

Иконография женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века

Медвецкий С.В.

Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова», Витебск

В статье проанализирована эволюция женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века через четыре ключевых архетипа: мать, герой, труженица и муза. Образ матери трансформируется от послевоенной героизации к камерному психологизму и философской метафоричности. Военная тема раскрывается через женские судьбы: от прямолинейной героизации партизанки до символическо-поэтической образности и трагического гуманизма. Образ труженицы послевоенных десятилетий демонстрирует противоречие между героизацией физического труда и культурным стереотипом женственности. Архетип музы проходит путь от интимных портретов, близких обобщенному лирико-поэтическому образу-типу, воплощающему творческую свободу художника. Очевидна общая тенденция: движение от героизации и социального типажу к индивидуализации, психологизму и поэтизации образа.

Ключевые слова: белорусское искусство, станковая живопись, женский образ.

(Искусство и культура. — 2026. — № 2(62). — С. 16–21)

Iconography of the Female Image in the 20th – Early 21st Century Belarusian Painting

Medvetski S.V.

Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

The article analyzes the evolution of the female image in Belarusian painting of the 20th and early 21st centuries through four key archetypes: mother, hero, worker, and muse. The image of the mother transforms from the post-war glorification to chamber psychologism and philosophical metaphor. The theme of war is revealed through female destinies: from straightforward heroization of the partisan to symbolic-poetic imagery and tragic humanism. The image of the worker of the post-war decades demonstrates the contradiction between the glorification of physical labor and the cultural stereotype of femininity, gradually disappearing towards the end of the century. The archetype of the muse traces a path from intimate portraits of the loved ones to a generalized lyrical-poetic image-type, embodying the artist's creative freedom. A general trend is evident: a movement from heroization and social typecasting to individualization, psychologism, and poeticization.

Key words: Belarusian art, easel painting, female figure.

(Art and Cultur. — 2026. — № 2(62). — P. 16–21)

Образ женщины в истории изобразительного искусства — это зеркало, в котором отражается отношение общества к женской роли в разные эпохи. От древних статуэток до современных картин и инсталляций художники изображали женщину по-разному, наделяя ее образ множеством значений и символов.

В белорусской живописи XX — начала XXI века он формируется через несколько устойчивых архетипов: мать (материнство как жертва и священный долг), воин (женщина, нарушающая традиционные границы пола), труженица (физический труд и социальная принадлежность), муза (источник вдохновения художника).

Адрес для корреспонденции: e-mail: profide@yandex.ru — С.В. Медвецкий

Анализируя изобразительный материал, важно исследовать, как художники придерживались традиции или, наоборот, пересматривали устоявшиеся представления о женской роли. Эта тема актуальна и сегодня, потому что помогает понять, как искусство конструировало образ женщины, какие стереотипы закрепились в живописи. Изучение иконографии женского образа в искусстве необходимо для раскрытия представления женщины в современной художественной культуре Беларуси.

Методологическую основу составляет формально-стилистический, компаративный и иконографический анализ произведений белорусской станковой живописи.

Цель — установить особенности иконографии женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века на основе четырех архетипических моделей.

Образ матери. Обращение к образу матери активно наблюдается в белорусской живописи уже в послевоенное время. Героизация матери очевидна в портрете Г. Виера (1890–1964) «Мать-героиня» (1946), где художник передал силу характера, несомненного военными трудностями. Особенность работы — соединение официального героического настроения с искренним уважением к конкретному человеку.

В 1960-е годы в трактовке образа матери появляются иные интонации. Если послевоенное искусство стремилось к монументализации и социальному пафосу, то новое поколение художников постигает более интимное, личностное начало. Это заметно в картинах М. Лисовского «Портрет матери» (1963), М. Савицкого «Рита и Андрей» (1965), И. Рея «Портрет матери» (1967), В. Тихоненко «Мама. Этюд» (1969), отличающихся камерностью и психологизмом.

Позднее в трактовке образа матери еще более усиливается психологизм и индивидуальное, хотя тенденция к монументализации сохраняется и в последующие десятилетия. Монументальность выражается в разных формах: от эпической героизации до лаконичной обобщенности образа.

Монументально-эпический подход демонстрирует в произведении «Мать» (1979) белорусский искусствовед и художник В. Шматов (1936–2006). Акцентированно заниженная линия горизонта позволяет изобразить героиню на фоне неба и придать фигуре пожилой женщины монументальный характер, наполнив композицию эпическим звучанием. Аналогичные стратегии можно отметить и в полотнах В. Кухарева «Мать» (1972), Ю. Зуева «Портрет матери» (1970), Г. Ващенко «Мать» (1983) и др.

На фоне монументально-обобщенных решений 1970–1980-х годов особняком находится творчество И. Лисицы (1950–2022), придерживающегося классической живописной традиции. Редкая для белорусского искусства виртуозная манера отличает поколенное полотно «Мать» (1989), в котором изображена сидящая у стола пожилая женщина. Образ наполнен теплотой и любовью, великолепная карнация лица и рук, впечатляющая материальность одежды и деталей выделяют эту работу.

Пространственно-повествовательное решение реализовано В. Альшевским в сложной двухфигурной композиции «Портрет мамы» (1984–1985). Мотив калитки функционирует как дополнительная рама, акцентирующая образ матери. Контраст темного неба и белоснежного платка усиливает композиционную выразительность художественного образа.

От конкретности бытового пространства к философской метафоре движется в своих исканиях А. Медвецкий в «Портрете жены» (2020). Центрическая композиция с фигурой женщины с младенцем на фоне цветущего сада решена в зелено-серебристой гамме — словно пропущенная через дымку памяти. Художник сознательно прибегает к импрессионистической фактуре в трактовке листвы и реалистической моделировке фигур. Цветущий сад превращается в метафору расцвета жизни и материнства.

Эволюция образа матери в белорусской живописи отражает общую тенденцию: от героизации к индивидуализации и философскому обобщению. Монументальность послевоенного периода уступает место психологизму и многообразию пластических решений. К началу XXI века образ матери обретает характер универсальной метафоры, где материнство предстает как вечная тема преемственности жизни.

Образ героини. Белорусская живопись демонстрирует последовательную эволюцию образа матери-героини: от послевоенной героизации и социального пафоса (1940–1950-е) к камерному психологизму 1960-х годов. В 1970–1980-е годы формируется параллельное существование двух традиций — монументально-эпической и интимно-личностной. Современное искусство синтезирует оба подхода, соединяя конкретность образа с универсальной метафоричностью.

Образ женщины в годы Великой Отечественной войны занимает особое место в белорусской живописи второй половины XX века. Война изменила традиционное представление о женской роли в обществе. Женщины встали на защиту Родины с оружием в руках, растили

детей в партизанских отрядах, ждали с фронта мужей и сыновей, принимая на свои плечи всю тяжесть военного лихолетья. Белорусские живописцы создали галерею емких женских образов, отражающих различные грани народной трагедии и героизма.

Художественное воплощение женского образа-воина реализовано в многофигурном полотне А. Шибнева (1907–1990) «Пленных ведут» (1947), изображающем партизан, конвоирующих пленных немцев. Заниженная линия горизонта акцентирует образ девушки-партизанки, изображенной в динамичном движении на переднем плане. Укрупнение фигуры героини создает емкий героический образ. Горизонтальная композиция с уменьшением фигур в глубину приобретает эпическое звучание.

К 1960-м годам художники отходят от героического пафоса, акцентируясь на символическо-поэтических структурах. Новую форму образного мышления демонстрирует М. Савицкий (1922–2010) в композиции «Партизанская мадонна» (1967), основная идея которой — размышление о вечном обновлении жизни. Применив сферическую перспективу, автор показал разномасштабные фигуры в различных плоскостях. Смысловым центром стал образ кормящей матери-мадонны, окруженный метафорическими образами: пожилой женщиной как олицетворением народного горя, уходящим партизанским отрядом, крестьянками, убирающими хлеб. Плоскостная манера и колорит на основе землистых и охристых тонов отсылают к традициям древнерусского искусства. К белорусской мадонне мастер обращался и в последующие годы — «Куст роз» (1974), «Партизанская мадонна (Минская)» (1978), однако той глубины образного решения в них достичь не удалось.

Вслед за М. Савицким продолжает поиски емкого героического образа белорусской женщины М. Данциг (1930–2017) в полотне «Легенда о Беларуси» (1968). Монтажный способ построения, размашистый мазок и жесткая линия выделяют его авторский стиль.

Наряду с экспериментами в области символическо-поэтической образности в отечественной живописи продолжают развиваться и традиционные подходы к военной теме. Решая военную тему, белорусские живописцы зачастую отдают предпочтение композиционным схемам предыдущих лет и вместе с тем делают попытки внесения новых качеств в живописно-пластический строй своих композиций.

Наиболее значительным достижением в разработке темы народного горя становятся произведения, где художники отказываются от внешней событийности в пользу

психологизма. Евгений Ясьвин (1935–2000) в картине «Беженцы. 1941» (1966) продолжает традицию показа военной трагедии, передавая страдание через выразительные живописные средства. Подлинного драматизма достигает Н. Залозный (1925–1982) в полотне «Солдатки» (1969). Горизонтальная фризовая композиция с укрупненно изображенными фигурами сидящих женщин образует монолитную группу, сплоченную горем. Суровые лица, огрубленная пластика зримо повествуют о трагедии — их мужья и сыновья не вернулись домой.

Процесс дегероизации персонажей в произведениях военной тематики отразил трансформацию социально-эстетической оценки образов военного времени. Р. Кудревич (1919–2000) в полотне «Весна. 1945 год» (1970) придает теме войны философское и лирическое звучание. Две девушки, одна в шинели, накинутой поверх белого халата, задумчиво склонилась над первыми весенними цветами, вторая в военной форме, стоящая в свободном движении чуть правее, тоже задумалась, но как-то легко и беззаботно. Весенний пейзаж с санитарной машиной органично дополняет образы.

Эту линию продолжает Г. Михайлова в монументальном полотне «Подвиг» (1977), где композиционным центром выступает возвышающаяся фигура З. Космодемьянской, написанная в иконописной манере. Экспрессионистическая манера письма и холодная серо-сине-белая колористика усиливают эмоциональное воздействие. Героиня воспринимается как символ нравственной победы — физическая уязвимость представляется свидетельством величия духа.

Логическим завершением подобной эволюции становится индивидуализированный психологический портрет, где обобщенный образ народного горя конкретизируется в судьбе отдельного человека. Портрет-картина Г. Туровской «Анастасии Савельевне Бурой из деревни Миластова и всем матерям Великой Отечественной» (1984) выделяется сложной композицией с изобразительными клеймами по периметру. Шестеро погибших сыновей героини изображены на полях широкой рамы по принципу древнерусской иконописи. Символические детали усиливают драматизм: красный платок героини олицетворяет мученическую долю, старая яблоня с отломанной веткой — искалеченные войной женские судьбы. Аналогичная образная канва очевидна в работах Ю. Зуева «Матери Нине Ивановне и ее друзьям-ветеранам посвящается» (1986), В. Тихоненко «Безымянная высота» (1987).

Необходимо подчеркнуть, что в белорусской живописи второй половины XX века важное значение приобретает образ матери-героини, который проходит через большинство рассмотренных произведений — от героической партизанки до скорбящей солдатки и матери, потерявшей шестерых сыновей. Этот образ становится символом народного страдания и одновременно негибаемой силы духа белорусского народа.

Образ женщины-труженицы. С окончанием войны и переходом к мирному строительству образ женщины в белорусской живописи претерпевает трансформацию: от партизанки и солдатки к труженице, восстанавливающей разрушенное хозяйство. В 1950–1960-е годы портрет женщины-труженицы известен как один из ведущих видов, отражающих не только идеологическую установку на героизацию труда, но и реальную социальную ситуацию послевоенных лет. Нехватка мужской рабочей силы вынуждает женщину взять на себя тяжелый физический труд в промышленности, строительстве и сельском хозяйстве.

В портретах героинь труда художники сталкиваются с противоречием между требованием показать женщину как равноправного участника производства, не уступающего мужчине в силе и выносливости, и культурным стереотипом женственности, предполагающим мягкость, нежность, хрупкость. В портретах «Доярка» (1955) и «Портрет свинарки А.С. Загорской» (1956) А. Шевченко (1902–1980) стремится найти баланс между героизацией труда и сохранением женственности образа. Его героини — это молодые девушки, чья привлекательность не отрицается, а подчеркивается трудовыми достижениями.

Неразрывная связь женщин-тружениц с окружающей производственной средой проявляется в портретах-картинах П. Гавриленко «На лесах» (1960), В. Волкова «Портрет крановщицы завода имени К. Ворошилова Н.И. Толмашовой» (1960), Н. Тарасикова «Портрет строительницы Полоцкого нефтестроя» (1960), Е. Ясьвина «Лен» (1966) и других.

Яркий образ профессионала, увлеченного своим делом, создал М. Лисовский (1931–1970) в композиции «Учительница» (1960). Молодая женщина-педагог излагает ученикам новый материал. Поза, жест рук, направленный в сторону взгляд передают динамику преподавания и связь с классом. Колористическое решение построено на контрасте темного платья с цветочным узором и белого жабо на фоне классной доски. Образ учительницы, в отличие от доярок и крановщиц, позволяет

автору органично соединить профессионализм с традиционной женственностью.

Если в 1960-е годы производственный портрет тяготеет к конкретности и повествовательности, то в 1970–1980-е его трактовка движется в сторону обобщения и символизации. Показательна в этом отношении работа М. Чепика (1920–1972) «Молодой агроном» (1978), решенная в декоративно-символическом ключе. Оранжево-желтый и белый цвета в колорите, бескрайнее пшеничное поле без неба создают ощущение внутреннего единства героини и земли. От декоративности к пластической выразительности переходит Л. Дробов (1926–2002) в работе «Молодой архитектор» (1980), оригинально решая фигуру девушки, изображенной сидящей на стуле.

Постепенно на смену производственному портрету предлагается образ женщины-творца. Показателен в этом отношении «Портрет киноактрисы Светланы Суховой» (1983) Н. Селешука (1947–1996). В пояском изображении молодой актрисы важную композиционную роль играет фон, построенный на контрасте двух пространств. Динамичного мира кино и камерного лирического пейзажа, символизирующего личную жизнь героини.

Если Н. Селешук строит образ на пространственном контрасте, то В. Барабанцев в «Портрете поэтессы Людмилы Рублевской» (1998) апеллирует к природной и христианской символике, где образы женщины, ангела и голубя усиливают мотив духовной чистоты и поэтического призвания.

В настоящее время женские образы по-прежнему остаются в центре внимания мастеров живописи. Однако типология женского портрета последних десятилетий претерпела существенные изменения: практически исчезла такая его разновидность, как производственный портрет. В экспозициях выставок уже отсутствуют портреты женщин рабочих профессий — доярок, крановщиц, строительниц и др.

Образ музы. Женский образ в искусстве всегда занимал особое место, становясь для творца не просто объектом изображения, но подлинной музой, источником истинного вдохновения. Через портреты жен, дочерей или просто привлекательных незнакомок мастер получает возможность освободиться от внешних требований и ограничений, сосредоточиться на чисто живописных задачах. Особенно ярко указанная роль женского образа (в качестве музы) прослеживается в белорусском изобразительном искусстве XX — начала XXI века.

Истоки этой традиции угадываются уже в творчестве пионеров белорусской живописи. Так, Я. Кругер (1869–1940) в «Портрете дочери» (1910) обращается к камерной, интимной трактовке портрета, где близость семейных отношений позволяет художнику раскрыть психологическую глубину образа. В свою очередь, М. Станюта (1881–1974) в «Портрете дочери» (1923) демонстрирует иной подход, решая композицию в духе сезаннизма с его структурной строгостью и формальной значимостью [1]. Обе работы, несмотря на различие стилистических манер, объединены общим принципом: дочь является для художника не столько «натурой», сколько поводом для углубленного художественного анализа.

Традиция создания женских портретов получает продолжение и в военные годы, когда женский образ видится символом сохранения культурных ценностей в трагическое время. Иван Ахремчик (1900–1971) интересно решает художественный образ в «Портрете народной артистки БССР З. Васильевой» (1943) и «Портрете народной артистки СССР Ларисы Александровской» (1943–1963 (?)). Продолжает галерею портретов, раскрывающих жизнь белорусской интеллигенции в годы Великой Отечественной войны, Е. Зайцев (1907–1992). Широко и хлестко написан мастером «Портрет народной артистки БССР А.В. Николаевой» (1943) [2, с. 57]. Образы представительниц культурной элиты в военные годы свидетельствуют о стремлении художников утвердить духовные ценности вопреки трагическим обстоятельствам.

Этот «сдвиг» особенно просматривается в творчестве И. Ахремчика и Е. Зайцева, обратившихся к портретам своих жен. В этюдной манере написан И. Ахремчиком «Портрет жены» (1945), где в поколенной композиции модель изображена удобно расположившейся в кресле, а пластически нетривиально найден аналогичный по теме «Женский портрет. Жена» (1956), исполненный Е. Зайцевым.

Наиболее глубокое и детальное изучение образа жены предпринимает В. Смердинский (1897–1984). Целый ряд его работ — «Портрет жены В.Г. Яковлевич» (1948), «Портрет жены на фоне зимнего пейзажа» (1949), «Портрет жены с книгой» (середина 1950-х годов) — демонстрирует последовательный интерес к раскрытию характера модели в различных жизненных ситуациях и состояниях.

Новый этап в развитии женского портрета наступает в середине 1960-х — 1970-х годах, когда появляется целый ряд произведений, свидетельствующих о желании белорусских

портретистов работать над лирическими образами общечеловеческого звучания. Произведения демонстрируют отход от биографической конкретности в сторону психологической универсальности. Примером служат картины П. Явича «Девушка в зеленом» (1964), В. Сахненко «Портрет студентки» (1966), В. Громыко «Женский портрет» (1972), Л. Щемелева «Светлана» (1974), Е. Зайцева «Девушка в красном» (1976) и другие.

В 1980-е годы замечательная галерея женских образов создается витебским художником И. Боровским — «Портрет Н.А. Сулецкой» (1982), В. Альшевским — «Девушка с ландышами» (1983), «Королева бала» (1988) и др.

Завершающим этапом эволюции становится формирование широкого круга полотен, которые можно отнести к портрету-типу. В этих работах портретное начало отходит на второй план, главным выступает выражение общего лирико-поэтического настроения, объединяющего в одном персонаже типические черты. Женский образ окончательно превращается из конкретного портрета в обобщенный символ красоты, женственности, поэтического начала. Характерны в этом плане произведения «Марина» (1989) В. Кожуха; «Месяц над Свислочью» (1991) Г. Скрипниченко; «Алеся с Полесья» (2004) Г. Ващенко; «Студентка» (2008, 2009) Н. Киреева; «Мандариновое утро» (2008), «Ночь белых мотыльков» (2009) С. Сотникова и др. В данных произведениях женщина-муза воплощается уже не в индивидуальных чертах конкретной модели, а в обобщенном поэтическом образе, символизирующем вечные ценности красоты и гармонии.

Особенно ярко подобная тенденция проявляется в творчестве О. Сковородко, чьи работы представляют пример фигуративного искусства с элементами фовизма и экспрессионизма. В камерной композиции «Двое» (2015) две женские фигуры в синем и желтом платьях отображают диалог, где контрастная пара дополняющих цветов усиливает психологический контраст между персонажами. Почерку мастера присущи деформация формы, интенсивная колористика как средство выражения внутреннего состояния и сильно проявляющийся декоративизм. Его работы — «В кафе» (2005), «Обнаженная» (2011) проникнуты психологическим подтекстом и несут мощный эмоциональный заряд.

В таком художественном контексте особо выделяется творчество О. Крошкина (1950–2020), синтезирующего сюрреализм, геометрическую абстракцию и фигуративную

живопись. В его работах очевидны противоречия между индивидуальным сознанием и реальностью. Обнаженная женская фигура — центральный архетип, олицетворяющий эротизм, уязвимость и плодородие. Абстрактные элементы и геометризованные формы создают психологическое напряжение. Художник исследует вечные темы — связь человека с природой, страсть и духовные поиски, создавая философски насыщенные образы в произведениях «У истоков» (2004), «Плоды» (2009), «Страсть» (2009), «Обнаженная» (2014) и др.

Подобное стремление к раскрытию внутреннего мира женщины заметно в полотне В. Медвецкого «Аврора» (2020), где фигура женщины погружена в глубокий сон. Колорит — взрывной диалог ярко-розового и зеленого — генерирует ощущение конфликта между мечтой и реальностью. Луч желтого света символизирует озарение, пробивающееся сквозь хаос. Абстрактные формы растворяются в цветовой энергии, размывая границу между сознанием и подсознанием. Композиция визуализирует момент пробуждения, когда внутренний мир женщины разворачивается в целую вселенную красок и смыслов.

Таким образом, женский образ в белорусском искусстве на протяжении почти столетия становится для художников пространством подлинной творческой воли и неиссякаемым источником вдохновения. Этот путь свидетельствует о том, что женщина остается для мастера музой в ее классическом

понимании, вдохновляющей на постоянный творческий поиск, новые колористические и композиционные эксперименты.

Заключение. Эволюция женского образа в белорусской живописи XX — начала XXI века демонстрирует переход от идеологического канона к художественной свободе. Очевидно, что в выразительном плане женский образ сохраняет фигуративность. Четыре ключевых архетипа — мать, воин, труженица, муза — отражают различные аспекты женской идентичности и социальной роли.

Особое значение приобретает архетип музы — женщины как источника вдохновения. Именно в таких произведениях художник обретает максимальную свободу, создавая образы универсального и вневременного звучания. Наблюдается общая тенденция как движение от героизации и социального типажа к индивидуализации и поэтизации, от конкретной биографии к универсальной метафоре. Женский образ в белорусской живописи отражает не только изменение положения женщины в обществе, но и эволюцию самого искусства. Современная живопись синтезирует все четыре архетипа, апеллируя к вечным темам материнства, жертвенности, труда и красоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мисюк, А.Е. Белорусская советская портретная живопись 1917–1967 / А.Е. Мисюк. — Мн.: Наука и техника, 1986. — 104 с.: ил.
2. Дробов, Л.Н. Живопись Советской Белоруссии (1917–1975) / Л.Н. Дробов. — Мн.: Выш. школа, 1979. — 302 с.: ил.

Поступила в редакцию 16.02.2026