тональних відношень є характерними рисами живопису майстра, які передають психологізм, задумливу мрійливість, безпосередність портретних зображень (іл. 3.2.24).

Образ дитини трактується художником у символічному сенсі як сполучної ланки між минулим і майбутнім, продовженням родинної пам'яті. Художня мова Чжу Чуньліня своєрідна, звільнена від копіювання життєвих явищ. Простір його робіт стилізований, навіть таємничий. Живопис художника – це не просто зображення реальної сцени з життя, а узагальнений синтезований образ, народжений в результаті тривалих пошуків найглибшого втілення портретних образів.

В своїх етюдах і начерках, художник постійно вивчає природу і людину в різноманітному оточенні. Цей процес призводить до визначення найглибшої сутності об'єктів зображення, що втілюються майстром завдяки використанню різноманітних образотворчих засобів – ліній, плям, фактури.

Пастозні мазки, що формують геометризовані текстурні блоки, в роботах Чжу Чуньліня чергуються з тонкими прозорими шарами фарби. Вони нагадують засоби розбризкування чорнила, що використовуються у традиційному китайському живопису тушшю. Цей художній метод допомагає митцю в одній роботі одночасно утворювати тривимірні та плоскі поверхні, що ритмічно узгоджені між собою. Картини майстра відзначаються досконалістю художнього задуму і ретельним добором елементів художньої мови. Творчість художника демонструє синтез образотворчих засобів східного та західного мистецтва, що є головною ознакою сучасного олійного живопису Китаю [27].

У 2010-х роках дитячі образи також залишаються актуальними в олійному живописі Китаю, хоча їхній зміст і форма значно змінилися. З відкриттям країни та інтеграцією різноманітних культурних впливів художники звертаються до нових підходів, збагачуючи традиційні мотиви і додаючи до них елементи індивідуального самовираження. Дитячі сцени тепер часто відображають не лише чистоту й невинність, але й соціальні контексти. Велике значення набуває погляд дорослого, через який відбувається осмислення дитинства, що іноді призводить до трансформації образу дитини. Дитина втрачає своє первинне символічне значення, натомість стаючи носієм складних ідей, пов'язаних із суспільними викликами, індивідуальними переживаннями та художніми пошуками.

Водночас культура дитячих зображень продовжує розвиватися, трансформуючись у напрямку більш глибокого вираження сутності самого дитинства. У кожному образі, що стосується цієї теми, зберігається пам'ять про етапи життя, які є універсальними для всіх. Тому, коли сучасні митці звертаються до зображень дітей, вони поєднують традиційні естетичні ідеали з інноваційними підходами, створюючи картини, які резонують із глядачем і водночас відображають культурні й соціальні зміни свого часу.

Серія портретно-жанрових композицій «Діти» сучасного художника Дуань Цзяньвея (段建伟, 1961 р.н.) є важливим явищем у сучасному китайському живописі, що поєднує в собі елементи традиційного мистецтва з

сучасними художніми підходами. У своїх роботах Дуань Цзяньвей звертається до теми дитинства, зображуючи дітлахів у повсякденних сценах сільської місцевості Китаю. Його персонажі часто представлені в статичних, навіть меланхолійних позах, що підкреслює їхню відокремленість та внутрішню глибину. Художник використовує м'яку, насичену палітру, що нагадує традиційний китайський живопис, але водночас додає своїм роботам сучасний вимір через реалістичну деталізацію та психологічну напругу.

Серія «Діти» відображає не лише індивідуальність кожного персонажа, а й стає дзеркалом соціальних та культурних змін у Китаї. Дуань Цзяньвей зосереджується на простоті та чистоті дитячого світу, але водночас у його роботах відчувається вплив історичних та сучасних реалій, таких як урбанізація, втрата традиційних цінностей і пошук нової ідентичності. Через свої зображення художник передає ностальгію за минулим, а також роздуми про майбутнє, що робить його твори не лише естетично привабливими, а й глибоко філософськими.

Такі роботи, як «Мати і син» (іл. 3.2.26), «Спів» (іл. 3.2.25) передають стислі емоції героїв до мінімуму, в дитячих образах не відчувається ні радості, ні експресивності, ні агресії. Завершеність форм будується вишуканими гротескними силуетами. Пропорції дітей немов розтягнуті на фоні абсолютно нетрального площинного тла. Ця застиглість персонажів надає роботам відчуття позачасового відсторонення від реальності героїв, їх екзальтованого стану [79].

Дитячі образи в серії робіт китайського художника Дуань Цзяньвея демонструють помітну схожість із стилістикою Раннього Відродження, зокрема з образами, створеними Джотто. Ця схожість проявляється через застиглість, певний аскетизм композицій, в яких персонажі зображені в статичних, навіть меланхолійних позах, що нагадує релігійні фрески. Лаконізм і спрощеність форм у роботах Дуань Цзяньвей підкреслюють увагу до внутрішнього стану героїв, а не до зовнішньої деталізації, що також характерно для мистецтва Раннього Відродження. Витягнуті пропорції і

вуглуватість фігур у його роботах нагадують стилістичні прийоми Джотто, які майстер використовував для передачі духовної напруги та емоційної глибини. Ці риси роблять дитячі образи Дуань Цзяньвея не лише естетично виразними, а й наповненими символічним змістом, що підкреслює їхню універсальність і зв'язок із європейською художньою традицією. Таким чином, художник поєднує в своїй творчості китайську культурну спадщину з впливами європейського мистецтва, створюючи унікальний стиль, що розширює межі сучасного олійного живопису Китаю [80].

Олійний живопис Дуань Цзяньвея вирізняється унікальним трактуванням дитячих образів, які балансують між юністю та зрілістю. Художник навмисно «розмиває» вік своїх персонажів, наділяючи їх смаглявою, обвітреною шкірою, що асоціюється з дорослими, але водночас зберігаючи в їхніх пропорціях і рисах обличчя підліткову незрілість. Це створює неоднозначність сприйняття робіт, яка змушує глядача сумніватися у віці героїв.

На прикладі роботи «Спів» (іл. 3.2.25) глядач бачить, що постаті хлопців мають риси, які одночасно відсилають до дитячого й дорослого: їхні рухи й одяг нагадують дорослих, а короткі кінцівки й юнацький вигляд повертають сприйняття до підліткового віку. Така художня амбівалентність свідчить про відхід від реалістичного нарративу до глибшого дослідження онтології сенсу зображення. Митець не зосереджується на відтворенні конкретних сюжетів чи побутових деталей, а прагне створити новий простір, вільний від буквальної ілюстративності.

Видатним представником дитячої тематики в олійному живописі Китаю є Чжан Сяоган (张晓刚, 1958 р.н.). Він закінчив відділення олійного живопису Сичуаньської академії образотворчого мистецтва у 1982 році, яка була і залишається своєрідною кузницею виховання митців новаторського спрямування (Гао Сяохуа, Ло Чжунлі, Юй Сяодун та ін.). Художник відомий тим, що розробив свій індивідуальний стиль, який нагадує старі фотографії. За словами митця, на його творчий шлях вплинули книги, що були опубліковані

в Китаї у 1980-х роках, які були присвячені історії мистецтва і культури Європи і Америки, у тому числі літературі, музиці і філософії. Найбільший вплив на ранньому етапі творчості митця справили роботи постімпресіоністів. У 1981 році художник написав у листі до свого друга Мао Сюхуя: «Ван Гог, Гоген і Сезанн – це три генія, якими я найбільше захоплююся» [99, 123].

Підлітковий вік Чжана Сяогана збігся з періодом культурної революції в Китаї, під час якої суспільство опинилось під політичним пресингом, соціальними і культурними викликами. У 1968 році його батьків було відправлено на «перевиховання» в сільську місцевість Ченду. У 1982 році він став першим випускником Сичуанського інституту образотворчого мистецтва. Крім соцреалізму на формування його художнього стилю вплинули роботи Мілле та Ван Гога. Під час навчання митець швидко оволодів технікою олійного живопису різних шкіл Заходу. Щоб завершити свій дипломний проект, він поїхав до Тибету та емоційно малював місцеві етнічні меншини експериментальною експресіоністичною технікою. Роботи, створені Чжан Сяоганом у 1980-х роках, містять елементи символізму і постімпресіонізму. У мистецькому русі «Нова хвиля 85» він був лідером «Південно-західної дослідницької групи». На відміну від раціональності та ідеалізму, які пропагувала «Північна мистецька група» на чолі з Ван Гуаньї, художник був зосереджений на шляху пошуку особистого стилю, основанийому на західному модернізмі [23].

У 1982 році Чжан Сяоган представляє широкому загалу свою дипломну роботу «Групові картини прерій». Мистецьке визнання художника розпочалось з публікації у 1982 році в журналі «Мистецтво» картини «Злива наближається», яка була схвалена редакторами журналу Лі Сянтінгом і Ся Хангом. В своєму коментарі вони назвали Чжан Сяогана «китайським Ван Гогом» [99]. Саме в цей час художник створює ряд робіт й етюдів на соціально-побутову тематику. Пізніше художник в своєму олійному живопису відійшов від принципів образотворення постімпресіонізму, знайшовши свій індивідуальний стиль.

На ранньому етапі творчості Чжан Сяогана визнали майстром тематичного натюрморту, в яких вперше з'явилися образи малюків (іл. 3.2.27). В триптиху «Чорна трилогія: паніка, медитація, меланхолія» (1990) відбивається колективна тривога суспільства в умовах глобалізації. В більшості робіт зустрічаються портретні образи, що нагадують маски [70]. В роботах простежується еволюція живописного метода художника, його розуміння й сприйняття реальності, поступовий поворот від репрезентації соціально-побутової теми, заснованої на етюдах з натури, до повністю вигаданих мотивів з наслідуванням принципів експресіонізму на тему народження та смерті, що вписується в тенденції сучасного модернізму.

Художник працює тематичними серіями. Ще на початку 1990-х років він послідовно створив серії «Привид», «Втрачені мрії», «Серія нотаток», «Кровна лінія», «Створення». Картини цих серій присвячені різним темам, але в них усіх художник звертається до соціальних і психологічних проблем людства. Однією з перших серій митця можна назвати «Створення». Картина «Створення: Народження республіки № 1» була виставлена на бієнале в Гуанчжоу у 1992 році та отримала визнання і нагороду. Найбільш цікавою в контексті дослідження є картина «Створення: Народження Республіки № 2» (1992). В цих творах митець вперше досліджує старі фотографії, що стали джерелом його художнього стилю [23].

В картині Чжан Сяогана «Створення: Народження республіки №2» (іл. 3.2.28) зображення дитини, що лежить біля розкритої книги, є символом мудрості і знань, життєвої сили, безмежного потенціалу, передчуття майбутніх змін в суспільстві. Цей образ передає ідею народження нового, втілення сподівань, духовного зростання. Починаючи з цієї роботи Чжан Сяоган майже всі роботи присвячує родинним стосункам, зв'язку поколінь та родинній пам'яті. Дитячі образи є важливим елементом творів митця, за допомогою яких він намагається зберегти та передати нащадкам емоційні враження та спогади про дитинство, навести паралелі між минулим і сьогоденням. Ці твори

стають своєрідними архівами емоцій та спогадів, які можуть передаватися від покоління до покоління.

У 1994 році художник представляє серію робіт «Кровна лінія – Велика родина», яка була обрана для участі в 22-й Бієнале в Сан-Паулу (Бразилія) (іл. 3.2.29, 3.2.31). Після цієї виставки роботи художника привернули увагу закордонних мистецтвознавців і колекціонерів. Завдяки цьому Чжан Сяоган поступово стає провідною фігурою в сучасному китайському мистецтві. Ця серія робіт передає колективну психологічну пам'ять та емоції, а також переосмислює типову презентацію суспільства, колективу, родини та кровного споріднення [91, с. 138].

Ідея серії картин «Кровна лінія – Велика родина» народилась в уяві митця під час відвідування своїх батьків в Кульміні. На очі художнику потрапили старі фотографії, що стояли в батьківській оселі, які вразили його своєю щирістю. «Я не можу пояснити, який саме нерв в моїй душі зачепили ті ретельно відретушовані старі фотографії. Вони змусили мене багато думати і я не міг відірватися від них», – писав пізніше Чжан Сяоган про народження нової художньої концепції [37, с. 81]. Ці фотографії були зроблені під час культурної революції (до реформування Китаю в 1980-х роках), коли більшість людей вірили в соціалістичні ідеали.

Образ дитини пов'язується художником знаковою червоною лінією крові, що йде від серця малечі до батьків. Однак вони залишаються відчуженими один від одного холодними виразами обличь. Художник намагається нагадати суспільству про психічні і фізичні травми цілих поколінь від радикальної ідеології соцреалізму, що панував в Китаї до 1980-го року. Він стирає об'єктивність сімейних фотографій і ставить під сумнів поняття суб'єктивності себе та інших в складній конструкції сучасної китайської ідентичності [23].

Немовля в серії картин «Кровна лінія» завжди розміщується в центрі композиції, його фігура акцентована яскраво-жовтим кольором світла, що різко контрастує з вицвілим бурувато-сірим колоритом картини (іл. 3.2.29,

3.2.31). В роботі використані плавні та стримані мазки, які передають тонкий психічний стан. Серія «Кровна лінія» Чжан Сяогана складається з п'яти масштабних робіт. Ці роботи брали участь в багатьох міжнародних виставках, а в 2013 році одна з них була обрана обкладинкою глобального перевидання монографії Лу Пена «Історія китайського мистецтва ХХ століття» (іл. 3.2.30). Хоча роботи іноді відносять до напряму «цинічного реалізму», вони сповнені внутрішнім позитивом і оптимізмом. Найчастіше картини цієї серії називають успішним переходом Чжана Сяогана від «митця-експресіоніста» до «митця-сюрреаліста» [23].

Групова фотографія сім'ї з стереотипними виразами обличчя – це зображення духовного життя народу в епоху колективізму. Китайські туніки, червоні хустки, військові кашкети, коротке волосся до вух, або коси – мають схожість з фотографіями і плакатами 1960–1970-х років часів правління Мао Цзедуна. Це реакція майстра на довгий час панування соцреалізму в китайському олійному живописі. Картини цієї серії являють собою новий історичний період, який пов'язаний із сучасним переоцінюванням попереднього історичного досвіду. Художник вважає, що «мистецтво має бути, як вода, текти повільно, як ріка». В роботах художника реалістичні зображення з фотографій замінені їх символічними «відбитками» з посиленням драматизму, навіть трагізму, на сюрреалістичне алегоричне відбиття часу [23].

Чжан Сяоган малював портрети родини, а потім поєднував їх тендітними криваво-червоними нитками, відображаючи не тільки свої особисті сімейні спогади, а й колективний психологічний стан суспільства, а також мрії відчужених поколінь. Основним змістом його робіт є «універсалізація» родинних цінностей і спадкоємності поколінь. Таким чином художник зіставляє образи «колективної пам'яті» та особистого досвіду. Чжан Сяоган писав: «Життя «витрачається» день за днем, воно складається з безлічі фрагментів і заготовок. Можливо, сенс життя полягає не тільки в пошуку та очікуванні кращого, а й в огляді назад і в очікуванні змін» [102].

Зображення дітей поряд зі старшими представниками родини символізує передачу знань і життєвого досвіду, традицій та цінностей від одного покоління до іншого. Отже, образ дитини в китайському живописі є не лише виразом невинності і радості, але й відображенням початку нового, створення чогось унікального та сподівання на краще майбутнє. Він допомагає передати важливі думки про життя, розвиток та перетворення (іл. 3.2.33, 3.2.34).

Художник зазвичай не малює ескізів, а замість цього фотографує. Здається, що об'єкти на його картинах з'являються лише разом з асоціаціями зі спогадів і снів. Чжан Сяоган свідомо надає певну деформацію образам. Як говорив сам митець, іноді в реальності він бачить лише грубість і потворність. Герої зображень художника чітко розпізнаються в нових роботах: ті ж самі застигли як манекени фігури, стилізація етнічних рис у символічні маски. Як казав сам Чжан Сяоган, його мистецтво є насамперед емпіричним, що повинно сприйматися як розповідь-пантоміма під час театральної вистави [123].

Подібно до мистецтва перформансу, обличчя персонажів в картинах Чжан Сяогана знаходяться в стані екстазу. Вони дивляться кудись вдалину, як відірвані від реальності лунатики, що пробуджуються вночі, а зранку не пам'ятають, що з ними відбувалося. Дійство, що зображено на картинах не передбачає будь-якого спілкування з глядачем. Те, що вони думають і відчують, художник намагається втілити умовним зображенням інтер'єру. Майже в усіх сюжетних роботах митця представлено повсякденне домашнє середовище, зображене невеликою кількістю символічних предметів у майже порожньому будинку. Запакований радіоприймач, пофарбована у зелений колір поштова скринька, телевізор, книги та старі фотографії, нагромаджені на раковині – предмети, які відображають повсякденний побут людей у мегаполісі (іл. 3.2.38–3.2.40). Певний розпач особистості втілюється зображенням розкиданих речей, переплутаних дротів, розкиданого сміття. Це, на думку художника, свідчить про глибокий духовний світ власника будинку [23].

В роботі «Стрибок №1» зображення дівчинки має конкретне джерело походження (іл. 3.2.37). Під час візиту до друга, художник сфотографував його дитину, яка радісно стрибала. Але здається, що це зображення виходить із глибин пам'яті художника про своє дитинство та пов'язано зі спогадами самого митця, в яких сьогоднішня та минуле перетинаються. Можна помітити, що такий вид злиття та накладання реальності і спогадів стає все більш важливим у творчих пошуках Чжан Сяогана. Духовні переживання особистості і звернення до свого минулого, які постійно відбуваються у свідомості, є основним підтекстом творів митця. Зрештою, він не зміг присвятити себе теперішньому, як ті, хто завжди пристосовується до часу, і через характер плину часу він ніколи не міг возз'єднатися з минулим. Це надавало його наполегливості певного трагічного значення – «все або нічого» [23].

У нових роботах Чжан Сяоган розпочинає експериментувати з технікою, додаючи певної товщини картинам за допомогою кількох шарів паперу та вручну створює унікальні живописні текстури. Паралельно з роботою над станковими творами художник проводить експерименти з колажу із різними матеріалами. Такі роботи були ознакою творчості Чжан Сяогана на персональній виставці у Нью-Йорку (2020) [123]. Тоді критики схвально прийняли подібні твори. Художник для колажів використовує рукописний папір, бланки, газети, що згідно з його творчою концепцією є носіями вираження думок та водночас рельєфним доповненням текстури творів. Використання подібних матеріалів у фоні дають можливість збагатити простір полотна на дальньому плані, бо представлені фігури людей завжди замалі у порівнянні з середовищем. Таким чином митець стверджує ідею самотності людини, її розчинення в оточуючому соціумі. «Час» залишається основним філософським підтекстом мистецтва Чжан Сяогана. Багатьма композиційними й іншими образотворчими засобами художник вибудовує декілька «вимірів», в яких реальність перетинається з ірреальністю. Розгортаючи у композиціях картин маленькі дитячі фігурки з елементами меблів й натюрмортів, художник

немов досліджує свій життєвий шлях, своє внутрішнє «Я», намагаючись знайти глибинні «підтексти» людської особистості [123].

Таким чином, в його творчості накладається та переплітається унікальне «колективне відчуття часу», що сприймається як раптове сповільнення або навіть «замороження» часу. В такому сенсі художник розуміє мистецтво як своєрідне повсякденне життя, в якому він знаходить гармонію між своїми уявленнями і дійсністю. «Плідний творчий процес, за словами Чжан Сяогана, можливий тільки в достатньо комфортному стані життя, коли є можливість бути зосередженим і «глибоким». Інакше робота стає тягарем, думки плутаються і тоді, заради швидкого успіху, можна відтворювати лише стереотипи, а пошук нових форм і самовираження стає марним» [143].

В картині «Етап № 3: Замок» митець зображує простір, який одночасно є і пейзажем і сценою (іл. 3.2.38). Яскраво-жовта будівля займає центр горизонту, що стоїть між горами вдалині та річкою посередині. Є кілька парадоксальних і, здавалося б, алегоричних образів: дзеркало, у якому відбивається військова шинель; відрубана рука; поштова скринька; чоловік, що стрибає із закритими очима; дівчина в окулярах і голова собаки з тілом хлопчика, які сидять разом у неглибокому блюді. Блоки, схожі на стіни чи ширми, виступають з обох кінців картини, натякаючи на те, що люди потраплять у неоднозначний граничний простір між суцільним ландшафтом без меж і закритою внутрішньою сценою. Протягом багатьох років Чжан Сяоган як архітектор і кінорежисер повільно будує грандіозний ілюзорний простір [23].

Душу особистості митець зображує як кімнату: найпотаємніший простір, в якому багато дивних об'єктів і тіней від них. Це також сцена, яка вміщує всі можливості та неможливості, усе, що минуло, або ще не відбулося. За словами самого митця, у такому психологічному просторі протиставляються епохи та життя, включно з «нашими власними відчуттями щодо самих себе» [143].

Чжан Сяоган закликає сучасних художників шукати свій індивідуальний шлях, застерігає їх не слідувати віянням часу, а самим формувати нові тенденції розвитку олійного живопису, розкривати велич всесвіту, немов «відкривати майбутнє». «Я почав сумніватися, чи здатне мистецтво змінити реальність, якщо воно навіть не має щирості та сміливості подивитися самому собі в очі. Великі часи, маленькі часи, добрі часи, погані часи – усе це досвід, який надихає на мистецьке мислення; це ресурси, які ми можемо використовувати в творчості. Я вірю в складну і суперечливу магію людської природи, завдяки якій я можу відчутти, як добро і зло, краса і потворність, правда і брехня поєднуються і перетворюються одне в одне. Абсолютна істина схожа на очікування завтрашнього дня, яке насправді базується на якомусь обоженні та одержимості минулим», – пише митець [123].

Художник намагається швидко перетворювати реальні події, свої повсякденні враження на живописні твори, «підняти» їх на метафізичний рівень ідей. Для митця творчість – це щоденне життя, яке він фіксує фотографуючи все навколо себе. Одна стіна майстерні митця покрита різними фотографіями і начерками, які він щодня доповнює. Таким чином його твори наповнюються «певними відбитками» реальних подій і роздумів, завдяки чому формуються певні емоційні символи. Звичні зображення дитячих фігур в інтер'єрі кімнати, лампочку, стілець та інші предмети інтер'єру художник перетворює в якусь магічну комбінацію, яка розповідає про звичний побут незвичайної людини [23].

Треба визначити ще одну особливість картин майстра – це їх великі розміри. Шляхом «збільшення» картин і поєднанням творів у великі презентаційні серії він адаптує їх до виставкового простору. Таким чином традиційний станковий живопис набуває нового монументального звучання. Для сучасних художників галерейний «простір» перестає бути двовимірним. Сучасні виставкові простори збільшилися в розмірах і поступово з'явилася концепція тривимірного «простору» на тлі розвитку «інсталяційного

мистецтва». Невеликі картини іноді «губляться» у порівнянні з величезними скульптурами та інсталяціями. Тому сьогодні художники, зокрема Чжан Сяоган, приділяють увагу не тільки глибокому змісту картини, але і її розміру, масштабності зображень, які стають певними мовними елементами живопису. В такому сенсі станкові твори повинні дивувати, а іноді і шокувати «аудиторію» [23].

У живописі Чжан Сяогана дитячі образи набувають особливого значення. Вони символізують невинність, непорушність життєвого циклу людини і в той же час зміни світу, переносять глядачів в глибину їх підсвідомості, де сні та дитячі спогади переплітаються з реальністю. Образність живопису Чжан Сяогана вражає своєю несподіваністю та неординарністю. В роботі зустрічаються незвичайні комбінації об'єктів, архітектурні перетворення, абстракція та гра кольорів і форм (іл. 3.2.39, 3.2.40). Це створює атмосферу загадковості та таємничості, яка притягує глядача до дослідження нових глибин станкового мистецтва. Усі ці елементи, поєднані в сюрреалістичній комбінації, допомагають створити унікальну атмосферу, де реальність і фантазія переплітаються, а дитячі образи стають ключами до розуміння глибин людської психології.

Таким чином, в останні роки більшість китайських митців демонструють поетапну зміну художньої формули репрезентації образу дитини відповідно до трансформацій їх ідеалів та світоглядних позицій. Дитячі образи як художня тема, яка, незважаючи на свою виразну індивідуальність, очевидну типологічну самотійність та гостро характерний формально-образний лад, відображають внутрішній світ художників, їх сприйняття минулого і сьогодення, їх «діалог» з реальністю, репрезентуючи «маску» мільйонів людей, але в кінцевому підсумку це є «правдою» та баченням лише однієї людини.

3.3. Вплив анімації на сучасний китайський живопис: репрезентації теми дитинства

Поява митців так званого «покоління Его» в китайському сучасному мистецтві після 1970-х років являє собою поворотний момент у художній свідомості, глибоко вкорінений у соціально-економічні трансформації Китаю наприкінці ХХ століття. Впровадження політики «однієї дитини» у 1979 році в поєднанні з економічними реформами прискорило глибокі демографічні та соціальні зміни, які докорінно змінили структуру китайського суспільства [73, с. 238–240]. Покоління художників, народжених між 1970 і 1979 роками, з'явилося в період швидкої урбанізації та економічного розвитку, що ознаменувало перехід Китаю до ринкової економіки.

Політика «Одна родина – одна дитина», що мала насамперед демографічні цілі, породила глибокі психологічні та соціальні наслідки, які згодом проявилися і у мистецькому середовищі. Покоління після 1970-х років, на відміну від своїх попередників, зазнало особливої форми родинної уваги як єдині діти, що призвело до того, що соціологи називають феноменом «4–2–1» – четверо бабусь і дідусів та двоє батьків зосереджують всю свою увагу, ресурси та очікування на одній дитині [34]. У поєднанні зі зростаючим матеріальним добробутом і схильністю до глобальних культурних впливів ця ситуація зумовила появу покоління, яке відзначалося підвищеною самосвідомістю та індивідуалістичними нахилами.

Термін «Покоління Его» в китайському мистецькому дискурсі з'явився на початку 2000-х років, позначаючи виразний відхід від колективної свідомості, характерної для попередніх мистецьких течій [69, с. 198]. На відміну від своїх попередників, які часто працювали у своїй творчості з ширшими політичними наративами або традиційними мистецькими конвенціями, ці художники надавали пріоритет особистому досвіду та суб'єктивній реальності. Цей зсув являє собою бачення нової стилістики, в основі якої лежить фундаментальне переосмислення мистецьких засад та засобів вираження художників кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст. Репрезентація

дитинства в роботах сучасного молодого покоління митців почала виконувати декілька функцій: сховище особистої пам'яті, коментар до соціальних змін, дослідження формування ідентичності в унікальних історичних обставинах [90].

Ключові характеристики руху художників «Покоління Его» проявляються у кількох різних, але взаємопов'язаних аспектах. Найважливішим з них є безпрецедентний фокус на індивідуальному досвіді, а не на колективному дискурсу. Це зміна являє собою як зміну тематики, так і фундаментальне переосмислення мистецької мети. Часто досліджуючи особистий досвід, дитячі спогади та індивідуальні психологічні стани, художники знаменують собою рішучий розрив з реалістичністю і надбаннями попередніх поколінь митців.

Контраст між митцями пост-70-х та їхніми попередниками полягає в їхньому ставленні до політичної ідеології та мистецьких цілей. Митці «Нової хвилі 1985-го року» зосереджувалися насамперед на філософських питаннях і соціальній критиці, часто через символічні та колективні наративи, покоління після 1970-х з'явилося з виразно іншими мистецькими програмами [72]. Їх творчість надає перевагу власному досвіду та суб'єктивній інтерпретації суспільних явищ, відходячи від гранд-нاراتивів та політичної символіки. Неможливо переоцінити вплив культури споживання та урбанізації на художню практику сучасних митців. Досягнувши повноліття під час економічної трансформації Китаю, ці художники з безпрецедентною легкістю включають елементи комерційної культури, урбаністичних образів та мас-медіа у свою творчість. Їхні художні образи часто відсилають до популярної культури, рекламної естетики та матеріальної культури нового середнього класу Китаю [144].

Іншим важливим аспектом руху є технічна свобода митців від класичних норм в олійному живописі. Традиційні китайські техніки живопису і засади європейського олійного живопису не відкидаються повністю, проте зазнають значної трансформації. Часто поєднуючи елементи як східної, так і

західної мистецьких традицій, ці художники демонструють готовність експериментувати зі змішаними медіа, цифровими технологіями та інсталяційним мистецтвом. Гібридна природа технік художників відображає їхню позицію як першого покоління китайських майстрів, які мають постійний доступ до глобальної мистецької інформації та міжнародних виставкових можливостей.

Інтеграція світових мистецьких впливів у свою творчість – це, мабуть, найскладніший аспект руху «покоління Его». На відміну від попередніх майстрів, які могли ставитися до західних мистецьких форм з трепетом чи опором, художники після 70-х років орієнтуються у «світових мистецьких мовах» з дивовижною плавністю. Створюючи те, що можна назвати «транскультурним художнім мовленням», їхні роботи часто демонструють тонке розуміння міжнародних практик сучасного мистецтва, зберігаючи при цьому виразні китайські культурні елементи. Серед повторюваних візуальних елементів – дитячі іграшки, «спотворений» домашній простір, неоднозначні дитячі постаті, які водночас уособлюють вразливість і психологічну стійкість.

Багато з цих репрезентацій використовують візуальні рішення, які намагаються порушити нормативні конвенції, представляючи дитинство як ключове місце психологічних і соціальних конфліктів, а не як період невинності. Художні прийоми використані митцями для зображення дитинства, немов «кидають» виклик традиційним міметичним підходам. Завдяки навмисній фрагментації, хроматичній активності та формалістичному викривленню зображень, дитинство втілюється як складний психологічний стан, а не як прямолінійна біографічна розповідь чи спогад.

Найпоширенішими мотивами в репрезентаціях дитинства є фрагментовані побутові сцени, ізольовані дитячі фігури у навмисно неоднозначному просторовому середовищі, що розмиває межі між пам'яттю та реальністю. Психологічно ці репрезентації глибоко пронизані унікальним досвідом покоління єдиної дитини. Художники немов «мандрують» складним

ландшафтом індивідуальної суб'єктивності, сформованої безпрецедентними сімейними та соціальними умовами.

Фігура дитини в роботах майстрів з'являється вже не як романтичний чи ідеалізований образ, а як критично заряджений суб'єкт, що перебуває на перетині особистої травми, соціальної трансформації та культурної реконфігурації. За допомогою яскравої кольорової палітри, навмисно стилізованої міміки та стратегічного розміщення сімейних та особистих артефактів художниками створюється власна візуальна мова. Формування ідентичності є ключовою темою цих репрезентацій, а дитячі постаті – не пасивні суб'єкти, а активні учасники психологічних і соціальних переговорів між художником і спостерігачем [75].

Мистецький ландшафт «покоління Его» після 70-х років знаходить своє найглибше вираження в роботах кількох ключових художників, які послідовно використовували образи дитинства як критичну лінзу для соціального та психологічного дослідження. Художники репрезентують тему дитинства масштабними, емоційними портретами. Їх роботи демонструють експресіоністичну тенденцію [62].

До «покоління Его» відносять таких митців, як Вей Цзя (韦嘉), Чень Ке (陈可), Лі Джікай (李继开) та ін., які «переконфігурували» соціально-політичний етнос пореформеного Китаю у візуальну лексику індивідуалізму, використовуючи мотиви дитинства, психологічної фрагментації та алегоричні автопортрети, щоб дослідити напруженість між традицією та сучасністю. Живописні роботи митців радикально відрізняються від дидактичного соціалістичного реалізму часів Культурної революції та цинічного реалізму 1990-х років, натомість приймаючи герменевтичні рамки, які надають перевагу «особистим міфологіям» над «колективними ідеологіями» [98]. До кінця 1990-х років швидка урбанізація, споживацька культура та поширення цифрових медіа породили покоління, яке гостро усвідомлювало свою відірваність як від конфуціанських сімейних структур, так і від соціалістичного утопізму. Водночас, політика «однієї дитини» (独生子女政策), запроваджена у 1979

році, створила демографічну ситуацію, за якої лише діти засвоїли досвід самотності, гіперіндивідуалізму та прагнення до самоствердження – теми, що пронизують творчість руху через повторювані зображення самотніх дитячих постатей, фрагментованих домашніх просторів та сюрреалістичних сцен сновидінь [92].

У мистецькому плані покоління «Его» після 70-х узгодило подвійну ідентичність: вони були першою когортою, яка отримала доступ до світових арт-ринків, зберігаючи при цьому вільне володіння традиційною китайською естетикою. Наприклад, реінтерпретації підліткового страху Вей Цзя, виконані тушшю, гібридизують класичні техніки з гротескними, натхненними мангою спотвореннями, втілюючи діалектику між культурною спадщиною та постмодерністським відчуженням. Так само безтілесні андрогінні герої-діти Лі Джікай – часто розташовані в безплідних, постапокаліптичних ландшафтах – слугують «аватарами» для критики художником психологічних наслідків урбанізації, виконані в стилі, що коливається між лірикою династії Сун і сучасним сюрреалізмом.

В окрему групу можна поєднати живописні твори митців, на яких вплинув розвиток анімаційного мистецтва. Японське аніме та його світове визнання наприкінці ХХ століття надихнуло китайських митців на створення власного анімаційного жанру, відомого під терміном «дунхуа» (动画, «анімовані малюнки»). Він охоплює широкий спектр анімаційних творів, створених у Китаї і є важливим елементом сучасної китайської культури. Як і японське аніме, він має свої унікальні естетичні та тематичні риси, що відображає національну ідентичність та культурну спадщину Китаю. Китайські аніматори часто включають в свої роботи традиційні китайські художні мотиви та елементи національної культури. З розвитком новітніх технологій дунхуа роботи стали більш технічно досконалішими – традиційну техніку тушшю і лялькову анімацію поступово витісняє комп'ютерна графіка [25, с. 89].

Китайські митці в своїх творах піднімають гострі соціальні теми, такі як урбанізація, екологія, технологічний прогрес тощо. Це надає глибини та актуальності сюжетам, роблячи їх близькими та зрозумілими для широкої аудиторії. Китайські станковісти активно інтегрують елементи стилістики аніме та дунхуа у свої картини: чіткість контурів та виразність деталей, лаконічність кольорової гами, динаміка і передача руху персонажів, кадрів композиції, деталізованість. Художники звертаються до сюжетів з дунхуа, зображуючи фантастичні світи, міфологічні сцени, що дозволяє створювати багатошарові та концептуально насичені станкові роботи. Тема дитинства займає особливе місце в китайській мистецькій практиці. Вона часто розкривається через призму яскравих сюжетів, багатих емоцій та глибоких символів, які потрапляють в резонанс з глядачами різного віку [25, с. 90].

Дунхуа, як форма сучасного мистецтва, має унікальну естетику, що впливає на культуру та суспільство по всьому світу. Це не тільки завоювало серця мільйонів глядачів Китаю, а й всього світу, стало важливою частиною глобальної культурної спадщини, впливаючи на різні аспекти сучасного мистецтва, від моди до кіно та літератури. Естетика дунхуа вирізняється своїм унікальним стилем, який легко впізнати завдяки характерним рисам, який дозволяє передати широкий спектр емоцій та почуттів персонажів [148].

Китайські станковісти, наслідуючи концептуальні особливості китайської анімації, відображають культурні та соціальні аспекти життя, розкриваючи «універсальні» теми, що робить їх доступними та зрозумілими для глобальної аудиторії. В своїх станкових творах художники піднімають «вічні» теми, такі як боротьба між добром і злом, дружба та любов, технологічний прогрес, екологія, політика та інші моральні дилеми. Через фантастичні, а іноді постапокаліптичні сюжети, художники відображають складні питання, що дозволяє глядачам розмірковувати над сучасними проблемами суспільства [25, с. 90].

Китайські художники розпочали запозичувати з дунхуа характерні елементи, такі як чіткі контури, яскраві кольорові колорити, створюючи новий, динамічний стиль, що поєднує багатство олійних фарб із візуальною виразністю анімації. Митці часто використовують незвичайні композиційні рішення, динамічні ракурси та перспективи, що додає руху статичним зображенням. Художники все частіше торкаються соціальних і культурних тем, досліджуючи питання ідентичності, технологічного прогресу, урбанізації та екології, часто використовуючи символіку та образи, запозичені з анімації [25, с. 90].

Одним з яскравих представників «анімаційного» стилю в станковому живопису Китаю є Сюй Цзе (徐杰, 1962 р.н.). Художниця народилася у Шанхаї, де навчалася на факультеті олійного живопису Академії образотворчого мистецтва (1987–1991). Роботи Сюй Цзе були представлені в багатьох країнах, таких як Японія, Корея, Сінгапур і США [66].

Шляхом постійного доопрацювання та вдосконалення на полотні з'явилася найвідоміша серія робіт Сюй Цзе – «Китайська лялька», де зображені діти (китайські хлопці та дівчата), яка нагадує анімаційний серіал та демонструє схожість та єдність людей у світі (іл. 3.3.1–3.3.3). В уяві майстрині є віддалене і чисте місце, де живуть діти. Вони ведуть простий, спокійний і безтурботний спосіб життя, насолоджуючись усім, що дала їм природа. Мисткиня використовує насичені олійні тони та сильний контраст, щоб відобразити на полотні дитину, немов з пам'яті [111].

На більшості картин зображена група дітей, які живуть і насолоджуються простим, тихим і безтурботним життям в ідеалізованій країні «щастя і добробуту». Діти на картинах майстрині втілюють безпосередність і животворну енергію молодості. Портрети дітей відображають особливий світ дитинства, де кожен момент наповнений дивовижними враженнями та відкриттями. Художниця намагається закріпити в своїх творах невловимий момент невинності, радості та допитливості, які є невід'ємними складовими дитячого світу. Дитячі образи відзначаються тим, що художник намагається

передати не тільки зовнішню красу, але й внутрішній світ маленьких героїв [25, с. 90].

Сюй Цзе в своїх роботах використовує світлі, яскраві та насичені кольори, які підкреслюють емоційну складову теми дитинства. Використання світлотіні та тіней дозволяє майстрині створити умовне відчуття глибини та об'єму форм, відчуття яскравого сонячного освітлення, що посилює емоційність і позитивізм зображень. Стиль Сюй Цзе поєднує риси реалізму і імпресіонізму, поєднання яких дозволяє їй висловити своє бачення теми дитинства. Художниця використовує певне спрощення форм та структур, щоб передати енергійність, динамічність та казковість «дитячого світу». Дитячі образи Сюй Цзе викликають у глядача відчуття радості, тепла та невимушеності, переносячи його в унікальний світ дитячого бачення. Характерною рисою дитячих портретів майстрині є увага до деталей, яка несе в собі важливість дрібниць у світі маленької людини. Кожен малюнок або кольоровий акцент є не лише елементом композиції, а й способом передати уподобання, мрії та емоції персонажів [25, с. 90].

Меланхолійні картини Лі Джікай (李继开, 1975 р.н.), на відміну від робіт Сюй Цзе, сповнені смутку та емоційної пригніченості персонажів в апокаліптичних, похмурих сценах (іл. 3.3.4–3.3.7). Народившись у Ченду, Лі Джікай є представником «Покоління Его» 1970-х років – групи сучасних китайських митців, які піднімають екзистенціальні теми в мистецтві [42]. Як і у Сюй Цзе, живописні твори Лі Джікай поєднуються в тематичні серії.

Більшість живописних робіт художника сприймаються як графіка: сплюсненість простору, сріблястий колорит з чіткою колористичною домінантою, контурність, що нагадує стиль ранніх анімаційних творів, виконаних традиційною китайською тушшю. Лі Джікай зазвичай використовує ахроматичну палітру кольорів, яка близька із змістовним навантаженням творів: сумом, розпачом, ізольованістю, депресією [25, с. 90].

В роботі «Запали багаття» (2013) художник створює оточення навколо самотньої фігури, яка тримає тліючу гілку (іл. 3.3.6). Під ногами героя чорні

та сірі осколки деревного вугілля немов «киплять» вогненно-червоними слідами фарби, які асоціюються з краплями крові від глибоких поранень.

Картина «Самотня планета» (2009) є цікавим винятком, в якій земна куля, що складається з веселих кольорів, перевернута, а на її вершині розташовані два маленькі персонажі. Замість того, щоб зобразити момент самотності свого героя, як в більшості своїх робіт, художник вирішив представити двох персонажів. Художник відмовляється від конкретної сюжетності, намагаючись втілити своє суб'єктивне розуміння буття. Його роботи є прикладом зміни практики сучасного мистецтва в Китаї, де митець виходить за рамки реалістичності, висвітлюючи глобальніші проблеми суспільства [25, с. 90].

Як каже Лі Джікай: «В кожному є образ підлітка, але він більше не може повернутися в минуле... Зображення дітей в анімаційних малюнках є алегорією, сповненою метафор реального світу» [41, с.363]. Це добре пояснює, чому дитячі зображення митця завжди демонструють смуток, нікчемність, пригніченість, насильство та інші емоції «дорослого світу». В сучасному соціальному середовищі «анімаційні» дитячі образи відбивають внутрішні дилеми особистості через зображення, що «існують» між реальністю та фантазією, минулим і майбутнім. У сучасному олійному живописі Китаю тема дитинства ґрунтується, перш за все, на особистому досвіді митців. Власні спогади з дитинства художники використовують як відправну точку для втілення своїх внутрішніх думок й емоцій [96, с. 130].

Наприкінці 1990-х Лі Джікай експериментував із суто формалістичними мазками та композиціями, змінивши олійну техніку на акрил, що надало змогу ширше використовувати елементи національного стилю [43, с. 301]. У серії «Поруч із щастям» (2002) він намалював декілька картин з хлопчиками, які кричали та співали, щоб виплеснути свої емоції. В цей час він звертається до комічності та гротескності. Його ранні експерименти з лініями інтегруються в чіткі мазки пензля. Цей стиль

поєднання графічних елементів і кольорових площин, та синтез форм демонструють глибину художньої концепції майстра.

В картинах «Малюк», «Кінь, муха і лист», «Запали багаття», «Оболонка» майстер намагається втілити відчуття незахищеності і вразливості людей, їх бажання знайти і відчутти впевненість та свободу від соціуму (іл. 3.3.4–3.3.7). Лі Джікай знаходить спосіб «рятування» подорожуючого хлопчика, сховавши його в «оболонці» від реального життя (іл. 3.3.7). Автор відбиває свій болісний досвід стиснутий між двома крайнощами: смуток і надія. Починаючи з перших робіт майстра, присвячених майже ідеалізованим персонажам, що знаходяться в мрійливому, навіть медитативному стані, до віддалення персонажів в якісь нереальний самотній фантазійний світ, митець немов відмовляється боротися із викликами зовнішнього світу, але звертається до свого серця в пошуках трансцендентності буття [87].

Тема дитинства притаманна китайському митцю Лю Є (劉野, 1964 р.н.). Певною мірою Лю Є – піонер китайського мистецтва «дунхуа». На його картинах кожен герой стає персонажем анімаційного фільму (іл. 3.3.8–3.3.11). На відміну від подорожуючого хлопчика Лі Джікай, головним персонажем Лю Є стає дівчинка з великою головою і маленьким тілом [96, с. 131]. Усі зображення персонажів анімаційних фільмів, на думку митця, сповнені казкової невинності. У своїх роботах Лю Є використовує реальних персонажів навколо себе як натурний матеріал (у тому числі свою дружину та друзів) для трансформації у дитячі образи. Наприклад, у своїх картинах «Мондріан опівдні» (2000), «Мондріан у Лондоні» (2001), «Червоний», «Жовтий» і «Синій» (2002), «Виноград» (2003) та «Сі Сі» (2007) дитячі образи нагадують анімаційних персонажів [150].

Одна з ранніх живописних серій Лю Є «Червона завіса» була написана незабаром після його повернення з Європи до Китаю. Театральна завіса – це символ з подвійним значенням, що не просто візуально прикрашає сцену, а немов «приховує» від глядача реальність [96, с.130]. Беземоційно співаючі «херувими» однакові, не мають індивідуальності, розташовані акуратно в ряд,

щоб створити відчуття порядку та дисципліни, що є досить незвичайним серед груп галасливих дітей. Сповнена таємничістю, завіса стає постійним мотивом у роботах художника, створюючи глибоке відчуття просторової та часової відгородженості героїв від реального світу, ширмою, що прикриває правду життя ілюзією.

В роботі «Хор ангелів (Червоний)» (іл. 3.3.9) насичений багряно-червоний колір завіси має ще один шар значення – символ радості та удачі в китайській культурі. Він був безповоротно перетворений в ідеологічний колір під час Культурної революції в Китаї (1960–1970-і рр.), монополізований комуністичною революційною пропагандою. Лю Є згадував: «Я виріс у світі, який був покритий червоним – червоне сонце, червоний прапор, червоні шарфи, – що стало візуальною емблемою мого дитинства...» [46, с. 25].

Майстер використовує силу уяви, дозволяючи новим значенням та асоціаціям як східних, так і західних культурних традицій вільно взаємодіяти з гротескною «анімаційністю». У цьому сенсі серія живописних полотен «Червона завіса» декларує звільнення митця від заангажованості в мистецтві. Символи в його творах багатозначні, сюрреалістичні, а синтетична природа художнього образу спирається на китайське дунхуа (动画), в якому поєднуються гротескність, іронічність, алегоричність.

Художник Лю Є «створює» фантастичний дитячий світ, який, немає відношення до повсякденного життя. З точки зору зображення дітей, Лю Є вважає: «Дорослі неправильно розуміють внутрішній світ дітей і думають, що діти невинні та милі. Насправді діти менш «дисципліновані» і більш примітивні, вільніші та сильніші. «Дорослі» невдахи перед дітьми» [150].

«Композиція з місячним світлом» (іл. 3.3.11), пронизана внутрішньою таємницею та багатозначністю, віддає шану творчості видатного нідерландського художника Піта Мондріана (1872–1944), історичному та культурному надбанню західного модерністичного мистецтва. Як і в більшості картин Лю Є, головним персонажем твору залишається маленька дівчина, яка стоїть перед картиною Піта Мондріана, яскравого представника

абстракціонізму в світовому мистецтві. Твори нідерландського майстра, які належать до найважливіших мотивів Лю Є, з'являються в композиціях художника з початку 1990-х років. «Композиція № II із синім і жовтим» (1930) Мондріана висить на голій блакитній стіні, ретельно «вписується» у простір живописного твору Лю Є, демонструючи осмислення традиційних західних мистецько-історичних категорій, «історичні альянзи» нового часу.

Художник вперше побачив репродукції з картин Піта Мондріана у 1980 році під час навчання в Пекінській промисловій художній школі. Пізніше – під час свого тривалого навчання в Європі: спочатку в Берліні в 1994 році, а потім в Амстердамі у 1998 році, художник отримав нагоду «вивчити» багато робіт нідерландського абстракціоніста. Лю Є неодноразово «цитував» його твори, розміщуючи їх у своїх власних полотнах, щоб досягти відчуття картини в картині, як видиму крос-часову модель, початок нової ери і систему відліку «сучасної актуалізації» абстракціонізму [86, с. 67].

На початку 2000-х комерційні галереї, міжнародні бієнале та аукціонні будинки витіснили санкціоновані урядом виставки, що дозволило художникам пост-70-х обійти ідеологічні обмеження та завоювати транснаціональну аудиторію. Тим не менш, їхня творчість залишається глибоко вкоріненою в місцеві соціально-політичні проблеми, зокрема, дисонанс між колективістським минулим Китаю та його неоліберальним сьогоденням. На відміну від своїх попередників, які працювали в жорсткій бінарній системі санкціонованого державою соціалістичного реалізму чи дисидентського підтексту «Нової хвилі» 1989 року, художники пост-70-х з'явилися в період ідеологічної невизначеності, коли крах великих наративів – як маоїстського, так і неоліберального – створив вакуум для суб'єктивного, атомізованого вираження [74]. Художня практика цього покоління була каталізована трьома взаємопов'язаними явищами: децентралізацією китайського арт-ринку, поширенням транснаціональних бієнале та діалектикою між цифровою глобалізацією і локалізованою політикою ідентичності.

Центральним фактором їхньої появи стала ерозія монополії держави на культурне виробництво – процес, прискорений приватизацією галерей і появою незалежних кураторських платформ. У 1990-х роках комерційний успіх «блакитних фішок», таких як Фан Ліцзюнь та Юе Мінцзюнь, наситив внутрішні ринки, спонукаючи колекціонерів і критиків шукати авангардні альтернативи, які відмовлялися від відверто політичної іконографії рухів цинічного реалізму та поп-арту. Художники з їхнім акцентом на інтимній, психологічно насиченій тематиці, заповнили цю нішу. Такі постаті, як Цао Фей (曹斐) та Ян Фудун (杨福东), стали прикладом цього зсуву, прийнявши подвійну ринкову стратегію, яка задовольняла як державні виставки (наприклад, Шанхайська бієнале), так і транснаціональні схеми (Венеціанська бієнале тощо), таким чином обходячи ідеологічну цензуру та забезпечуючи міжнародну легітимність.

Стилістично рух характеризується свідомою дестабілізацією естетичних ієрархій, синтезуючи традиційні китайські живописні конвенції з постмодерністською фрагментарністю. Наприклад, у роботі Чжан Тяньсін (张天馨) «Подорож через Китай» (2008) використовується «розсіяна перспектива» (散点透视) – техніка, що сягає корінням у пейзажний живопис епохи Сун, – щоб деконструювати національну іконографію у вигляді колажованих, нелінійних віньєток, зіставляючи пропаганду епохи Мао з консьюмеристськими ефемерними речами. Ця формальна гібридність відображає онтологічну обмеженість художників: вони не є ані повноцінними дисидентами, ані апологетами держави, а радше амбівалентними літописцями сучасності Китаю. Тематична заклопотаність темами відчуження та самопізнання проявляється також через семіотику міської дерадикалізації. Наприклад, у серії «Бульбашки» Чень Ке (2005–2008) напівпрозорі акрилові шари накладаються на мрійливі зображення дівчаток-підлітків, що дрейфують у гіперреальних міських пейзажах – візуальна метафора мінливості ідентичності в неоліберальному урбаністичному просторі.

Важливо, що художники змінили не тільки зміст, а і вибір матеріалів: використання паперу «сюань» (宣紙 – рисовий папір) і змивання чорнила в абстрактних сценах пам'яті Цю Сяофея (仇晓飞), або включення викинутих підручників часів Мао в інсталяції Лю Діна (刘鼎), які ставлять під сумнів стирання колективної історіографії. Глобальний резонанс руху, однак, ґрунтується на використанні цифрової естетики для критики техноутопізму. Картина «RMB City» (2007–2011) Цао Фея представляє віртуальний мегаполіс, втілює цю подвійність, сатирично висміюючи урбаністичний фетишизм Китаю за допомогою аватарів-глюків і дестабілізованої геометрії, і водночас беручи участь у самому неоліберальному спектаклі, який він пародіює. Ця амбівалентність – характерна риса митців пост-70-х, що підкреслює їхню роль як бенефіціарів, так і критиків інтеграції Китаю в глобальний капіталізм.

Репрезентація дитячих образів у творчості сучасних художників є не просто стилістичним перетворенням, а семіотичним апаратом, за допомогою якого ця когорта досліджує екзистенційні та соціально-політичні розломи пореформеного Китаю. Ці зображення – від ідилічних немовлят з широко розплющеними очима до спектральних андрогінних істот – функціонують як полівалентні символи, коливаючись між ностальгією за міфологізованим минулим та амбівалентним ставленням до сьогодення. Дитина в цьому контексті функціонує як лімінальна сутність: вмістилище для неартикульованої травми, шифр для утопічної можливості та рефлексивна критика атомізації, породженої ринковою сучасністю Китаю.

В основі цієї іконографічної особливості лежить психологічний наслідок політики «однієї дитини» (1979–2015), яка зробила дитинство місцем парадоксальної гіпервидимості та стирання. Будучи ще дітьми, багато художників пост-70-х засвоїли подвійний мандат цієї політики – індивідуалізації та ізоляції, і ця напруга викристалізувалася в роботах, таких як «Хлопчик із дзеркальними зображеннями» Лі Джікай (2004). На полотні зображений самотній підліток, який стикається з фрагментарними відображеннями своєї зовнішності на тлі пустельного монохромного пейзажу,

уламки дзеркала одночасно примножують і заперечують його ідентичність, – візуальна алегорія боротьби поколінь за примирення самотності з нав'язаною державою сингулярністю. Аналогічно, в серії «Бульбашки» (2005–2008) Чен Ке використовує напівпрозорих, «плаваючих» дітей, щоб нагадати про крихкість індивідуальності в міському середовищі, де домінують споживацькі імперативи.

Тематична валентність дитинства виходить за межі автобіографії в ширшу соціокультурну критику. У роботі Чжан Тяньсін «Подорож Тяньсін по Китаю» (2008) дитячі постаті перетинають колажовані пейзажі, засіяні маоїстською іконографією та корпоративними логотипами, їхні широко розплющені очі протиставляються абсурдності прискореної модернізації Китаю. Ця навмисна інфантилізація перспективи – підриг соцреалістичного «героїчного робітника» – слугує дестабілізації державних наративів про прогрес, переосмислюючи національну історію як сюрреалістичну, роз'єднану казку. Тим часом інсталяції Цю Сяофея «Скринька пам'яті» (2006–2010) використовують іграшкові копії артефактів часів Культурної революції, поміщені у скляні вітрини і вкриті дитячими каракулями, щоб поставити під сумнів комерціалізацію колективної пам'яті. Зменшений масштаб робіт та грайлива естетизація травми відсилають до поняття історії як «купи уламків» Вальтера Беньяміна, щоправда, пропущених крізь призму розчарування поколінь.

Стилістично залучення руху «дитинства» опосередковане діалектикою невинності та розбещеності, що часто матеріалізується в технічних контрастах між традиційними та сучасними медіа. Наприклад, серія чорнильних змивів Вей Цзя «Зникаюча юність» (2003) використовує плинність паперу «сюань», щоб зобразити статевозрілі фігури з розмитими, майже випаровуючимися рисами, їхні тіла зливаються з абстрактними чорнильними змивами – метафора ерозії юнацького ідеалізму під тиском соціуму. І навпаки, цифрові «аватари» Цао Фея у «Місті юанів» (2007–2011) – анімаційні образи дітей, що мандрують «віртуальною антиутопією», – використовують холодну точність

комп'ютерної графіки для критики «техноутопії» суспільства, а їхні спотворені форми віддзеркалюють фрагментацію ідентичності в гіпермедійних ландшафтах [59].

Важливо, що поширеність дитячих образів також відображає ширшу культурну фетишизацію молоді в Китаї ХХІ століття, що проявляється у спонсорованих державою кампаніях з просування «дитячої творчості» як рушія інновацій, а також в експлуатації комерційними ЗМІ ностальгії за дореформеною простотою. Художники одночасно беруть участь у цьому дискурсі та підривають його. Наприклад, меланхолійні герої Лі Джікай відкидають державне «санітарне бачення дитинства», як місця безтурботного потенціалу, натомість втілюючи тривогу покоління, вихованого на ототожненні самоцінності з економічною продуктивністю [48].

Оуян Чун (欧阳春, 1974 р.н.) – китайський художник, відомий своїми експресивними та філософськими роботами, у своїй творчості часто звертається до дитячої тематики (іл. 3.3.13). Його підхід до зображення дитинства відрізняється від традиційного реалізму, натомість він використовує метафори, експериментує з формою. У 2012 році відбулась персональна виставка «Child» в Today Art Museum (Пекін). В ній центральною ідеєю стала метафора Фрідріха Ніцше про три стани духу: верблюда, лева та дитини. Художник акцентував увагу на «дитячому» віці, як періоді творчої свободи та невимушеності, який дозволяє не дотримуватись соціальних обмежень. На цій виставці було представлено понад сорок робіт, створених за чотирнадцять років, включаючи інсталяцію «Luminescence», де дитячі образи поєднувалися з абстрактними елементами, що нагадувало про втрачену невинність та безтурботність [52]. Сучасні митці Китаю, зокрема Оуян Чун, працюють паралельно в декількох видах мистецтв, здебільшого живописі, скульптурі, інсталяції. Подібна форма самовираження впливає на досвід художників, дозволяючи їм вільно комбінувати образотворчі засоби різних видів мистецтва.

Художник Оуян Чун, хоча і закінчив Академію образотворчих мистецтв Сіань (1995), вважає себе самоучкою, бо відкидає академічні канони, натомість

використовуючи вільну техніку, комбінацію різних матеріалів (колажі), яскраві флуоресцентні кольори та гіперболізовані форми, що нагадують дитячі малюнки. Його роботи, такі як «Мій роман» (2015), часто включають тексти або об'єкти, які створюють діаритмію між реальністю та фантазією. Наприклад, у серії «Pulp Fiction» він іронічно зображує сцени зі свого життя в Сіані, де дитяча «перспектива» стає інструментом критики соціальних норм.

У творах Оуян Чуна діти часто зображені як метафори внутрішньої свободи, але водночас вони відображають напругу між індивідуальним і колективним. Наприклад, у роботі «Наполягання» (2009) дитячі фігури, написані олією на величезних полотнах, постають серед руїн в абстрактному фантазійному пейзажі, символізуючи боротьбу за ідентичність у сучасному середовищі. Художник також експериментує зі скульптурою, створюючи бронзові фігури дітей, які поєднують народну естетику з сюрреалізмом.

Дитячі образи художника нерідко переплітаються з елементами китайського фольклору, як-от міфічні істоти або символи з народних казок. У серії «Painting the King» (2011) діти зображені як «королі» у фантастичних світах, що підкреслює їхню роль творців власних світів. Цей підхід відображає його інтерес до наївного мистецтва (outsider art), де формальна недосконалість стає джерелом експресії і концептуального змісту. Творчість художника можна розглядати як реакцію на швидкі соціальні зміни в Китаї. Його дитячі персонажі, як у роботі «Child», часто ізольовані або розміщені в абстрактних просторах, що символізує втрату зв'язку з традиціями під тиском урбанізації та глобалізації. Художник використовує дитячу тему, щоб дослідити психологічні травми покоління, яке зростало в епоху реформ.

Дитяча тема у творчості Оуян Чуна – це не лише естетичний вибір, а й потужний інструмент для дослідження філософських, соціальних та особистих тем (іл. 3.3.12). Його роботи, що поєднують експресіонізм, народну естетику та автобіографічні елементи, стають мостом між індивідуальним досвідом і колективною пам'яттю сучасного Китаю. Виставки, такі як «Моя історія» (іл. 3.3.12) або «Дівчина з анімації» (іл. 3.3.13), підкреслюють, що

дитинство для нього – це стан свідомості, де творчість визволяється від обмежень.

Треба зазначити, що живописні роботи Оуян Чуна останніх років відзначаються стилізацією під наївні дитячі малюнки. Його роботи характеризуються експресивністю та безпосередністю, спрощеністю форм і графічною лінійністю. Цей підхід дозволяє передавати чистоту та щирість дитячого світосприйняття, водночас відображаючи складні соціальні та культурні теми.

Особливості дитячих образів в олійному живописі Ван Фана (王凡) відзначаються поєднанням традиційної китайської естетики з сучасними експериментами у символізмі. Ван Фан, випускник Китайської академії мистецтв, у своїх роботах часто звертається до дитячих образів як до метафори чистоти, невинності та зв'язку з природою, що відображає вплив його освіти та досвіду роботи в Європі, зокрема після персональної виставки в Парижі. Його діти часто зображені в ліричних пейзажах, де їхні фігури, виконані м'якими мазками та приглушеними кольорами, нагадують традиційні китайські мотиви, але з додаванням абстрактних елементів, що підкреслює емоційну глибину.

У серіях, таких як «Природно» (2011), Ван Фан досліджує дитинство через призму взаємодії людини з навколишнім середовищем, де дитячі образи стають символом гармонії та недоторканості, контрастуючи з урбанізованою реальністю. Його техніка поєднує реалістичні деталі (наприклад, текстуру одягу) з експресивними фоновими елементами, що нагадують акварельні ефекти, що може бути наслідком його досвіду у створенні графічних робіт. Дитячі персонажі у його картинах часто позбавлені чітких рис обличчя, що робить їх універсальними символами, а не конкретними індивідуальностями, підкреслюючи тему колективного досвіду дитинства.

Важливим аспектом є також використання символіки: діти в роботах Ван Фана іноді супроводжуються образами птахів, квітів або водойм, що відсилає до традиційних китайських уявлень про циклічність життя та зв'язок

поколінь. Цей підхід відображає вплив як західного модернізму (через експерименти з формою), так і національної культурної спадщини, зокрема естетики «шанування природи» в китайському живописі.

«Через мої твори я хочу зберегти дитинство яскравим, теплим, сповненим» – стверджує автор. Роботи Ван Фана можна віднести до побутового жанру, де митець зображує дітей у повсякденній обстановці не намагаючись знайти ідеальні і естетичні композиційні рішення. Його роботи «Таємниця? Скарб № 1», «Наша художня виставка», «Подивіться! Гусениця», «Якого кольору?» демонструють образи дітей, сповнені дитячості, невинності та жвавості (іл. 3.3.14, 3.3.15). Ван Фан прагне відобразити дитячу щирість, невинність і доброту, показати їхні щирі та задумливі обличчя в реальному житті. Майстер дуже прискіпливо відноситься до найдрібніших деталей. Він ретельно описує очі, рухи, фіксуючи на полотні внутрішні зміни емоцій та настрою [64].

Ще одна мисткиня нового покоління Лі Веньцзін (李文静, 1973 р.н.) каже: «Життя – це джерело творіння. Мені подобається невинність і милосердя дітей». У 1993 році художниця закінчила факультет образотворчого мистецтва педагогічного коледжу Чжоукоу, у 1997 році – факультет образотворчого мистецтва Хенанського університету, у 2016 році отримала ступінь магістра в Академії образотворчого мистецтва Столичного педагогічного університету.

Художниця, як і Ван Фан, черпає натхнення з реального життя (іл. 3.3.18). Тематика робіт з зображенням дітей завдяки незупинному розвитку прогресу змінюється і розширюється, але символи дитячих зображень – чистота, невинність, безтурботність – лишаються. Сюжети для своїх картин Лі Веньцзін бере з миттєвостей сьогодення. Відвідуючи виставку в Національному художньому музеї Китаю і побачивши групу дітей, які зібралися навколо соняшників у виставковій залі, лежали на підлозі і зосереджено дивилися на них, мисткиня задумала та намалювала роботу «Небо», яка зображує кількох дітей, які граються та катаються на майданчику

(іл. 3.3.16). У своїх дитячих серіях художниця приділяє велику увагу композиції картини та ефекту площинного декору.

Лінії в роботах мисткині не тільки формують форми, а й відображають суб'єктивну виразність її стилю (іл. 3.3.17). «Коли я творю, я вивчаю суб'єктивні декоративні лінії, які використовували стародавні майстри для моделювання персонажів, а не шукаю лінії, повністю засновані на реальних людях і фотографіях. Я використовую товсті контури, які виступають із малюнка і виглядають більш помітними, ніж лінії чорнила. Упорядковуючи рядки, спершу шукайте основну лінію персонажа, вловіть імпульс, знайдіть поворотну точку кожної лінії та використовуйте щільність і фрустрацію лінії, щоб виразити структуру людського тіла, ритм і декоративну красу» – Лі Веньцзін. Мисткиня стверджує, що художник повинен любити життя, звертати увагу на суспільство, вчасно збирати матеріали, розвивати гостре художнє почуття та відкривати місця, які його зворушують, лише тоді у нього з'явиться імпульс до виразу [85].

Дитячі образи в жанровому живописі молодого китайського художника Чі Мінга (遲明, 1984 р.н.) відрізняються впливом імпресіонізму, що проявляється у використанні яскравих, деталізованих кольорів і точних мазків, які надають його роботам живості та емоційної глибини (іл. 3.3.19). Його дитячі портрети часто зображують звичайні, навіть банальні сцени сучасного життя, але через особисті фантазії та сильні емоції вони набувають особливого значення. Художник зосереджується на передачі некерованої молодості, зображуючи обличчя підлітків, їхній внутрішній світ та такі теми, як неоднозначність бажань, що робить його роботи своєрідним візуальним архівом молодіжного зростання. Молодість зачаровує своєю енергійністю та нестриманістю, а також необмеженими можливостями та мріями, які вона обіцяє. Завдяки чудовій майстерності та щирим емоціям майстер фіксує молоде покоління сучасного Китаю, до якого він сам належить. Чі Мінг досліджує унікальні та «неспокійні душі» нового покоління, що виросло в капіталістичному Китаї, про який їхні батьки навіть не уявляли, демонструючи

їхню самовпевненість, сміливість і дикі бажання. Чі Мінг успадкував художній талант від свого дідуся та батька, які заробляли на життя та репутацію, малюючи портрети Мао Цзедуна, кіноплакати та шпальти популярних журналів. Будучи представником третього покоління родини художників, він чітко усвідомлює, що свобода самовираження за допомогою пензля знаходиться не в тому, чим могли насолоджуватися його дід чи батько. Так само він глибоко усвідомлює, що його покоління надзвичайно вільне в своїх творчих пошуках. Він зображує суб'єктів своїх картин у приватному просторі, де вони не цураються як погоні за задоволеннями, так і мріями, в той час як наївність і крихкість цих некерованих молодих людей також має сенс. Його фігуративні картини схожі на знімки життя в сучасному Китаї, змішані з сюрреалістичним відтінком [36].

У своїх творах художник поєднує реалістичні деталі з елементами сюрреалізму, створюючи образи, які одночасно знайомі та загадкові. Його дитячі персонажі часто постають у повсякденних ситуаціях, але через майстерне використання кольору та світла ці сцени набувають глибокого символічного значення. Чі Мінг звертається до тем ідентичності, соціальних очікувань та внутрішніх конфліктів, що робить його роботи актуальними для сучасного глядача. Таким чином, дитячі образи в його живописі стають не лише відображенням особистого досвіду, а й важливим засобом для дослідження складних аспектів дорослішання в умовах сучасного світу.

Він є представником молодого покоління китайських художників, чії роботи відзначаються винятковою майстерністю та емоційністю. Закінчивши Центральну академію образотворчих мистецтв (САФА) у 2011 році, він зараз живе і працює в Пекіні, а його твори входять до колекцій таких престижних установ, як Музей мистецтв САФА, а також до приватних зібрань, включаючи колекцію його вчителя, відомого художника Лю Сяодуна.

Виходячи з родини художників, де три покоління займалися мистецтвом, Чі Мінг успадкував творчу спадщину, але знайшов свій унікальний шлях у живопису. На відміну від своїх батька та діда, Чі Мінг

використовує свободу творчості, щоб досліджувати будь-які теми, які його надихають. Його роботи фіксують повсякденні сцени з точки зору молодого покоління сучасного Китаю, наповнюючи їх надією, бажанням та можливостями. Водночас в його картинах присутній елемент ностальгії, оскільки художник часто звертається до сцен свого дитинства та зникаючих спогадів про сім'ю, намагаючись зупинити мить у часі.

Висновки до третього розділу.

Показано, що від часів заснування Нового Китаю до кінця Культурної революції, мистецтво було підпорядковане політиці, що вплинуло на особливості репрезентації дитячих образів в олійному живописі Китаю. Художники цього періоду здебільшого зображували щасливе життя людей, що вступають у нове суспільство, або теми революційної історії або освіти.

Після Культурної революції митці «шрамового мистецтва», представленого Сичуаньським інститутом образотворчого мистецтва, та «сільського реалізму» (Чень Даньціном, Ло Чжунлі, Чень Янніном, Ай Сюань та ін.) поступово відходить від історичних сюжетів до зображень простих людей у реальному житті, підкреслюючи їх людяність і наївність. Визначено, що хоча в репрезентації дитячих образів і зберігається інерційне зображення історичного дискурсу, їх забарвлення набуло романтичного і ліричного сенсу. Збільшилась кількість дитячих портретів, образів матері з дитиною, зображення дітей у повсякденних життєвих сценах.

З початком і продовженням реформ відкритості у 1980-х роках, завдяки впливам західного мистецтва та розвитку ринкової економіки, відбулися величезні зміни в китайському суспільстві. У цей час, разом із розквітом «мистецького руху 85», художники вивчали західне модерністське мистецтво, досліджували та міркували про мову та форму олійного живопису, а їхні художні концепції були звільнені від політичного тиску. У цей момент китайський олійний живопис поступово відірвався від єдиної реалістичної мови та вийшов на стадію постмодерністичних і сюрреалістичних тенденцій.

Тема дитинства в цей час наповнюється новими ідеями, образами та стилістичними рішеннями. Митці досліджують глибину дитячої психіки, природу несвідомого, що базується на ірраціональному сприйнятті світу, власним дитячим спогадам та їх інтерпретації, а також відображають глобальні суспільні проблеми через взаємозв'язок «гри та міфу».

Визначено, що під впливом анімації (дунхуа) китайські художники експериментують із поєднанням традиційного мистецтва та сучасних тенденцій. Використовуючи естетику, сюжетні мотиви та символіку дунхуа, художники відкривають нові способи інтерпретації дитячих образів і переживань, створюючи унікальні твори, які гармонійно поєднують традицію та сучасність. Це сприяє розвитку нового, більш багатогранного й різноманітного напрямку в китайському мистецтві.

В сучасному китайському олійному живописі дитячі образи часто стають «колективним дискурсом дитинства», який є «спробою художників утекти від реальності». Це виражається через зображення, що уникають однозначності: діти постають як символи невинності, але водночас – як носії неусвідомлених тривог, ностальгії чи соціальної критики. Вони зображені в сюрреалістичних сценах, де іграшки, мультиплікаційні цитати чи фрагменти дитячих книжок створюють ілюзорні світи, які «неможливо вхопити, описати, проаналізувати, бо вони не піддаються дорослій логіці». У роботах Хе Дуолінга немовлята, натхненні образами Марлен Дюма, перетворюються на метафізичні фігури, що «плавають» у порожнечі.

Художники інтегрують у дитячі сюжети елементи народного фольклору (вирізання з паперу, ляльки) та медіакультури (анімація, реклама), створюючи гібридні образи, де «інфантильні сюжети» зіштовхуються з гострими соціальними темами (Лю Є, Лі Джікай, Цао Фей, Ван Фан). У контексті політики «однієї дитини» та швидкої урбанізації ці зображення стають «мовчазними коментарями» про самотність, гіперопіку чи втрату ідентичності.

ВИСНОВКИ

Проведене комплексне дослідження за темою «Дитячі образи в олійному живописі Китаю» дало можливість дійти наступних висновків:

1. Дослідження в галузі вивчення східного мистецтва виявляють з одного боку, значний обсяг матеріалів, необхідних для аналізу історико-культурного, філософського та художнього сенсу поставленої проблеми; з іншого – недостатність комплексних розвідок, присвячених темі дитинства як важливого аспекту олійного живопису, еволюції його образів та творчих методів. Встановлено, що дитинство в китайських дослідженнях на матеріалі олійних творів є маловивченою, а поодинокі праці лише фіксують його присутність, не пропонуючи чітких критеріїв для ідентифікації та класифікації відповідних зображень.

Визначено, що дослідження, в яких піднімалися питання дитячої теми в мистецтві, можна умовно розділити на дві основні групи. Першу групу складають публікації, присвячені еволюції тематики дитячих зображень в китайському мистецтві династичного періоду, її становленню й розвитку в історичному дискурсі, за певними історичними періодами і в творчості окремих митців. Аналізу дитячих образів у контексті традиційних практик, релігійних вірувань та соціальних ієрархій китайського династичного періоду присвячені дослідження Чень Мін, Ден Цзіньмін, Ху Ісюань, Ван Сяцзюань, Лі Юймін, Чжан Хунцзюнь та ін. Друга група досліджень присвячена олійному живопису, зокрема його розвитку під впливом західноєвропейських практик, соціальних зрушень та політичних ідеологій. Тут ключовим є внесок таких учених, як Дж. Кегілл, Ф. Арієс, Д. Хайкамп, М. Саліван, Ван Лі, які досліджують динаміку розвитку олійного живопису, зокрема дитячих зображень – від його ритуально-символічних витоків до модерних експериментів. Українські дослідники С. Рибалко, Ю. Бабуніч, Є. Котляр, В. Тарасов, В. Корнев та ін. зробили значний внесок у дослідження китайського

олійного живопису, акцентуючи увагу на міжкультурних зв'язках, соціальних контекстах та гендерних аспектах.

2. Виявлено, що особливості репрезентації дитячих образів у китайському живописі обумовлені соціальними, етичними, філософськими концепціями, культурними традиціями та народними звичаями. Дитячі зображення не лише ілюструють повсякденне життя, але й відображають конфуціанські, даоські та буддиські ідеї, підкреслюючи роль сім'ї, значення виховання та духовного розвитку незрілої людини. Жвавість і динамічність дитячих образів виявляє художні особливості зображення й репрезентує емоційну відкритість і безтурботність дитинства. Закладений в образи символізм проявляється через використання народних мотивів, метафор і фольклорних елементів, що передають побажання щастя, процвітання та гармонії. Живописні твори поєднують реалістичні та романтичні підходи, створюючи унікальний стиль, і мають тісний зв'язок із каліграфією.

3. З'ясовано, що дитячі сюжети виділились в окрему тему в період династії Сун (960–1279). Розповсюдження набув сюжет «гри дітей», що склав окрему типологію із складною системою символів, які відображають важливі соціокультурні, релігійні та філософські аспекти епохи. Основними типами сюжетів є зображення дитячих ігор під час святкових заходів (Новий рік, Свято Весни, фестиваль Чонву тощо), в яких акцентується увага на колективній радості та благополуччі. Зображення немовлят на тлі пейзажу підкреслює гармонію людини з природою (чотири пори року, дванадцять місяців). Інший важливий тип зображень включає дитячі ігри на подвір'ях, де відтворюються національні ігри та традиційні розваги. Зображення дітей поряд з релігійними чи легендарними постатями (Будда, чотири сини Лю Ін) відбивали філософсько-світоглядні особливості східної культури, зокрема необхідності духовного самовдосконалення та передачі нащадкам знань і мудрості. Окрему групу складають сцени побутового характеру, як-от гра дітей з торговцем або «купання немовлят»; навчання, що відображають буденні аспекти дитячого життя. Унікальною категорією трактування сюжету є зображення, натхненні

популярними театральними виставами, зокрема «скелетні фантазії», які містили елементи середньовічного містицизму. Вишукана композиція, майстерність виконання та акцент на динаміці образів стали визначальними рисами цього періоду. Творчість митців, таких як Лі Сонг, Лю Соннянь, Су Ханьчень та Су Чжо, відіграла ключову роль у популяризації теми «гри дітей», що згодом надихнула наступні покоління художників.

4. У наступні династичні епохи і модерний період дитячі образи розвивались у жанрового живопису, а також в народному мистецтві, зокрема, в новорічних малюнках, порцеляні, витинанках та в інших декоративно-прикладних формах, повторюючи іконографічні схеми попередніх століть. На початку ХХ століття західні художні впливи через китайських митців, які навчалися за кордоном, спричинили перегляд традиційних художніх підходів та впровадження нових технік, таких як перспектива та олійний живопис. У цей період естетичні потреби суспільства змінюються, і зображення дітей починають також активно використовуватися в графіці і в комерційній рекламі, що впливає на стилістику станкових творів.

Дитячі образи в цей період стали важливим елементом портретного і жанрового живопису, зокрема родинних сценах, відображаючи соціокультурні зміни. Тема дитинства стає символом сімейної єдності та культурної спадкоємності, втіленням діалогу поколінь. Живописні твори включали елементи каліграфії та символічні елементи (рослинного і тваринного світу), що нагадували про традиційні цінності, відображаючи перехід від конфуціанських ідеалів до більш індивідуалізованого сприйняття сім'ї, де дитина постає не лише як продовжувач роду, а й як самостійний суб'єкт.

5. У період після 1949 року, з утворенням Китайської Народної Республіки, дитячі образи в живописі набули ідеологічного забарвлення, відображаючи героїзм, працьовитість і відданість «соціалістичним ідеалам». Акцент змістився на зображення підлітків, які активно долучаються до будівництва «нового суспільства», активну участь у важких умовах воєнних років і революційних подій. Ці образи підкреслюють героїзм та відданість

ідеалам епохи, стають символом «нового покоління», готового до самопожертви. Водночас у побутовому живописі, особливо в сільській тематиці, дитячі образи представлені в більш повсякденному контексті, зокрема через сюжети, пов'язані з навчанням дітей у сільських школах (Пань Юйлян, Лін Фенмян, Донг Сівен). Такі твори підкреслюють важливість освіти та розвитку «нового суспільства», відображаючи оптимізм і надії на краще майбутнє. Дитячі образи в цей період стають не лише відображенням історичних та соціальних змін, а й важливим засобом пропаганди нових ідеалів.

6. Після Культурної революції в Китаї (1976) дитячі образи в олійному живописі репрезентувались в портретному й жанровому живописі, отримуючи нове художнє й змістовне наповнення. Художники почали досліджувати емоційний стан, індивідуальність і психологізм дитячих образів. Такі митці, як Сунь Веймін, Чень Яннін, Ай Сюань, Ло Чжунлі, Чжан Сяоган, Хе Дуолінг, активно працювали в цьому напрямі, створюючи образи, які відображають глибокі внутрішні конфлікти та вплив історичних подій на дитячу свідомість. Художники звертаються до теми дитинства через призму ностальгії та меланхолії, створюючи образи, що нагадують про втрачену невинність і складність дорослішання, але водночас роботи часто містять елементи соціальної критики.

7. Визначено, що до кінця 1990-х років швидка урбанізація, розвиток споживчої культури та поширення цифрових медіа сформували покоління, яке відчувало себе відірваним як від конфуціанських сімейних структур, так і від соціалістичного утопізму. Політика «однієї дитини» запроваджена у 1979 році, створила унікальну демографічну ситуацію, де діти виростили в умовах самотності, гіперіндивідуалізму та постійного прагнення до самоствердження. Ці теми знайшли своє відображення в олійному живописі через повторювані зображення самотніх дитячих постатей, фрагментованих домашніх просторів та сюрреалістичних сцен, що нагадують сновидіння (Хе Дуолінг, Чжан Сяоган).

Художні підходи 2000-х років характеризуються поєднанням прийомів традиційного китайського живопису (як-от, «розсіяної перспективи») з постмодерністськими тенденціями, зокрема фрагментарністю і гротескністю, що призводить до свідомої дестабілізації естетичних ієрархій, а також до деконструкції національної, усталеної раніше, іконографії. Колажовані та нелінійні композиції в творчості митців, що часто зіставляють пропаганду епохи Мао з ефемерними об'єктами споживацької культури створювати глибокі метафоричні образи, які поєднують національну традицію з глобальними мистецькими тенденціями. Така формальна гібридність відображає онтологічну свободу художників, які не є ні повноцінними дисидентами, ні апологетами держави, а радше «амбівалентними» літописцями сучасності Китаю. Через семіотику міської дерадикалізації художники досліджують внутрішній світ дитини, її сприйняття минулого та сьогодення, створюючи «діалог» з реальністю, який стає «маскою» мільйонів людей, але водночас залишається «правдою» однієї людини.

8. Репрезентація дитячих образів у сучасному китайському мистецтві значно збагачується впливами анімації («дунхуа»), цифрового мистецтва та відеоарту. Цей унікальний напрям станкового живопису народився у русі «The Post-70s Ego Generation Artist and Video Art», який поступово набуває популярності в китайській культурі, збагативши його новими естетичними та нарративними елементами. Художники Цзе Сю, Лю Є, Лі Джікай, Цао Фей, Лі Веньцзін, Ван Фан та ін. активно інтегрують у свою творчість мотиви, символи та стилістику анімації, створюючи унікальний культурний феномен, що поєднує традиційні китайські мистецькі техніки з сучасними інноваційними анімаційними підходами. У своїх роботах вони звертаються до теми дитинства, використовуючи її для вираження особистих спогадів, емоцій та рефлексій, що робить дитячі образи особливо виразними та наповненими глибоким змістом. Вплив анімації проявляється у використанні художниками символів та метафор, які можуть бути як прямими цитатами з анімаційних фільмів, так і інтерпретаціями певних мотивів. Більшість живописних робіт виконуються

серіями, присвяченими «життю» вигаданих персонажів, що нагадує «стоп-кадри» з анімації. Такий підхід додає нові виміри до станкового живопису, роблячи його більш динамічним та інтерактивним, а також підкреслює зв'язок між традиційним мистецтвом та сучасними комерційними стратегіями. Китайські митці, звертаючись до фольклору, легенд і національних традицій, у поєднанні з новітніми техніками, створюють унікальний синтез, який робить їх роботи виразними, змістовними та актуальними для сучасного глядача.

9. Отже, дитячі образи в китайському живописі є важливим засобом вираження соціальних, історичних і культурних змін. Вони еволюціонували від традиційних символічних зображень до складних, багаторівневих концептуальних творів, що відображають як колективну пам'ять, так і особистісні переживання. Подальші перспективи дослідження означеної тематики можуть охоплювати глибший аналіз впливу сучасних технологій, таких, як цифрове мистецтво та перформанс на олійний живопис. Це дозволить зрозуміти, як нові медіа трансформують традиційні художні підходи та створюють нові естетичні парадигми. По-друге, важливим є дослідження соціокультурного контексту, зокрема швидкої урбанізації та глобалізації на формування дитячих образів у мистецтві. По-третє, перспективним є порівняльний аналіз репрезентації дитинства в різних регіонах Китаю, враховуючи культурні, історичні та етнічні особливості. Важливим, як на нашу думку, є вивчення міждисциплінарного зв'язку між дитячими образами в живописі та іншими видами мистецтва, такими як література, кіно, театр, а також продовження вивчення творчості молодих китайських художників, які розвивають тему дитинства, інтегруючи її в сучасний глобальний мистецький контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Література українською мовою

1. Бабуніч Ю. Теоретичний дискурс модернізму: Україна та європейський контекст. *Народознавчі зошити*. 2023. № 3 (171). С. 665–670.
2. Бабуніч Ю., Сяовен К. Дослідження соціальних і культурних аспектів розвитку сучасного китайського живопису. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. № 49. Львів. 2022. С. 89–96.
3. Ван В. Колір як зображальний принцип у художній мові китайського живопису: підходи та моделі репрезентації. *Культура України*. 2022. №77. С. 73–81.
4. Ван М. Світські постаті в сакральному просторі: портрети донаторів у розписах Дуньхуана. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2018. № 5. С. 60–71.
5. Гу Сінчень, Шуліка В.В. Колекціонери та мистецьки музеї як чинники розвитку мистецтвознавчої синології в Сполучених Штатах Америки наприкінці ХІХ – першій третини ХХ століття. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка № 35, т.1. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 76–82.
6. Гу Сінчень, Шуліка В.В. Еволюція поглядів на традиційний живопис Китаю європейських мистецтвознавців-синологів в першій половині ХІХ століття *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 36. Дрогобич: ДДПУ ім. І.Франка, 2021. С. 60–66.
7. Ковальова М., Цю Чжуанюй. Імпресіоністичні тенденції в китайському олійному живопису першої половини ХХ століття. *Art and design*. Випуск 3. Київ, 2020. С. 55–65.

8. Корнев А. Базові принципи китайського національного пейзажу: дослідження та дискусії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. № 57. Т.1. С. 137–143.
9. Котляр Є., Лю М. Міський пейзаж в китайській культурі та мистецтві: етапи розвитку жанру. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів: ЛНАМ, 2023. № 50. С. 37–49.
10. Котляр Є., Лю М. Образ міста в китайській культурній традиції та візуальній практиці: від середньовіччя до ранньомодерного часу. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 50. 2023. С. 38–47.
11. Котляр Є., Ван Ш. Творчість Пань Юліан як представниці жіночого мистецтва в китайській генерації «раннього» модернізму (перша половина ХХ ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2024. № 75. Т. 1. С. 122–129.
12. Котляр Є., Ван Ш. Образ жінки у творчості китайських художниць модерністок першої половини ХХ ст.: між «лялькою» та «новою леді». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 185–191.
13. Лагутенко О.А., Новікова О.В. Вироби цінци доби Сун у Музеї Ханенків: особливості декору, технології виготовлення та побутування. *Східний світ*. 2021. № 3. С. 72–83.
14. Лю Венган. Образні моделі «саду як раю земного» в династичному живописі Китаю. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Вип. 5. 2024. С. 107–114.
15. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art and design*. 2022. № 3 (19). С. 149–158.
16. Рибалко С. Б. Образ сакури у візуальній культурі Японії: витоки та трансформації. *Культура України*. 2022. № 78. С. 126–134. Категорія Б.

17. Рибалко С. Б. Баугауз у контексті китайсько-японської мистецької парадигми. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 5. С. 54–60. Категорія Б.
18. Рибалко С. Б. Копіювання творів мистецтва як складова культури Східної Азії. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 3. С. 91–98. Категорія Б.
19. Станичнов О. О. Особливості дитячих портретів у живописі польських митців доби сецесії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. Вип. 2. С. 64–70.
20. Токар М. Національна складова в ілюструванні української дитячої книги у другій половині ХХ–початку ХХІ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірник наукових праць Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2018. Вип.1. С. 51–55.
21. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 220–233.
22. Токар М., Станичнов О. Дитячі портрети українських та польських митців в контексті імпресіонізму та модерну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 70. Т. 2. С. 119–129.
23. У Ітін. Дитячі образи в сучасному олійному живописі Китаю (на прикладі творчості Чжан Сяогана). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 75. Т. 3. 2024. С. 60–69.
24. У Ітін. Сюжет «гра дітей»: особливості репрезентації в живопису династичного Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Т. 1. С. 156–163.

25. У Ітін, Ковальова М. М. Естетика анімації в станковому живописі Китаю 2000–2020-х років: інтерпретація теми дитинства. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. №2. С. 87–96.
26. У Ітін. Образ дитини в сучасному олійному живописі Китаю (на матеріалі виставки олійного живопису 2015 року в Пекіні). *Восьмі Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2020. С. 204–205.
27. У Ітін. Живопис Чжу Чуньліня: особливості художньої мови. *Дев'ять Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021. С. 220–221.
28. Хао Сяо Хуа. Актуальні проблеми китайського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. в контексті традицій та новітніх естетичних концепцій. *Народознавчі зошити*. № 5. 2013. С. 920-926.
29. Чжан Чже. Натюрморти Джузеппе Кастільйоне як синтез східної та західної традицій. *Art & Design*. № 4 (20). 2022. С. 121–132.
30. Чжан Чже. Натюрморт у творчості Пань Юйлян. *Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених*. 23–24 травня 2020 р. / Харків. держ. акад. Культури. Харків, 2020. С. 266-267.

Англо- та франкомовна література

31. Aries Ph. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime*. Paris, 1960, 320 p.
32. Barnhart R., Yang Xin, Nie Chongzheng, James Cahill J., Lang Shaojun, Hung Wu. *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997. 402 p.
33. Cahill J. *Chinese Painting: A Cultural History*. Yale University Press, 2010. 400 p.

34. Carsten Herrmann-Pillath. Fei Xiaotong's Comparative Theory of Chinese Culture: Its Relevance for Contemporary Cross-disciplinary Research on Chinese «Collectivism». *The Copenhagen Journal of Asian Studies*, 2016. № 34 (1). Pp. 25–57.
35. Célébrer le Nouvel An chinois avec les Sui Chao Tu, tableaux traditionnels du Nouvel An chinois. URL: <https://www.visiontimes.fr/chine-ancienne/tradition/celebrer-nouvel-an-chinois-sui-chao-tu-tableaux-traditionnels-nouvel-an-chinois>.
36. Chi Ming Biography. URL: <https://ocula.com/artists/chi-ming/>
37. Colman J., Peng L., Nikkari V. Zhang Xiaogang. Finland: Sara Hildénin Taidemuseo, 2007. 231 p.
38. Godfrey F.M. The Apotheosis of Childhood in the Renaissance . *Connoisseur*. № 128. 1959. Pp. 152–159.
39. Grotto paintings depict children's lives in ancient China. URL: https://www.chinadaily.com.cn/culture/2015-06/02/content_20886813_7.htm
40. Heikamp D. Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. №. 2 (August 1955). Pp. 133–138
41. Hou Hanru. Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: A New Internationalism. In *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, edited by Wu Hung. New York: Museum of Modern Art, 2010. Pp. 363–365.
42. Hu Xiaohan. Chinese Contemporaneity: The Post-70s Ego Generation Artist and Video Art. Yale: ProQuest Dissertations & Theses, 2019. 49 p.
43. Hung Wu. *Contemporary Chinese Art: A History: 1970s-2000s*. London: Thames & Hudson, 2014. 420 p.
44. Jay Xu, Li He. *Emperors' Treasures: Chinese Art from the National Palace Museum, Taipei*. Hardcover: Asian Art Museum, 2016. 272 p.
45. Kovalova M., Wu Yiting. «Animation» style in modern painting of China. Methodology and organization of scientific research: The XXII International

- Scientific and Practical Conference. June 3–5, 2024, Berlin, Germany. 521 p. P. 39–42.
46. Ling Yun Tang. Post-70s Artists and the Search for the Self in China. In *Chinese Modernity and the Individual Psyche*, edited by Andrew B. Kipnis. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2012. Pp. 24–31.
 47. Minglu Gao. Academicism and the Amateur Avant-Garde in the Post-Cultural Revolution Period (1979–1984). *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011. Pp. 65–97
 48. One and All: «New Artistic Styles of Contemporary Painting» debuts at the National Art Museum of China. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8332436>
 49. Shazer M. L. Pan Yu Liang, la manet chinoise: (la femme peintre qui savait unir l Orient et l Occident). Paris: Edilivre, 2010. 156 p.
 50. Sherman E. Lee. *The Art of Chinese Painting: A Journey Through Time*. NY: Rizzoli, 1994. 320 p.
 51. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Artistic culture. Topical issues* / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. P. 36–44.
 52. Sue Wang. Child: Ouyang Chun Solo Exhibition at Today Art Museum summarizes his creations over the past fourteen years. URL: <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8321675>
 53. Sullivan M. *Chinese Art in the Twentieth Century*. London: Faber, 1959. 110 p.
 54. Sullivan M. *The 1980s: New Directions. Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996. Pp. 225–239
 55. The Yi ethnic minority. URL: <http://www.china.org.cn/e-groups/shaoshu/shao-2-yi.htm>.

56. Wu Yiting. The image of the “book boy” in the painting of Dynastic China. *Дванадцяті Платонівські читання: Тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. К.: Міністерство культури України, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2024.
57. Wu Yiting. The semantics of child images in the paintings of Zhang Xiaogang. *Abstracts of XX International Scientific and Practical Conference*. Athens, Greece. Pp. 42–45.
58. Xiaowen Cai, Babunych Y. A Probe into the Social and Cultural Aspects of the Development of Modern Chinese Painting. *Вісник ЛНАМ*. № 49. Львів, 2022. С. 61–70.
59. Yijie Wang, Euitay Jung. A Grammatical Analysis of Illustrations Depicting Chinese Cultural Elements: A Case Study on Alina Chua's Children's Picture Books. URL: <https://francis-press.com/papers/17711>

Література китайською мовою

60. 敖久丽, 龙云. 艾轩油画艺术解读. *新西部*. 2016. 20 期. 页. 108. [Ао Джулі, Лонг Юнь. Інтерпретація мистецтва олійного живопису Ай Сюаня. *Новий Захід*. 2016. № 20. С. 108]
61. 王亦慧. 陈平. 美术作品中的留守儿童题材与艺术家的社会责任. *时代文学*. 2015. № 2. 页. 207–208. [Ван Іхуей. Тема забутих дітей і соціальна відповідальність художників. *Сучасна література*. 2015. №2. С. 207–208]
62. 王明贤. 改革开放后中国当代艺术的嬗变. *文艺研究*. 2008. 年第 6 期. 页. 87–95. [Ван Мінсянь. Еволюція китайського сучасного мистецтва після реформи та відкритості. *Літературознавство*. 2008. Випуск 6. С. 87–95]
63. 王小娟. 宋代《货郎图》中的儿童题材表现. *藝術全景*. 2010. № 11. 页. 16–17. [Ван Сяоцзюань. Репрезентація дитячої тематики в «Картинах купця» династії Сун. *Художня панорама*. 2010. № 11. С. 16–17]

64. 王凡. 谈我的儿童题材系列绘画. *美术观察*. 2016. № 3. 页. 102–104. [Ван Фан. Мова про мою серію картин на дитячу тематику. *Мистецьке спостереження*. 2016. № 3. С. 102–104.]
65. 王青. 探究周雪儿童题材绘画中的趣味性. *中国美术研究*. 2019. № 2. 页. 66–67. [Ван Цін. Дослідження дитячих картин династії Чжоу. *Дослідження китайського мистецтва*. 2019. № 2. С. 66–67]
66. 王燕红. 浅析当代油画中的《儿童》绘画性. *书画长廊*. 2018. №1. 页. 126. [Ван Яньхун. Короткий аналіз якості «дитячого» живопису в сучасному олійному живописі. *Галерея каліграфії та живопису*. 2018. №1. С. 126]
67. 温玉鹏, 周懿. 宋画中的社会生活—以李嵩《货郎图》为例. *中国书画*订. 2022. 第 9 期. [Вень Юпен, Чжоу І. Соціальне життя на картинах династії Сун – на прикладі «Коробейника» Лі Сонга. *Китайська каліграфія та живопис*. 2022. Вип. 9]. URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_20561386
68. 在儿童题材美术中, 重拾 50 后到 80 后的童年记忆 [Відкрийте для себе дитячі спогади тих, хто народився в 1950–1980-х роках через дитяче мистецтво]. URL: https://m.thepaper.cn/kuaibao_detail.jsp?contid=3583524&from=kuaibao
69. 巫鸿. 关键在于实验: 巫鸿中国当代艺术文集. 河南文艺出版社. 2022. 部分.1. 1764 页. [Ву Хун. Головне – експериментувати: збірка нарисів про сучасне китайське мистецтво Ву Хуна. Літературно-мистецьке видавництво Хенань. 2022. Ч.1. 1764 с.]
70. 巫鸿. 中国当代艺术: 1970年后. 上海: 上海人民出版社. 2015. 267 页. [Ву Хун. Китайське сучасне мистецтво: після 1970 року. Шанхай: Шанхайське народне видавництво. 2015. 267 с.]
71. 吴洁琼. 在阳光下成长: 新中国民族美术作品中的儿童形象. *中国民族美术*. 2021. № 2. 页. 60–63. [Ву Цзецюн. Росли під сонцем: дитячі образи в народному мистецтві Нового Китаю. *Китайське національне мистецтво*. 2021. № 2. С. 60–63]

72. 高名潞. 80 年代的人文前卫. 广西师范大学出版社. 2007. 549 页. [Гао Мінглу. Гуманістичний авангард 1980-х років. Видавництво Гуансійського педагогічного університету. 2007. 549 с.]
73. 高名潞. 中国当代艺术史: 1985–2006. 出版社: 上海大学出版社. 2021. 595 页. [Гао Мінлу. Історія сучасного китайського мистецтва 1985–2006 рр. Шанхай: Шанхайське народне видавництво. 2021. 595 с.]
74. 高名潞. 中国当代艺术理论. 北京: 中国人民大学出版社. 2012. 页. 245–250. [Гао Мінлу. Китайська теорія сучасного мистецтва. Пекін: Китайська народна університетська преса. 2012. С. 245–250]
75. 高士明. 全球化语境下的中国当代艺术. 中国艺术学院学报. 2014 年第 2 期. 页. 45–52. [Гао Шимін. Китайське сучасне мистецтво в контексті глобалізації. Журнал Китайської академії мистецтв. 2014. Випуск 2. С. 45–52].
76. 郭剑利. 论儿童题材绘画在技法上的特点. 美术教学与研究. 2017. № 4. 页. 51–54. [Го Цзяньлі. Про технічні характеристики дитячих сюжетних картин. Навчання та дослідження мистецтва. 2017. № 4. С. 51–54]
77. 邓建民. 《婴戏图》的艺术特色. 景德镇陶瓷. 2005 (04). № 2. 页. 15–16. [Ден Цзяньмін. Художня характеристика «Baby Play Picture». Кераміка Цзіндечжень. 2005 (04). № 2. С. 15–16]
78. 杜曦云. 从忧伤到空灵—何多苓的艺术历程. [Ду Сіюнь. Від смутку до порожнечі: мистецька подорож He Duoling]. URL: <http://www.99ys.com/home/2021/02/04/11/24305.html>
79. 段建伟. 小孩: 段建伟油画. 上海书画出版社. 2006. 29 页. [Дуань Цзяньвей. Діти: Картини олією Дуань Цзяньвей. Шанхайське видавництво живопису та каліграфії. 2006. 29 с.]
80. 段建伟, 段正渠, 邵武旗. 中国油画名家 段建伟. 三人谈: 吉林美术出版社. 2013. 30 页. [Дуань Цзяньвей, Дуань Чженцюй, Тайвуці. Відомий

- китайський художник маслом Дуань Цзяньвей. Розмова з трьома особами. Видавництво Jilin Fine Arts. 2013. 30 с.]
81. 董惠宁. 传承千年的童嬉稚趣: 传统婴戏图与清代婴戏年画探微. *收藏*. 2021. № 9. 页. 40–57 [Дун Хуїнінг. Дитячі веселощі, що передавалися тисячоліттями: дослідження традиційних дитячих ігор і новорічних ігор династії Цін. *Колекція*. 2021. № 9. С. 40–57]
82. 杜丰芮. 何多苓与他的“伤痕美术”. *美术教育研究*. 2012. № 17. 页. 38–39. [Дю Фенгрюй. Хе Дуолінг і його мистецтво «Мистецтво Шрамів». Дослідження мистецької освіти. 2012. № 17. С. 38–39]
83. 笔触间流淌的中华文化: 他的画里竟然有个幼儿园 [Китайська культура тече між його мазками: на його картинах справді є дитячий садок]. URL: <https://www.lingoace.com/zh/blog/there-is-actually-a-kindergarten-in-the-painting-cn/>
84. 民国时期女性西画家群芳 [Колекція західних художниць періоду Китайської Республіки]. URL: <https://www.rongbaozhai.cn/index.php?m=shukan&c=index&a=show&shukanid=83&modelid=28&showid=601>
85. 李文静. 工笔重彩材料技法在儿童题材创作中的探索与表现. *美术观察*. 2019. № 2. 页. 138–139. [Лі Веньцзін. Дослідження та вираження скрупкульозних матеріалів і технік у створенні дитячих тем. *Мистецьке спостереження*. 2019. № 2. С. 138–139]. 2.8
86. 李丹妮. 李继开: 白日梦悄悄生长. *艺术世界*. 2007. № 5. 页. 66–69. [Лі Данні. Лі Цзікай: Мрії ростуть тихо. *Світ мистецтва*. 2007. № 5. С. 66–69]
87. 李继开 [Лі Джікай]. URL: https://www.artnet-com.translate.google.com/artists/li-jikai/?_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc&_x_tr_hist=true

88. 李思洁. 工笔人物儿童形象造型研究. *学术动向*. 2016. № 4. 页. 103–106. [Лі Сіцзе. Дослідження з моделювання дитячих образів тонкими образами живопису. *Академічні тенденції*. 2016. № 4. С. 103–106]
89. 李學明. 怎樣畫老人的孩子. *书画艺术*. 2022. № 5. 页. 36–37. [Лі Сюемінг. Як намалювати дитину. *Мистецтво каліграфії та живопису*. 2022. № 5. С. 36–37]
90. 栗宪庭 [Лі Сянтін]. URL: http://www.ipreciation.com/li-xianting/?srsltid=AfmBOop_2VVwY2t8MVTtv88c7OpD8tkF68g1BfBNkYdt1EMfAgy9Ygj-&doing_wp_cron=1739350611.2448389530181884765625
91. 栗宪庭. 中国当代艺术的缩影式艺术家__张晓刚和他的缩影式中国人的肖像. *东方艺术*. 2016. № 23. 页. 137–144. [Лі Сянтін. Сучасний китайський художник Чжан Сяоган і його портрети китайців. *Східне мистецтво*. 2016. № 23. С. 137–144]
92. 栗宪庭. 中国当代艺术访谈录. *香港: 艺术档案*. 2010. 页. 145–150 [Лі Сянтін. Інтерв'ю з китайським сучасним мистецтвом. *Гонконг: Мистецький архів*. 2010. С. 145–150]
93. 李晓莉. “婴戏”非戏 – 论中国传统“婴戏”装饰题材的演变. 硕士学位论文. 山西大学. 2009. 50 页. [Лі Сяолі. «Дитяча гра» – це не гра. Про еволюцію декоративних тем традиційних китайських «дитячих ігор». Магістерська робота. Університет Шансі. 2009. 50 с.]
94. 李畅. 清中期婴戏画滋盛的美术史因缘考察. *艺术评鉴*. 2020 (01). № 3. 页. 179–181. [Лі Чанг. Дослідження історичних причин розвитку дитячих ігор у середині династії Цін. *Мистецтвознавство*. 2020 (01). №3. С. 179–181]
95. 李昌菊. 中国油画本土化百年 (1900-2000). 北京·人民出版社. 2021. 564. 页. [Лі Чанджу. Китайський живопис олією протягом 100 років. Пекін·Народне видавництво. 2021. 564 с.]
96. 李雅玲. 打开的潘多拉之盒: 解读当代油画中卡通的儿童形象. *美术广角*. 2017. №·11. 页. 130–131. [Лі Ялінг. Відкрийте ящик Пандори:

- Інтерпретація анімаційних дитячих образів у сучасному олійному живописі. *Художній широкий кут*. 2017. № 11. С. 130–131]
97. 李亚门. 宋代儿童题材绘画初探. *大众文艺*. 2012. № 1. 页. 70. [Лі Ямен. Попереднє дослідження дитячих тематичних картин часів династії Сун. *Популярна література та мистецтво*. 2012. № 1. С. 70]
98. 吕澎. 20 世纪中国艺术史. *北京大学出版社*. 2006. 页. 412–415 [Лу Пен. Історія китайського мистецтва 20 ст. *Видавництво Пекінського університету*. 2006. С. 412–415]
99. 吕澎. 中国当代艺术的萌芽 – 以张晓刚早期艺术思想及其表现手法为例. *文艺研究*. 2016. № 5. 页. 121–133. [Лу Пен. Розвиток сучасного китайського мистецтва – на прикладі ранніх художніх ідей Чжана Сяогана та його техніки вираження. *Літературознавство*. 2016. № 5. С. 121–133]
100. 刘文清. 中国画的"程式化"与"抽象美". *浙江广播电视高等专科学校学报*. 2004. № 3. 页. 70–72. [Лю Веньцін. «Стилізація» і «абстрактна краса» китайського живопису. *Журнал коледжу радіо і телебачення Чжецзяна*. 2004. № 3. С. 70–72]
101. 刘若晖. 宋代儿童题材中国画叙事性语言表现探究. *新视野*. 2023. № 4. 页. 73–75. [Лю Руохуей. Дослідження наративної мови китайського живопису в династії Сун. *Нове бачення*. 2023. № 4. С. 73–75]
102. 刘晓红. 张晓刚绘画的心理. 因素分析. *大众文艺*. 2016. № 2. 页. 115. [Лю Сяохун. Психологія живопису Чжан Сяогана. Аналіз факторів. *Популярна література та мистецтво*. 2016. № 2. С. 115]
103. 刘虎. 宋代婴戏图浅析. 硕士论文. 山东理工大学. 2010. 43 页. [Лю Ху. Короткий аналіз малюнків ігор немовлят династії Сун. Магістерська робота. Шаньдунський технологічний університет. 2010. 43 с.]
104. 廖瑜, 陈维艳. 艺术社会学视角下唐代婴戏图研究 – 以阿斯塔那 187 号墓《双童图》为例. *传统与创新*. 2021 (02). № 3. 页. 13–15. [Ляо Юй, Чень Вейян. Дослідження малюнків дитячих ігор династії Тан з точки зору соціології мистецтва – на прикладі «Зображення двох дітей» у гробниці

- № 187 в Астані. *Традиції та інновації*. 2021 (02). № 3. С. 13–15]
105. 当代最伟大女性艺术家 杜马斯:情绪与图像的转化 [Найбільша художниця сучасності Дюма: трансформація емоцій та образів]. URL: http://art.china.cn/haiwai/2014-11/13/content_7365462.htm
106. 闵贞画作评价 [Оцінка картин Мін Чжень]. URL: <http://www.cnzihua.cn/shuhuazatan/64988.html>
107. 任 预 [Рен Юй]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E4%BВ%ВВ%E9%A2%84/3856958>
108. 宋炳玲. 代婴戏图盛行的原因探析. *兰台世界*. 2010. № 9. 页. 40–41 [Сонг Бінлінг. Аналіз причин популярності зображень дітей, які граються. *Світ Лантай*. 2010. № 9. С. 40–41]
109. 孙为民. 官方网站 [Сунь Веймін. Офіційний сайт]. URL: https://sunweimin-artron-net.translate.google/about?_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc
110. 孙国庆. 论当代工笔人物儿童题材画中的童真美. *北京印刷学院学报*. 2018. № 2 (26). 页. 43–50. [Сунь Гоцін. Про красу дитячої невинності в сучасних ретельних картинах на дитячі сюжети. *Журнал Пекінського інституту графічної комунікації*. 2018. № 2 (26). С. 43–50]
111. 徐杰 [Сюй Цзе]. URL: <http://www.xujieart.com/col.jsp?id=104>
112. 夏葵 [Ся Куй]. URL: <https://www.hsccart.com/artist/info?id=68>
113. 田响水. 把学习成绩告诉志愿军叔叔. *丰收*. 1959 (12). № 2. 页. 9–10. [Тянь Сяншуй. Розкажіть дядькові-волонтеру про свою успішність. *Великий урожай*. 1959 (12). № 2. С. 9–10]
114. 巫大军, 杨艳. 中国传统婴戏图解读. *艺术地理*. 2010. № 7. 页. 120–122. [У Дацзюнь, Ян Ян. Інтерпретація традиційних китайських дитячих ігор. *Географія мистецтва*. 2010. № 7. С. 120–122]
115. 在宋朝, 大人们羡慕的孩童时刻, 他们画了下来, 听说还有奇效 [У династії Сун дорослі заздрили дитячим моментам і малювали їх, і

- говорили, що вони мали чудодійний ефект]. URL: <https://news.qq.com/rain/a/20220808A011K600>
116. 吴玉亮. 宋代儿童题材绘画的特点及政治隐喻之刍议. *美术学振*. 2019. № 4. 页. 20–25. [У Юльян. Характеристика дитячих картин династії Сун і коротка розмова про політичні метафори. *Мистецтвознавство*. 2019. № 4. С. 20–25]
117. 何多苓. 畫冊. 藝術家出版社. 1994. 172 页. [Хе Дуолінг. Фотоальбом. Видавництво «Художники». 1994. 172 с.]
118. 何多苓: 只为自己画画, 也不是每个时代的艺术家都能享有的权利 [Хе Дуолінг: малювати лише для себе – це право не кожного митця будь-якої епохи]. URL: <https://m.jiemian.com/article/2519328.html>
119. 何晶. 宋代儿童题材绘画繁盛的原因分析. *美术时空*. 2021. № 2. 页. 18–19. [Хе Цзін. Аналіз причин процвітання дитячого живопису в династії Сун. *Мистецький простір*. 2021. № 2. С. 18–19]
120. 胡懿勋. 中国古代人物画女性与儿童图像谱系研究. 博士论文. 东南大学. 2005. 185 页. [Ху Ісюнь. Дослідження генеалогії зображень жінок і дітей у давньокитайському живописі. Кандидатська дисертація. Південно-східний університет. 2005. 185 с.]
121. 胡清清. 1949 年以来美术作品中的儿童形象及其意义. *美与时代*. 2014. № 3. 页. 92–94. [Ху Цинцін. Образ дітей у художніх творах з 1949 року та його значення. *Краса і часи*. 2014. №3. С. 92–94]
122. 黄小荣, 王欣. 浅析周思聪儿童画的特点及流变. *美术与设计*. 2019. № 1. 页. 101–102. [Хуан Сяоронг, Ван Сінъ. Короткий аналіз характеристик та еволюції дитячих картин Чжоу Сіконг. *Мистецтво та дизайн*. 2019. № 1. С. 101–102]
123. 黄专. 张晓刚 – 记忆的迷宫 [Хуан Чжуань. Чжан Сяоган – лабіринт пам'яті]. URL: <https://news.artron.net/20160715/n851177.html>

124. 黄妍. 古代儿童题材中国画历史脉络初探. *艺术生活*. 2013. № 1. 页. 20–23.
[Хуан Янь. Попереднє дослідження історичного контексту давньокитайського живопису з дитячою тематикою. *Мистецьке життя*. 2013. № 1. С. 20–23]
125. 黄妍. 现当代儿童题材中国画艺术表现浅析. *艺苑*. 2012. № 5. 页. 39–43.
[Хуан Янь. Короткий аналіз художньої виразності сучасного китайського живопису з дитячою тематикою. *Художній сад*. 2012. № 5. С. 39–43]
126. 曹铁娃. 析中国古代绘画 中的儿童题材. *古代绘画*. 2002. 页. 36–37. [Цао Тієва. Аналіз дитячої тематики в стародавньому китайському живописі. *Старовинні картини*. 2002. С. 36–37]
127. 焦笑会. 当代儿童题材工笔画创作谈. *美术观察*. 2024 (02). № 2. 页. 142–143. [Цзяо Сяохуей. Дискусія про створення сучасних дитячих тематичних ретельних картин. *Мистецтво спостереження*. 2024 (02). № 2. С. 142–143]
128. 曲巍巍. 中国传统绘画中婴儿形象的历史演变及其审美价值. 硕士论文. 中央美院. 2008. 16 页. [Цюй Вейвей. Історична еволюція та естетична цінність зображень немовлят у традиційному китайському живописі. Магістерська робота. Центральна академія образотворчого мистецтва. 2008. 16 с.]
129. 钱雪. 中国古代婴戏题材绘画探析. 长春: 吉林大学. 2018. 55 页. [Цянь Сюе. Аналіз давньокитайського живопису на тему «Гра дітей». Чанчунь: Університет Цзілінь. 2018. 55 с.]
130. 陈维艳, 王丹. 祥瑞文化视阈下传统婴戏图吉祥内涵解读. *美术广角*. 2020 (09). № 3. 页. 114–116. [Чень Вейян, Ван Дан. Інтерпретація сприятливого відтінку традиційних дитячих ігор з точки зору сприятливої культури. *Широкий кут мистецтва*. 2020 (09). № 3. С. 114–116]
131. 陈维艳, 韦晓娟. 世俗生活的美好 – 宋代婴戏图图式特征研究. *美术大观*. 2019 (09). № 2. 页. 98–99. [Чень Вейян, Вей Сяоцзюань. Краса мирського життя – Дослідження схемних характеристик малюнків для ігор немовлят

- у династії Сун. *Художня панорама*. 2019 (09). № 2. С. 98–99]
132. 陈维艳. 中国传统绘画艺术视阈下的明清儿童图像发展概议. *凱騰文化藝術職業學院學報*. 2024. № 2 (44). 頁. 111–115. [Чень Вейян. Огляд розвитку дитячих образів у династіях Мін і Цін з точки зору традиційного китайського живопису. *Журнал професійного коледжу культури та мистецтв Кайтен*. 2024. № 2 (44). С. 111–115]
133. 陈维艳. 无声的符号：传统文人题材绘画中书童图像的意义. *湖北美术学院学报*. 2023. № 2. 頁. 103–108. [Чень Вейян. Мовчазні символи: значення образу хлопчика-книги в традиційних картинах на літературну тематику. *Журнал Хубейської академії образотворчих мистецтв*. 2023. № 2. С. 103–108]
134. 陈维艳, 尹健君. 艺术社会学视域下两宋婴戏图的创作者与消费者探究. *美术文献*. 2020. № 3. 頁. 5–7. [Чень Вейян, Інь Цзяньцзюнь. Дослідження творців і споживачів двох дитячих драм про династію Сун з точки зору соціології мистецтва. *Мистецтвознавчі документи*. 2020. № 3. С. 5–7]
135. 陈维艳, 刘忠国. 中国传统婴戏图起源问题探究 – 由三国朱然墓《童子对棍图》谈起. *美术研究*. 2020 (01). № 2. 頁. 96–97. [Чень Вейян, Лю Чжунго. Дослідження походження традиційних китайських малюнків для дитячих ігор – починаючи з зображення «Хлопчик, що грається паличкою» з могили Чжу Рана в Трикоролівстві. *Дослідження образотворчого мистецтва*. 2020 (01). № 2. С. 96–97]
136. 陈维艳. 中国传统婴戏图中祈子民俗观探析. *人文研究*. 2018 (07). № 3. 頁. 33–36. [Чень Вейян. Аналіз народного звичаю молитися за дітей у традиційних китайських дитячих іграх. *Гуманітарні дослідження*. 2018 (07). № 3. С. 33–36]
137. 陈维艳. 传统婴戏图衰微之探与再创价值思考. *美术文献*. 2022 (08). № 4. 頁. 45–48. [Чень Вейян. Дослідження занепаду традиційних дитячих ігор і думки про відновлення цінності. *Мистецтвознавчі документи*. 2022 (08). № 4. С. 45–48]

138. 陈维艳. 由装饰图案到独立成画 – 传统婴戏图发展路径探析. *美术教育研究*. 2021. № 4. 页. 15–17, 21. [Чень Вейян. Від декоративних візерунків до самостійних картин – аналіз шляху розвитку традиційних дитячих ігрових малюнків. *Дослідження мистецької освіти*. 2021. № 4. С. 15–17, 21]
139. 陈履生. 新中国的儿童题材美术创作. *艺术市场*. 2019. № 4. 页. 44–47. [Чень Лушен. Діти у творчості Нового Китаю. *Арт-ринок*. 2019. № 4. С. 44–47]
140. 陈敏. 论《婴戏图》的传统理念和现代审视. *陶瓷研究*. 2003. № 4. 页. 13–16. [Чень Мін. Про традиційну концепцію та сучасний огляд «Baby Play Picture». *Дослідження кераміки*. 2003. № 4. С. 13–16]
141. 陈婷婷. 河南近现代童年主题美术作品研究. *艺术市场*. 2021. № 2. 页. 78–79. [Чень Тінтін. Дослідження сучасних мистецьких творів на тему дитинства в Хенані. *Арт-ринок*. 2021. № 2. С. 78–79]
142. 正直朴厚 低调—生—现代著名油画大师卫天霖先生朴实厚重见芳华 [Чесний і простий, стриманий все своє життя – пан Вей Тяньлінь, відомий сучасний майстер олійного живопису, простий і гідний, демонструючи свою елегантність]. URL: <https://kknews.cc/culture/b859pyn.html>
143. 张晓刚: 艺术是—种信仰. [Чжан Сяоган: Мистецтво — це свого роду віра]. URL: <http://art.ifeng.com/2015/1021/2567954.shtml>
144. 张晓凌. 观念艺术: 解构与重建的诗学. 吉林美术出版社. 1999. 304 页. [Чжан Сяолін. Концептуальне мистецтво: поетика деконструкції та реконструкції. Видавництво: Образотворче мистецтво Цзілінь. 1999. 304 с.]
145. 张海燕. 元明清婴戏图艺术研究. 硕士论文. 福建师范大学. 2013. 55 页. [Чжан Хайян. Дослідження дитячих зображень династій Юань, Мін і Цін. Магістерська робота. Педагогічний університет Фуцзянь. 2013. 55 с.]
146. 张涵. 同治帝大婚瓷器的再认识. *故宫学刊*. 2019. 页. 346–361. [Чжан Хань. Переосмислення весільної порцеляни імператора Тунчжі. *Журнал палацового музею*. 2019. С. 346 – 361]

147. 张阳. 试论绘画中儿童形象塑造的特点. *品位经典*. 2020 (10). № 2. 页. 56–57. [Чжан Ян. Про особливості дитячих образів в живопису. *Класичний смак*. 2020. № 2. С. 56–57]
148. 赵强. 中国当代油画中的儿童形象解读. *艺术教育*. 2010. № 12. 页. 11–12. [Чжао Цян. Інтерпретація дитячих образів у сучасному китайському живописі. *Мистецька освіта*. 2010. №12. С. 11–12]
149. 赵越. 创作以童年为主题的绘画. *湖北美术学院水彩画系*. 2016. № 11. 页. 24–25. [Чжао Юе. Створення картин на тему дитинства. *Кафедра акварелі Хубейської академії образотворчого мистецтва*. 2016. № 11. С. 24–25]
150. 朱玲, 杨晓明. 浅析中国油画中的童年绘画作品. *中国民族博览*. 2023. № 3. 页. 205–207. [Чжу Лін, Ян Сяомін. Короткий аналіз картин дитинства в китайському олійному живописі. *Китайська виставка національностей*. 2023. № 3. С. 205–207]
151. 树华, 世界. 浅析宋代儿童画兴盛的原因. *亦舒平剑*. 2019. № 3. 页. 33–39. [Шу Хуа, Ши Цзе. Короткий аналіз причин процвітання дитячого живопису в династії Сун. *І Шу Пін Цзянь*. 2019. № 3. С. 33–39]
152. 于瑶, 孙敬. 当代中国画儿童形象表现视角探究. *藝術科學與技術*. 2017. № 1. 页. 220. [Ю Яо, Сунь Цзін. Дослідження перспективи вираження дитячого образу в сучасному китайському живописі. *Мистецтво, наука і техніка*. 2017. № 1. С. 220]
153. 颜倩. 从周思聪儿童题材绘画看婴戏图的现代性转变. *中国美术研究*. 2023. № 9. 页. 78–80. [Янь Цянь. Дивлячись на сучасну трансформацію дитячих ігор в дитячих картинах Чжоу Сіконга. *Дослідження китайського мистецтва*. 2023. № 9. С. 78–80]

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Лл. 2.1.1. Невідомий художник. Хлопчик віддає шану Будді. Династія Тан (618–907 рр. н. е.). Розпис печер храмового комплексу Дуньхуана
- Лл. 2.1.2. Невідомий художник. Хлопчики вшановують Будду. Династія Тан (618–907 рр. н. е.). Розпис печер храмового комплексу Дуньхуана
- Лл. 2.1.3. Невідомий художник. Діти грають на музичних інструментах. Династія Тан (618–907 рр. н. е.). Розпис печер храмового комплексу Дуньхуана
- Лл. 2.1.4. Невідомий художник. Діти збирають квіти. Династія Тан (618–907 рр. н. е.). Розпис печер храмового комплексу Дуньхуана
- Лл. 2.1.5. Невідомий художник. Рожева емальована порцелянова тарілка «Сто синів», знак «Сприятливість і Руй», та її частина, династія Цін. Висота: 100 см. калібр 63см. Діаметр ніжки 35см. Колекція Палацового музею, Пекін
- Лл. 2.1.6. Невідомий художник. Синьо-біла чаша Цін Цзяцін, що імітує дитячу гру та сліди Ченхуа. Колекція Палацового музею, Пекін
- Лл. 2.1.7. Невідомий художник. Рожева емальована ваза «Сто синів». Колекція Палацового музею, Пекін
- Лл. 2.1.8. Рожева фаянсова чаша з немовлятами на дитячому майданчику, клеймо та його частина, Цзяцін, династія Цін. Колекція Палацового музею
- Лл. 2.1.9. Невідомий художник. Синьолощений глечик з печі Тан Чанша з немовлям у грайливому настрої. Династія Тан (618–690). Кераміка
- Лл. 2.2.1. Лі Сонг. Картина купця. 1211. Шовк, туш, колір. 25,5x70,4. Національний палацовий музей, Пекін
- Лл. 2.2.2. Лі Сонг. Картина купця. Перша половина XIII ст. Шовк, туш, колір. 25,8x27,6. Палацовий музей, Тайбей
- Лл. 2.2.3. Лі Сонг. Скелет Фентезі. Шовк, туш, колір. 27x26,3. Національний палацовий музей, Пекін

- Лл. 2.2.4. Лю Соннянь. Дитяча лялькова вистава. Шовк, туш, колір. 120,3x77,2. Національний палац-музей, Тайбей
- Лл. 2.2.5. Су Ханьчен. Гра малюків в зимовому дворіку. 197,8x108,4. Папір, туш, колір. Національний палацовий музей, Тайбей.
- Лл. 2.2.6. Су Ханьчен. Гра малюків в зимовому дворіку. Фрагмент. Папір, туш, колір. Національний палацовий музей, Тайбей.
- Лл. 2.2.7. Су Ханьчен. Діти граються в осінньому дворіку. Папір, туш, колір. 1130–1160-ті роки. 197,5x108,7. Національний палац-музей, Тайбей
- Лл. 2.2.8. Су Ханьчен. Діти граються в осінньому дворіку. Фрагмент. Папір, туш, колір. 1130–1160-ті роки. 197,5x108,7. Національний палац-музей, Тайбей
- Лл. 2.2.9., Лл. 2.2.10. Су Ханьчен. Сто синів. Фрагменти. Середина XII ст. Шовк, туш, колір. 30,5x 230. Національний музей, Тайбей
- Лл. 2.2.11. Су Чжо. Свято човнів-драконів. 1160-і рр. Сувій, шовк, колір. 88,9x51,3. Національний палацовий музей, Тайбей
- Лл. 2.2.12. Су Чжо. Свято човнів-драконів. Фрагмент. 1160-і рр. Сувій, шовк, колір. 88,9x51,3. Національний палацовий музей, Тайбей
- Лл. 2.2.13. Лі Ді. Су Ву, який пасе овець. Шовк, туш. 120,4 x102,5. Колекція Національного палацового музею, Тайбей
- Лл. 2.2.14. Лі Ді. Повернення до пасовищ під час шторму. Шовк, туш. 1174. 120,7x102,8. Колекція Національного палацового музею, Тайбей.
- Лл. 2.2.15. Цю Ін. Сувій, що ілюструє сутру серця. 1543. Старокитайські чорнила
- Лл. 2.2.16. Чень Хуншоу. Хлопчик, який поклоняється Будді. Сувій, колір на шовку. 149,5x67,5. Колекція палацового музею, Пекін
- Лл. 2.2.17. Ся Куй. Гра дітей. 1508. Шовк, туш, колір. 211,5x126,8. Колекція Музею мистецтв Клівленда, США.
- Лл. 2.2.18. Ся Куй. Гра дітей. Фрагмент. Шовк, туш, колір. 211,5x126,8. Колекція Музею мистецтв Клівленда, США.
- Лл. 2.2.19. Ся Куй. Гра дітей. Фрагмент. Шовк, туш, колір. 211,5x126,8. Колекція Музею мистецтв Клівленда, США.

- Іл. 2.2.20. Цзінь Тінбяо. Новорічний малюнок. Шовк, чорнило, колір. 96x65,9. Національний палацовий музей Тайваню
- Іл. 2.2.21. Цзінь Тінбяо. Новорічний малюнок. Фрагмент. Шовк, чорнило, колір. 96x65,9. Національний палацовий музей Тайваню
- Іл. 2.2.22. Цзінь Тінбяо. Картина про бійку дітей. Частина імперського штандарту династії Цін. Національний палацовий музей Тайваню
- Іл. 2.2.23. Цзінь Тінбяо. Гра на льоду. Свиток, кольорова бумага. 121x64,8. Національний палацовий музей Тайваню
- Іл. 2.2.24. Джузеппе Кастільоне. Сувій грудневих насолод Юнчжена: вдячність персиків у березні. Шовк, туш. 188,2x102,2. Палацовий музей Тайваню
- Іл. 2.2.25. Джузеппе Кастільоне. Новорічні розваги Цяньлуна. Сувій. Національний палацовий музей Тайваню
- Іл. 2.2.26. Мін Чжень. Діти грають у шахи. Папір, туш. 34x47. Приватна колекція
- Іл. 2.2.27. Рен Юй. Персонажі династії Цін. Друга половина XVIII ст. Папір, туш, колір. Шанхайська школа. 131,6x32. Шанхайський художній музей
- Іл. 3.1.1. Лін Фенмян. Сільська початкова школа. 77x85. Полотно, олія. 1950-і рр.
- Іл. 3.1.2. Гуань Зілань. Портрет молодої дівчини. 1929. 90x75. Полотно, олія. 1929. Національний художній музей Китаю
- Іл. 3.1.3. Пань Юйлян. Дитяча гра. 1942. Дерево, олія. 16x22. Колекція Аньхойського музею
- Іл. 3.1.4. Пань Юйлян. Дитячі розваги. 1942. Дерево, олія. 16x22. Колекція Аньхойського музею
- Іл. 3.1.5. Пань Юйлян. Схованки. 1940-і рр. Папір, туш. 24x40. Приватна колекція
- Іл. 3.1.6. Пань Юйлян. Мати і діти. 1950. Папір, туш. 55x44. Приватна колекція
- Іл. 3.1.7. Пань Юйлян. Грудне вигодовування. 1940-і рр. Полотно, олія. 24x33. Колекція Аньхойського музею

- Лл. 3.1.8. Пань Юйлян. Грудне вигодовування. 1961. Полотно, олія. 80x99. Колекція Аньхойського музею
- Лл. 3.1.9. Вей Тяньлінь. Брат і сестра. 1938. Полотно, олія. 56x70. Приватна колекція
- Лл. 3.1.10. Вей Тяньлінь. Портрет Вей Сюнь. 1945. Полотно, олія. 46x38. Приватна колекція
- Лл. 3.1.11. Цінь Даху, Чжан Дінчжао. Зростання в бою. 1964. 160x160. Колекція Національного художнього музею Китаю
- Лл. 3.1.12. Гао Чао. Вечір Яньань (Свято ліхтарів). 1976–1977. Полотно, олія. 101x125. Національний художній музей Китаю
- Лл. 3.1.13. Вень Бао. Чотири дівчини. 1962. Полотно, олія. Національний художній музей Китаю
- Лл. 3.1.14. Дун Сівень. Ранковий клас. 1951. Полотно, олія. 60x100. Колекція Національного музею Китаю
- Лл. 3.1.15. Чень Яннін. Відкрита країна. 1989. Полотно, олія. 61x76,5. Приватна колекція
- Лл. 3.1.16. Чень Яннін. Мамина любов. 1988. Полотно, олія. 61x76. Приватна колекція
- Лл. 3.1.17. Чень Яннін. Думки про майбутнє. 1988. Полотно, олія. 75x99. Приватна колекція
- Лл. 3.1.18. Чень Яннін. Ехо. Полотно, олія. 74,3x99,7. Приватна колекція
- Лл. 3.2.1. Ло Чжунлі. Відпочинок. 1981. Полотно, олія. 68x49,3. Приватна колекція
- Лл. 3.2.2. Ло Чжунлі. Золоте сонце. 1992. Полотно, олія. 100x76. Приватна колекція
- Лл. 3.2.3. Ло Чжунлі. Тибетський хлопчик. 1991. Полотно, олія. 76x101,5. Приватна колекція
- Лл. 3.2.4. Ло Чжунлі. Ічжай. 1990. Полотно, олія. 62x82. Приватна колекція
- Лл. 3.2.5. Ло Чжунлі. Діти в селі. 1980-і рр. Полотно, олія. 63x75. Приватна колекція

- Лл. 3.2.6. Ло Чжунлі. Мати і дитина. 1994. Полотно, олія. 98x78,5. Приватна збірка
- Лл. 3.2.7. Ай Сюань. Тиха крижана зона. 1992. Полотно, олія. 102x102. Приватна колекція
- Лл. 3.2.8. Ай Сюань. По тундрі мете хуртовина. 2002. Полотно, олія. 80x80. Приватна колекція
- Лл. 3.2.9. Ай Сюань. Опівночі випав тонкий шар снігу. 1991. Полотно, олія. 90x90. Приватна колекція
- Лл. 3.2.10. Чень Яннін. Сестра і брат. 1975. Полотно, олія. 50x70. Приватна збірка
- Лл. 3.2.11. Чень Яннін. Дівчина і корова. 1990. Полотно, олія. 60x75. Приватна збірка
- Лл. 3.2.12. Хе Дуолінг. Весняний вітерець прокинувся. 1981. Полотно, олія. 95x129. Колекція Національного художнього музею Китаю
- Лл. 3.2.13. Хе Дуолінг. Хлопчик взимку. 1991. Полотно, олія. 70x 95. Приватна колекція
- Лл. 3.2.14. Хе Дуолінг. «Викрадена дитина». 1988 р. Полотно, олія. 100x120. Приватна колекція
- Лл. 3.2.15. Хе Дуолінг. Стара стіна. 1982. Полотно, олія. 55x80. Приватна колекція
- Лл. 3.2.16. Хе Дуолінг. Літаючий малюк №3. 2004. Полотно, олія. 120x150. Приватна колекція
- Лл. 3.2.17. Хе Дуолінг. Сім'я № 3. 2004. Полотно, олія. 100x120. Приватна колекція
- Лл. 3.2.18. Хе Дуолінг. Крихітка. 2005. Полотно, олія. 100x80. Приватна колекція
- Лл. 3.2.19. Сунь Веймін. Північно-західні любовні почуття – на плато. 2009. Полотно, олія. 110x140. Приватна колекція
- Лл. 3.2.20. Сунь Веймін. Літній полудень. 2005. Полотно, олія. 53x65. Приватна колекція

- Іл. 3.2.21. Сунь Веймін. У тіні дерев. 2013. Полотно, олія. 65x53. Приватна колекція
- Іл. 3.2.22. Сунь Веймін. На сонці. 2008. Полотно, олія. 65x53. Приватна колекція
- Іл. 3.2.23. Чжу Чуньлінь. Ромашка. 2008. Полотно, олія. 180x90. Приватна колекція
- Іл. 3.2.24. Чжу Чуньлінь. Ранкова зірка. 2008. Полотно, олія. 180x90. Приватна колекція
- Іл. 3.2.25. Дуань Цзяньвей. Спів. 2013. Полотно, олія. 45x60. Приватна колекція
- Іл. 3.2.26. Дуань Цзяньвей. Мати і син. 2011. Полотно, олія. 73x60. Приватна колекція
- Іл. 3.2.27. Чжан Сяоган. Чорна трилогія: паніка, медитація, меланхолія. 1990. Полотно, олія.
- Іл. 3.2.28. Чжан Сяоган. Створення: Народження республіки № 2. 1992. Полотно, олія. Шанхайський художній музей.
- Іл. 3.2.29. Чжан Сяоган. Кровна лінія – Велика родина: сімейний портрет № 2. 1993. Полотно, олія. 110x130. Приватна колекція.
- Іл. 3.2.30. Обкладинка книги Лу Пенга «Історія китайського мистецтва ХХ століття» опублікованої в 2013 році.
- Іл. 3.2.31. Чжан Сяоган. Кровна лінія – Велика родина № 2. 1995. Полотно, олія. 180x230. Приватна колекція
- Іл. 3.2.32. Чжан Сяоган. Дівчина і дерево. 2009. Літографія. 120x80. Приватна колекція
- Іл. 3.2.33. Чжан Сяоган. Хлопчик з червоним обличчям. 1995. Полотно, олія. 70x50. Приватна колекція
- Іл. 3.2.34. Чжан Сяоган. Моя донька № 1, 2000. Полотно, олія. 40x50. Приватна колекція.
- Іл. 3.2.35. Чжан Сяоган «Кровна родина: дівчина». 2006. Серіграфія. 137x104. Приватна колекція

- Лл. 3.2.36. Чжан Сяоган. Велика родина - батько і донька. 2007. Серіграфія. 83x124. Приватна колекція
- Лл. 3.2.37. Чжан Сяоган. Стрибок № 1. 2018. Папір, олія, колаж. 194x86. Приватна колекція
- Лл. 3.2.38. Чжан Сяоган. Етап № 3: Замок. 2020. Полотно, папір, олія, журнальний колаж. 260x600. Приватна колекція
- Лл. 3.2.39. Чжан Сяоган. Чорний диван. 2016. Полотно, олія. 120x150. Приватна колекція
- Лл. 3.2.40. Чжан Сяоган. Ідеальна людина. 2015. Полотно, олія, 46,5x61. Приватна колекція
- Лл. 3.3.1. Сюй Цзе. Діти 1. 2010. Полотно, олія. | 50x40. Приватна колекція
- Лл. 3.3.2. Сюй Цзе. Діти 2. 2013. Полотно, олія. 115x96. Приватна колекція
- Лл. 3.3.3. Сюй Цзе. Діти 5. 2010. Полотно, олія. 50x150. Приватна колекція
- Лл. 3.3.4. Лі Джікай. Малюк. 2007. Полотно, олія. 33x45. Приватна колекція.
- Лл. 3.3.5. Лі Джікай. Кінь, муха і лист. 2005. Полотно, олія. 149,5x189,5. Приватна колекція.
- Лл. 3.3.6. Лі Джікай. Запали багаття. 2013. Акрил, полотно. 40x65. Галерея Емі Лі.
- Лл. 3.3.7. Лі Джікай. Оболонка. 2021. Акрил, полотно. 60x80. Приватна колекція.
- Лл. 3.3.8. Лю Є. Дівчина (Руан Лінг'ю). 2002. Полотно, олія. 60x45. Приватна колекція.
- Лл. 3.3.9. Лю Є. Хор ангелів (Червоний). 1999. Полотно, олія. 169,1x199,2. Приватна колекція.
- Лл. 3.3.10. Лю Є. Убий мене ніжно. 2004. Полотно, олія. 54,7x 71,7. Приватна колекція.
- Лл. 3.3.11. Лю Є. Композиція з місячним світлом. 2005. Полотно, акрил, олія. 45x45. Приватна колекція
- Лл. 3.3.12. Оуян Чун. Моя історія. 2012. 26x37. Полотно, олія. Приватна колекція

Лл. 3.3.13. Оуян Чун. Дівчина з анімації. 23x18. Полотно, олія. Приватна колекція

Лл. 3.3.14. Ван Фан. Наша художня виставка. 2012. Полотно, олія. 85x120. Приватна збірка

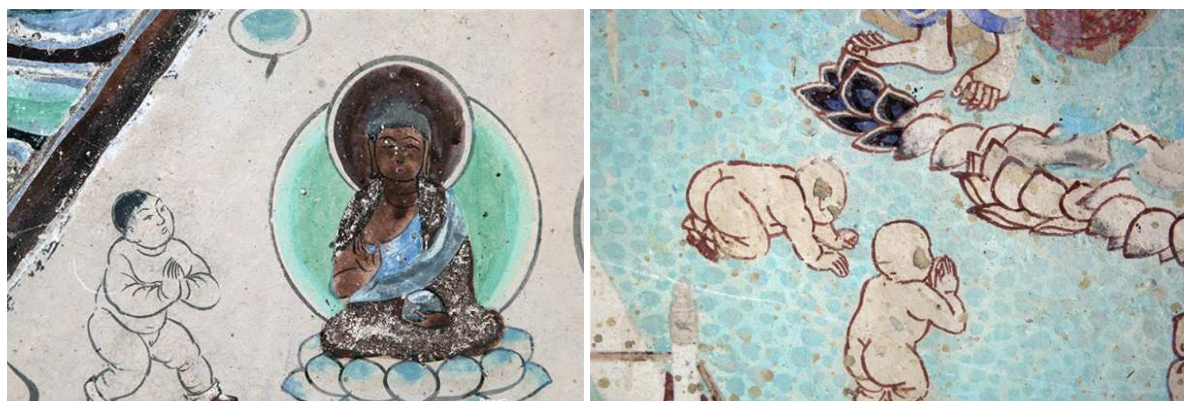
Лл. 3.3.15. Ван Фан. Таємниця? Скарб № 1. 2013. Полотно, олія. 150x120. Приватна збірка

Лл. 3.3.16. Лі Веньцзін. Небо. 2016. Полотно, олія. 185x95. Приватна збірка

Лл. 3.3.17. Лі Веньцзін. Тур. 2019. Полотно, олія. 185x95. Приватна збірка

Лл. 3.3.18. Лі Веньцзін. Літати. 2014. Полотно, олія. 185x95. Приватна збірка

Лл. 3.3.19. Чі Мінг. Діти. 2014. Дошка, олія. 40x40. Музей культурних реліквій Бейтоу

ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

Іл. 2.1.1. Невідомий художник. Хлопчик віддає шану Будді. 618–907 рр. н. е.

Іл. 2.1.2. Невідомий художник. Хлопчики вшановують Будду. 618–907 рр. н. е.



Іл. 2.1.3. Невідомий художник. Діти грають на музичних інструментах. 618–907 рр. н. е.

Іл. 2.1.4. Невідомий художник. Діти збирають квіти. 618–907 рр. н. е.



Іл. 2.1.5. Невідомий художник. Рожева емальована порцелянова тарілка «Сто синів». XIX ст.



Іл. 2.1.6. Невідомий художник. Синьо-біла чаша Цін Цзяцін, що імітує дитячу гру та сліди Ченхуа. XIX ст.



Іл. 2.1.7. Невідомий художник. Рожева емальована ваза «Сто синів». ХІХ ст.



Іл. 2.1.8.Рожева фаянсова чаша з немовлятами на дитячому майданчику, клеймо та його частина, династія Цін. ХІХ ст.



Іл. 2.1.9. Невідомий художник. Синьолощений глечик з печі Тан Чанша з немовлям у грайливому настрої. Династія Тан (618 – 690 рр.)



Іл. 2.2.1. Лі Сонг. Картина купця. 1211



Іл. 2.2.2. Лі Сонг. Картина купця. Перша половина XIII ст

Іл. 2.2.3. Лі Сонг. Скелет Фентезі

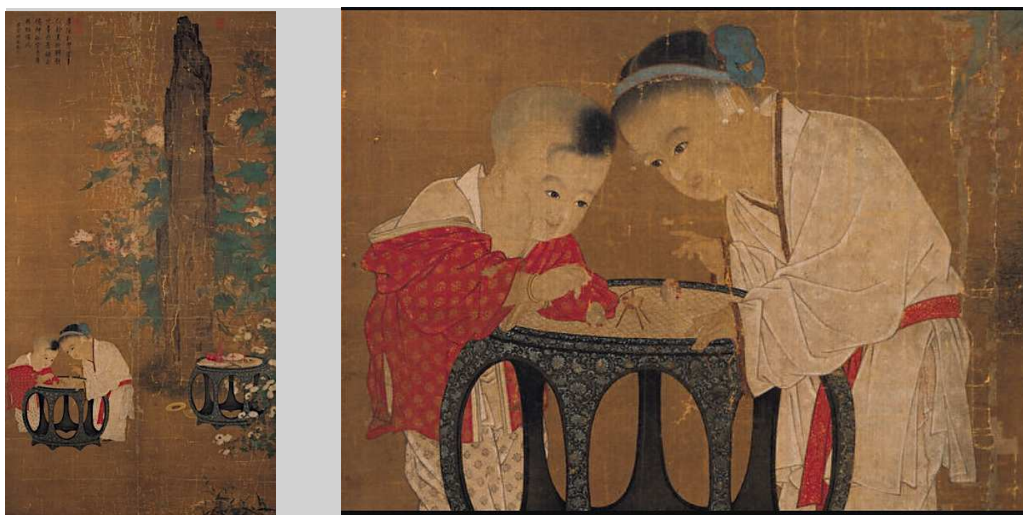


Іл. 2.2.4. Лю Соннянь. Дитяча лялькова вистава



Іл. 2.2.5. Су Ханьчен. Гра малюків в зимовому дворіку

Іл. 2.2.6. Су Ханьчен. Гра малюків в зимовому дворіку. Фрагмент.



Іл. 2.2.7. Су Ханьчен. Діти граються в осінньому дворіку. 1130–1160-ті рр.

Іл. 2.2.8. Су Ханьчен. Діти граються в осінньому дворіку. Фрагмент.



Іл. 2.2.9., Іл. 2.2.10. Су Ханьчен. Сто синів. Фрагменти. Середина XII ст



Іл. 2.2.11. Су Чжо. Свято човнів-драконів. 1160-і рр

Іл. 2.2.12. Су Чжо. Свято човнів-драконів. Фрагмент. 1160-і рр



Іл. 2.2.13. Лі Ді. Су Ву, який пасе овець



Іл. 2.2.14. Лі Ді. Повернення до пасовищ під час шторму. 1174.



Іл. 2.2.15. Цю Ін. Сувій, що ілюструє сутру серця. 1543



Іл. 2.2.16. Чень Хуншоу. Хлопчик, який поклоняється Будді



Іл. 2.2.17. Ся Куй. Гра дітей. 1508



Іл. 2.2.18. Ся Куй. Гра дітей. 1508. Фрагмент

Іл. 2.2.19. Ся Куй. Гра дітей. 1508. Фрагмент.



Іл. 2.2.20. Цзінь Тінбяо. Новорічний малюнок



Іл. 2.2.21. Цзінь Тінбяо. Новорічний малюнок



Іл. 2.2.22. Цзінь Тінбяо. Картина про бійку дітей. Частина імперського штандарту династії Цін.



Іл. 2.2.23. Цзінь Тінбяо. Гра на льоду



Іл. 2.2.24. Джузеппе Кастільоне. Сувій грудневих насолод Юнчжена:
вдячність персиків у березні



Іл. 2.2.25. Джузеппе Кастільоне. Новорічні розваги Цяньлуна.



Іл. 2.2.26. Мін Чжень. Діти грають у шахи.



Іл. 2.2.27. Рен Юй. Персонажі династії Цін. Друга половина XVIII ст



Іл. 3.1.1. Лін Фенмян. Сільська початкова школа. 1950-і рр.

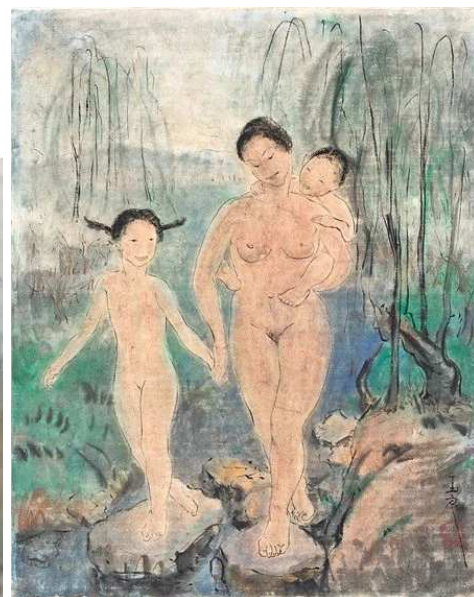


Іл. 3.1.2. Гуань Зілань. Портрет молоді дівчини. 1929



Іл. 3.1.3. Пань Юйлян. Дитяча гра. 1942

Іл. 3.1.4. Пань Юйлян. Дитячі розваги. 1942



Іл. 3.1.5. Пань Юйлян. Схованки. 1940-і рр

Іл. 3.1.6. Пань Юйлян. Мати і діти. 1950



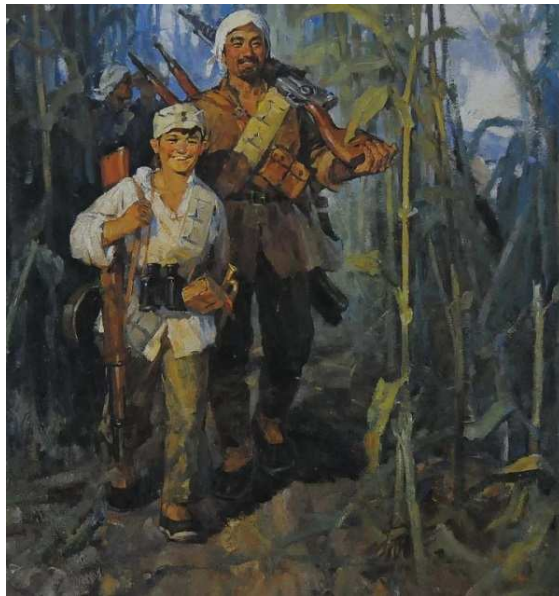
Іл. 3.1.7. Пань Юйлян. Грудне вигодовування. 1940-і рр

Іл. 3.1.8. Пань Юйлян. Грудне вигодовування. 1961



Іл. 3.1.9. Вей Тяньлінь. Брат і сестра. 1938

Іл. 3.1.10. Вей Тяньлінь. Портрет Вей Сюнь. 1945



Іл. 3.1.11. Цінь Даху, Чжан Дінчжао. Зростання в бою. 1964



Іл. 3.1.12. Гао Чао. Вечір Яньань (Свято ліхтарів). 1976–1977



Іл. 3.1.13. Венъ Бао. Чотири дівчини. 1962



Іл. 3.1.14. Дун Сівень. Ранковий клас. 1951



Іл. 3.1.15. Чень Яннін. Відкрита країна. 1989

Іл. 3.1.16. Чень Яннін. Мамина любов. 1988

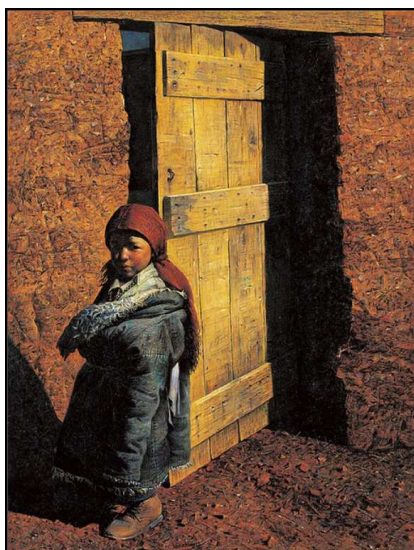


Іл. 3.1.17. Чень Яннін. Думки про майбутнє. 1988

Іл. 3.1.18. Чень Яннін. Ехо. 1989



Іл. 3.2.1. Ло Чжунлі. Відпочинок. 1981



Іл. 3.2.2. Ло Чжунлі. Золоте сонце. 1992

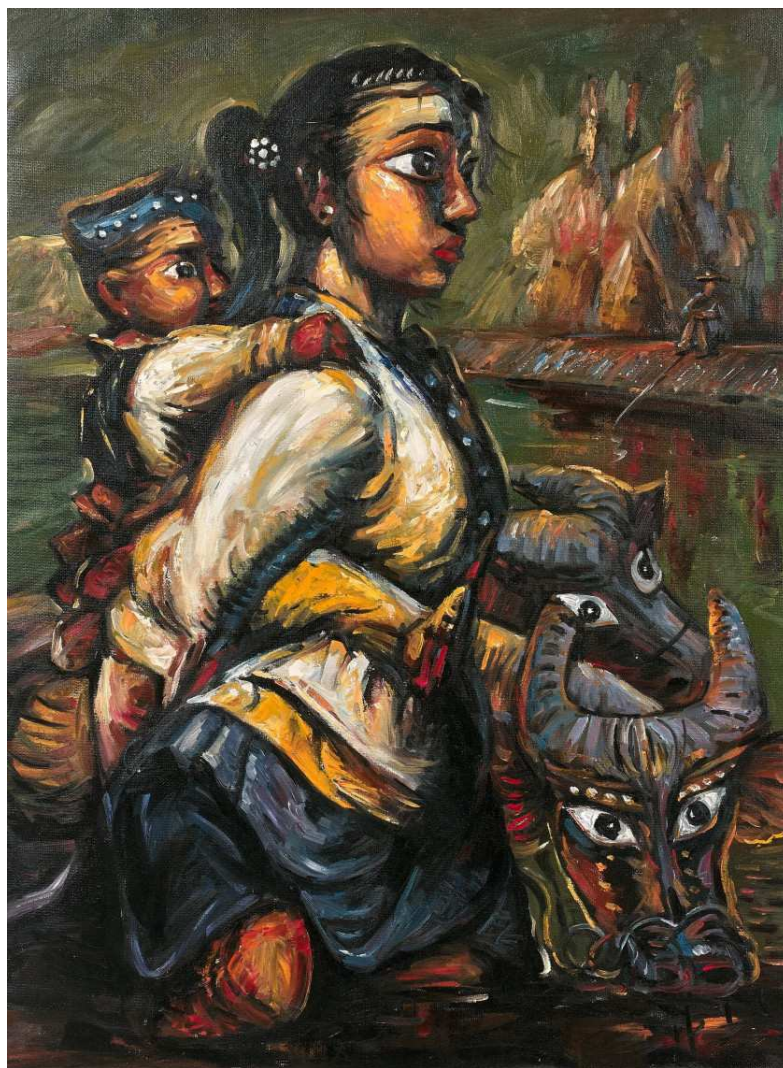
Іл. 3.2.3. Ло Чжунлі. Тибетський хлопчик. 1991



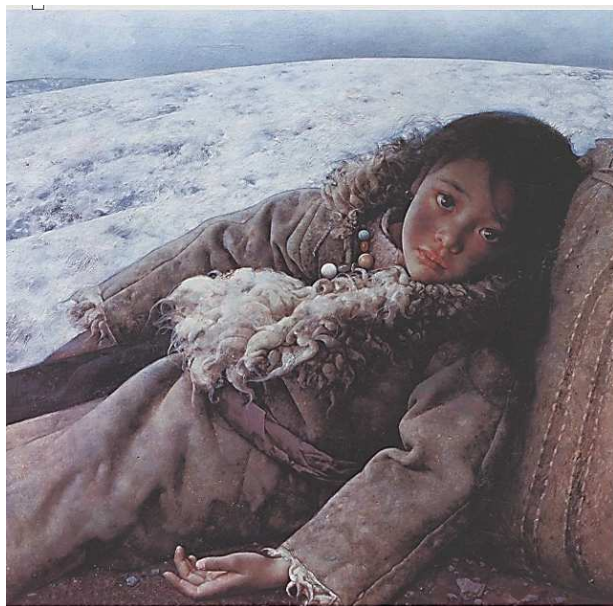
Іл. 3.2.4. Ло Чжунлі. Ічжай. 1990



Іл. 3.2.5. Ло Чжунлі. Діти в селі. 1980-і рр



Іл. 3.2.6. Ло Чжунлі. Мати і дитина. 1994



Іл. 3.2.7. Ай Сюань. Тиха крижана зона. 1992



Іл. 3.2.8. Ай Сюань. По тундрі мете хуртовина. 2002



Іл. 3.2.9. Ай Сюань. Опівночі випав тонкий шар снігу. 1991

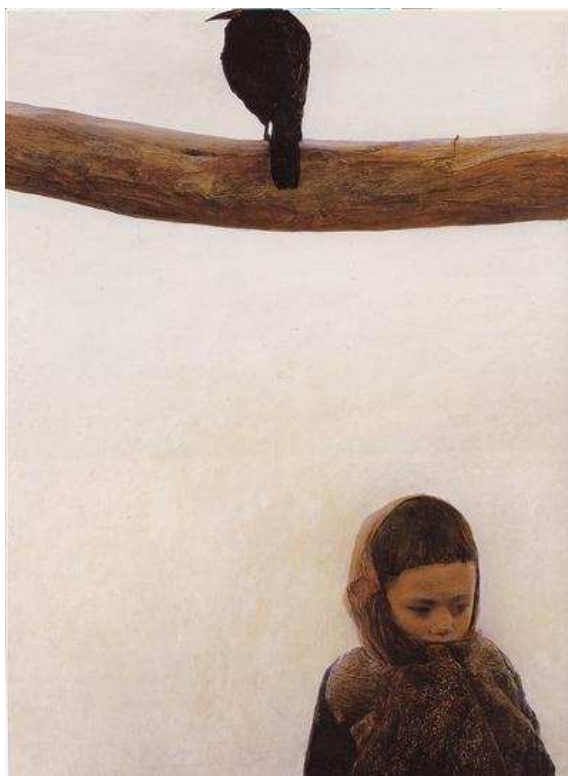


Іл. 3.2.10. Чень Яннін. Сестра і брат. 1975

Іл. 3.2.11. Чень Яннін. Дівчина і корова. 1990



Іл. 3.2.12. Хе Дуолінг. Весняний вітерець прокинувся. 1981



Іл. 3.2.13. Хе Дуолінг. Хлопчик взимку. 1991



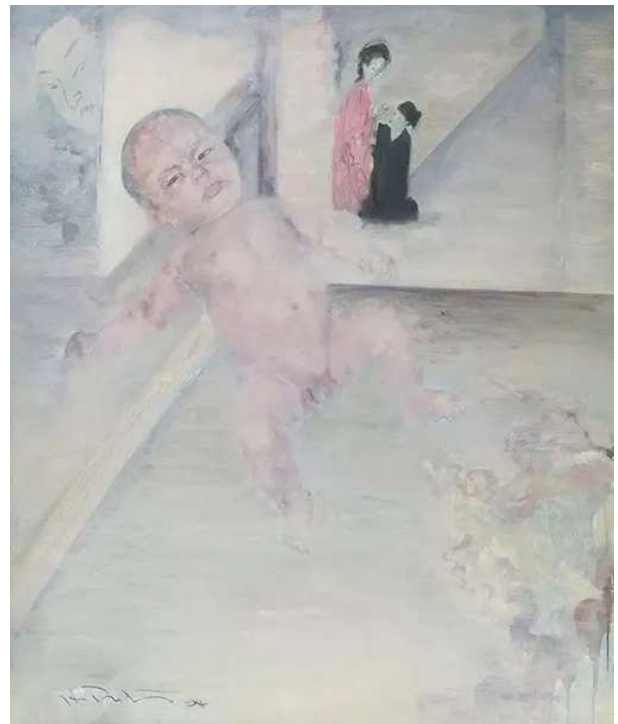
Іл. 3.2.14. Хе Дуолінг. Викрадена дитина. 1988



Іл. 3.2.15. Хе Дуолінг. Стара стіна. 1982



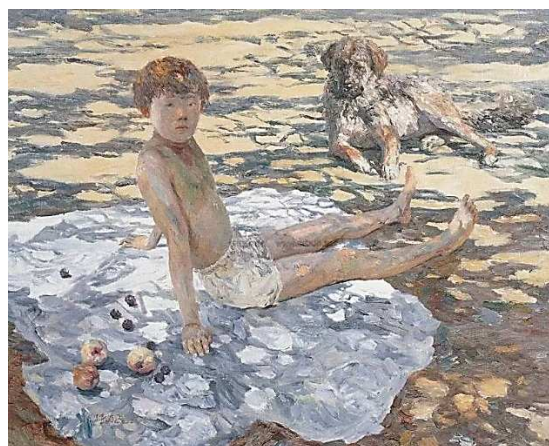
Іл. 3.2.16. Хе Дуолінг. Літаючий малюк №3. 2004



Іл. 3.2.17. Хе Дуолінг. Сім'я № 3. 2004



Іл. 3.2.18. Хе Дуолінг. Крихітка. 2005



Іл. 3.2.19. Сунь Веймін. Північно-західні любовні почуття – на плато. 2009

Іл. 3.2.20. Сунь Веймін. Літній полудень. 2005

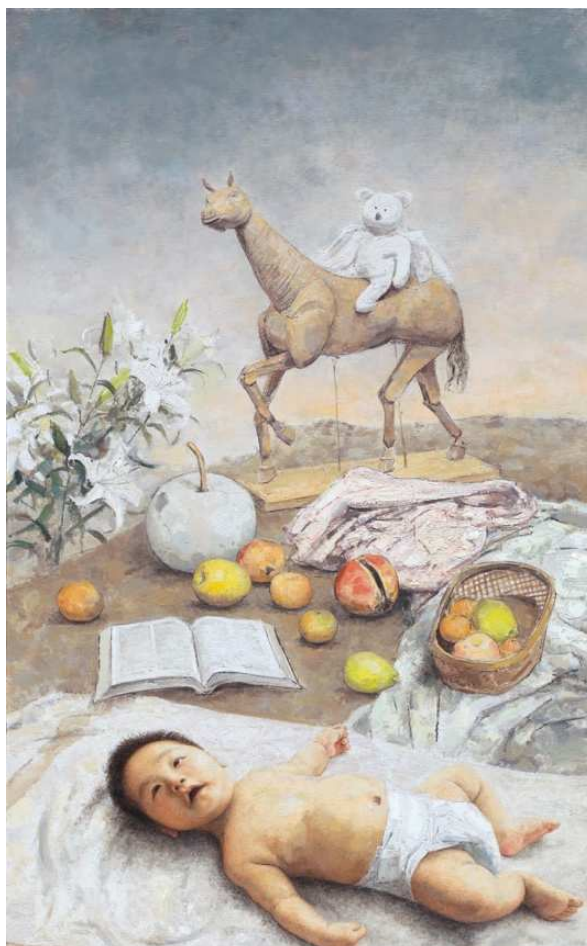


Іл. 3.2.21. Сунь Веймін. У тіні дерев. 2013

Іл. 3.2.22. Сунь Веймін. На сонці. 2008



Іл. 3.2.23. Чжу Чуньлін. Ромашка. 2008



Іл. 3.2.24. Чжу Чуньлінь. Ранкова зірка. 2008



Іл. 3.2.25. Дуань Цзяньвей. Спів. 2013



Іл. 3.2.26. Дуань Цзяньвей. Мати і син. 2011



Іл. 3.2.27. Чжан Сяоган. Чорна трилогія: паніка, медитація, меланхолія. 1990



Іл. 3.2.28. Чжан Сяоган. Створення: Народження республіки № 2. 1992



Іл. 3.2.29. Чжан Сяоган. Кровна лінія – Велика родина: сімейний портрет № 2. 1993

Іл. 3.2.30. Обкладинка книги Лу Пенга «Історія китайського мистецтва ХХ століття» опублікованої в 2013 році.



Іл. 3.2.31. Чжан Сяоган. Кровна лінія – Велика родина № 2. 1995

Іл. 3.2.32. Чжан Сяоган. Дівчина і дерево. 2009



Іл. 3.2.33. Чжан Сяоган. Хлопчик з червоним обличчям. 1995

Іл. 3.2.34. Чжан Сяоган. Моя донька № 1, 2000



Іл. 3.2.35. Чжан Сяоган «Кровна родина: дівчина». 2006

Іл. 3.2.36. Чжан Сяоган. Велика родина – батько і донька. 2007



Іл. 3.2.37. Чжан Сяоган. Стрибок № 1. 2018



Іл. 3.2.38. Чжан Сяоган. Этап № 3: Замок. 2020



Іл. 3.2.39. Чжан Сяоган. Чорний диван. 2016

Іл. 3.2.40. Чжан Сяоган. Ідеальна людина. 2015



Іл. 3.3.1. Сюй Цзе. Діти 1. 2010

Іл. 3.3.2. Сюй Цзе. Діти 2. 2013



Іл. 3.3.3. Сюй Цзе. Діти 5. 2010



Іл. 3.3.4. Лі Джікай. Малюк. 2007

Іл. 3.3.5. Лі Джікай. Кінь, муха і лист. 2005



Іл. 3.3.6. Лі Джікай. Запали багаття. 2013

Іл. 3.3.7. Лі Джікай. Оболонка. 2021



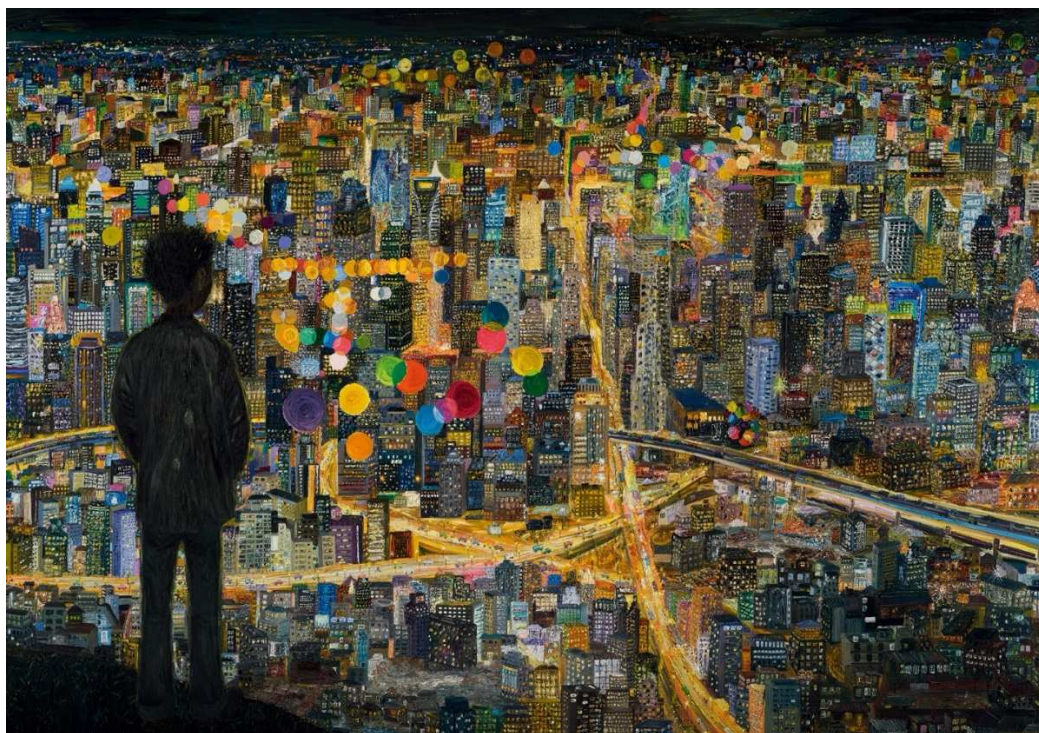
Іл. 3.3.8. Лю Є. Дівчина (Руан Лінг'ю). 2002

Іл. 3.3.9. Лю Є. Хор ангелів (Червоний). 1999



Іл. 3.3.10. Лю Є. Убий мене ніжно. 2004

Іл. 3.3.11. Лю Є. Композиція з місячним світлом. 2005



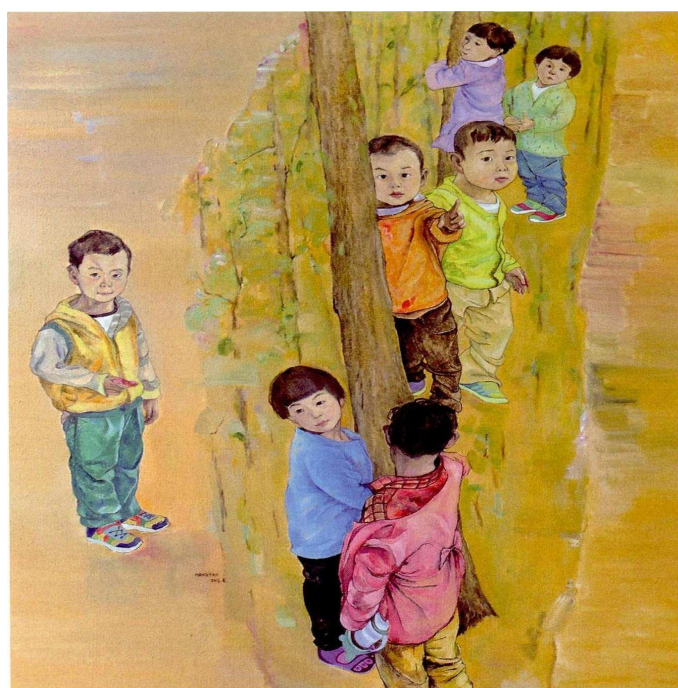
Іл. 3.3.12. Оуян Чун. Моя історія. 2012



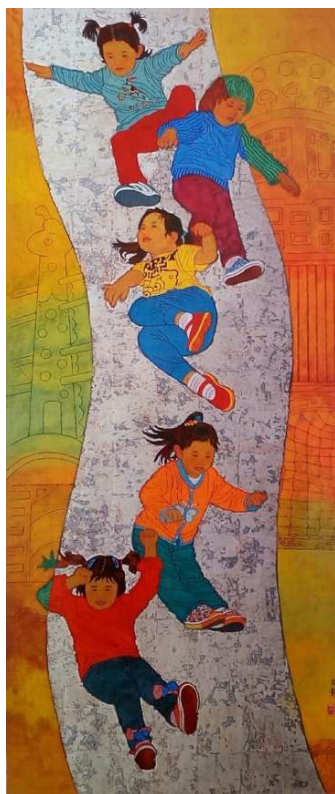
Іл. 3.3.13. Оуян Чун. Дівчина з анімації. 2010



Іл. 3.3.14. Ван Фан. Наша художня виставка. 2012

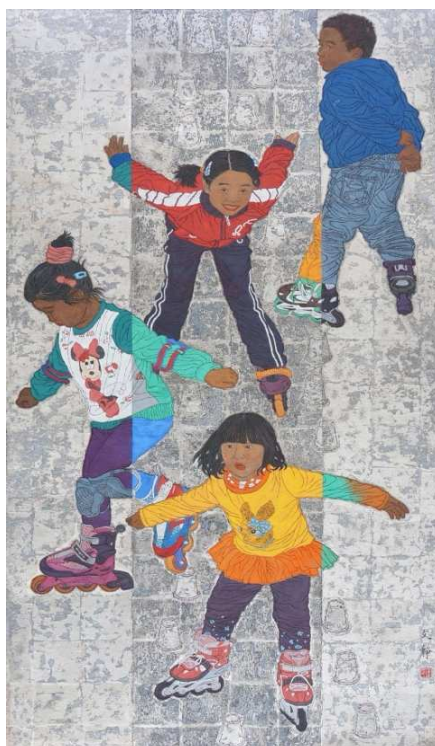


Іл. 3.3.15. Ван Фан. Таємниця? Скарб № 1. 2013



Іл. 3.3.16. Лі Веньцзін. Небо. 2016

Іл. 3.3.17. Лі Веньцзін. Тур. 2019



Іл. 3.3.18. Лі Веньцзін. Літати. 2014



Іл. 3.3.19. Чи Мінг. Діти. 2014