

Т. Г. КОНДРАТЕНКО

## СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ

*Предложена модифицированная табличная схема структурного анализа как эффективной методики исследования произведений изобразительного искусства. Проведен анализ ряда произведений современной отечественной станковой живописи, который позволил выявить ранее скрытые сходства и отличия в творческих подходах живописцев.*

Конец XX в. стал значимым периодом для белорусского искусства. На протяжении 1980–1990-х гг. в белорусском искусстве происходили перемены, трансформации, складывалась новая система идеологических и эстетических ценностей. Вместе с тем в отечественном искусствознании шел поиск новых критериев оценки, а также новых методологических парадигм, необходимых для осмысления и глубокого исследования искусства Беларуси на рубеже XX–XXI вв. Бурное, динамичное развитие отечественного художественного процесса совпало с введением в научный оборот новых общенаучных и искусствоведческих источников. Именно в конце 1990-х – начале 2000-х гг. отечественным исследователям стали доступны многие важные и не переведенные ранее труды по теории искусств зарубежных исследователей: Э. Панофски «Idea», «Смысл и толкование изобразительного искусства», «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада», М. Дворжака «История искусства как история духа», Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусств», Г. Зедльмайра «Искусство и истина» и др. Активно развивавшаяся художественная практика и новые теоретические импульсы стали причиной возросшего интереса к вопросам методологии искусствознания. Стало очевидно, что современное отечественное искусство, полифункциональное, разнообразное по индивидуальным художественным практикам, проникнутое идеей свободной самореализации личности, которая воплощается зачастую в концептуально-философских измерениях художественного творчества, не может быть осмыслено на основе методологических принципов, выработанных советским искусствознанием, развивавшимся изолированно от мирового гуманитарного знания. Появился ряд монографий и публикаций о различных методах осмысления и изучения новейшего искусства (иконологический, семиотический, психоаналитический методы, теория рецепции, теория «гештальта» и др.). Каждый из этих методов по-своему интерпретирует взаимосвязи в традиционной цепи «художник – произведение – зритель».

Механизм формирования художественного образа играет ключевую роль в понимании сущности художественного творчества. В современном изобразительном искусстве этот механизм разнообразен и многократно усложнен, опирается на различные эстетические коды, его дешифровка становится все более проблематичной. В связи с этим особенно актуальным становится вопрос о методе, позволяющем изучить механизм порождения эстетического сообщения. Такой метод был сформулирован в рамках теории структурализма в искусствознании в первой половине XX в. Метод структурного анализа направлен непосредственно на изучение отношения «художник – произведение», а также на изучение закономерностей процесса создания художественного произведения.

Несмотря на то, что использование метода структурного анализа в западноевропейском искусствознании имеет уже более чем полувековую историю, в исследовании современной отечественной станковой живописи нет примеров его непосредственного применения при анализе отдельных произведений, что и сообщает предлагаемому исследованию своевременность и актуальность.

Целью статьи является обоснование продуктивности применения метода структурного анализа для изучения произведений современной отечественной станковой живописи.

Корнями структуралистская методология в искусствознании восходит к сложившемуся еще в Античности пониманию искусства как триединства «POIESIS – MIMESIS – TECHNE», где POIESIS – смыслообразование, творческий акт, вдохновение, MIMESIS – законосообразность построения произведения, т.е. формообразование, а

TECHNE – ремесло [2]. Таким образом, уже в Античности было сформулировано понимание художественного произведения как некой духовно-материальной реальности, имеющей определенную структуру. Позже проблематика структуры художественного образа была представлена в «Эстетике» Гегеля. Им же обосновано диалектическое противоречие между фактической предметностью произведения и его смыслом (в терминах классической эстетической теории – противоречие между содержанием и формой) [4]. Именно у Гегеля мы находим истоки базовой концептуальной диады структурализма, которую составляют категории «знак» и «значение» («означающее», «означающее»).

В первой половине XX в. новаторские изыскания в области теории искусства получили непосредственный методологический импульс из структурной лингвистики, благодаря которой структуралистская парадигма широко распространилась в антропологии и социологии (К. Леви-Стросс), литературоведении (Р. Барт) и искусствознании (О. Пехт, Н. И. Брунов, Г. Зедльмайр, В. П. Бранский, У. Эко, Дж. Бурнхам), эпистемологии (М. Фуко, М. Серр), мифологии и религиоведении (Ж. Дюмезиль, Ж.-П. Вернан), политэкономии (Л. Альтюссер), психоанализе (Ж. Лакан). Структуралистские исследования в искусствоведении опираются на идеи французского этнолога и социолога К. Леви-Стросса, замысел которого состоял в переносе конкретно-научного метода структурной лингвистики на обширное поле культурологии и искусствознания. Этот замысел был применен в искусствоведении в целях разработки метода комплексного прочтения художественного произведения, позволяющего раскрыть произведение во всей специфике его формы и содержания. Г. Зедльмайр, О. Пехт, Н. И. Брунов, У. Эко, Дж. Бурнхам предложили целый ряд авторских подходов, опирающихся на метод структурного анализа. При всем их разнообразии для большинства характерны общий терминологический аппарат и установка на анализ диады «означающее – означающее» в художественном произведении. Само художественное произведение понимается структуралистами как система означаемых и означающих, аккумулирующих социальный, духовный, практический опыт. Предполагается, что одни субъекты используют знаки и посылают сообщение, другие – воспринимают его и стараются расшифровать, чтобы понять смысл.

Структурализм – конкретно-научная методологическая ориентация, выдвигающая в качестве задачи научного исследования выявление структуры объектов и моделей, лежащих в их основе [4]. Подход к объекту изучения с позиций структурализма предполагает, во-первых, выявление системы внешних связей этого объекта, во-вторых, реконструкцию собственно внутренней структуры объекта, что предполагает следующие основные процедуры структурного анализа:

- 1) выделение первичного множества объектов (*«массива», «корпуса» произведений*), в которых можно предполагать наличие единой структуры;
- 2) расчленение объектов (*произведений*) на элементарные сегменты (*части*), в которых типичные, повторяющиеся отношения связывают разнородные пары элементов; выявление в каждом элементе существенных для данного отношения свойств;
- 3) раскрытие отношений между сегментами, их систематизация и построение абстрактной структуры;
- 4) выведение из структуры всех теоретически возможных следствий (*конкретных вариантов*) и проверка их на практике.

Г. Зедльмайр, с чьим именем связывают применение метода структурного анализа в искусствознании, отмечает, что «...искусствоведческий анализ должен исходить из того, что историческая последовательность развития искусства подчиняется некой высокоорганизованной, хотя и скрытой логической структуре, которая лежит в основе художественных произведений. Искусствовед должен использовать эту структуру, чтобы показать, как и в каком особом смысле меняются формы художественного выражения, оставаясь в ее рамках» [5, с.57]. Структуралисты (Р. Барт, К. Леви-Стросс) исходили из того, что суть любого художественного процесса заключается в адаптации материальной действительности и эстетического идеала, иными словами в адаптации природного и культурного начал. Изобразительное искусство, которое К. Леви-Стросс относит к «мистическим видам коммуникации», связывает ценности и цели общества с

эмпирической данностью (природой). По мнению Леви-Стросса, искусство является своеобразным языком, объединяющим некоторые функции религии и магии: разъяснение, «гуманизация» законов природы, поиск (и/или изобретение) скрытых в природе смыслов [7, с.256]. Следует отметить, что под «природой» здесь следует понимать не только непосредственно окружающую среду или материю. Содержание этого понятия у структуралистов расширено. Р. Барт приводит слова Гегеля о том, что древние греки вслушивались в природу, вопрошали родники, горы, леса, грозы об их смысле. Они ощущали в растительном и космическом мире всепроникающий трепет смысла. «Находясь перед лицом социальной природы (попросту – культуры), – пишет далее Р. Барт, – современный человек, в сущности, ничем не отличается от древнего грека: он тоже вслушивается в ее естественный голос...» [6].

Таким образом, творческий процесс в понимании структуралистов заключается в поиске или конструировании смыслов, заложенных как в окружающей, так и в социальной природе. Структурный анализ произведений сводится к исследованию этого процесса. При этом должны быть учтены такие факторы, как мотивация художника, его интенция (Дж. Бурнхам), влияние культурного контекста и социальной среды, роль бессознательного в его творчестве и лишь потом проведен анализ произведения как фактического результата творческого процесса. Так, исследователь сможет раскрыть взаимосвязь чувственно-воспринимаемой стороны художественного произведения и умопостигаемой, содержательной его стороны. Эта взаимосвязь у структуралистов фиксируется «связкой» *означающее /означаемое*.

Возвращаясь к основным процедурам метода структурного анализа (пункт 2), следует отметить, что Дж. Бурнхамом в качестве элементарных сегментов были выделены следующие уровни прочтения: уровень денотации (основное значение, куда входят предмет изображения, композиция, процесс создания) и уровень коннотации (дополнительное значение, которое можно выявить, опираясь на письменные источники и категориальные описания). В каждом сегменте (далее – уровне) парными элементами являются означаемое и означающее. Между уровнями в каждом отдельном произведении существуют сложные, иногда опосредованные взаимосвязи, а также определенная иерархия. Систематизируя эти уровни, Дж. Бурнхам вывел абстрактную структуру (пункт 3), своеобразную универсальную матрицу для изучения различных произведений искусства, которую он сам называет «схематическая конвенция» [9, с.61].

Из «схематической конвенции» Дж. Бурнхама в нашем исследовании используются те уровни, анализ которых представляется наиболее важным при изучении современной отечественной станковой живописи. Таким образом, нами была составлена упрощенная модифицированная схема структурного анализа произведений (табл. 1). Отличие представленной схемы от «схематической конвенции» Дж. Бурнхама заключается в следующем:

- а) сокращено количество уровней прочтения от 6 (у Дж. Бурнхама) до 4;
- б) упрощена конфигурация. У Дж. Бурнхама схема предстает более разветвленной, в модифицированной версии она сведена к двум основным компонентам (столбцам);
- в) Дж. Бурнхам выделяет отдельно схему для анализа коннотации и денотации. В модифицированной версии они объединены в одной таблице.

В соответствии с предложенной схемой, структурный анализ любого произведения условно может быть представлен в виде дифференцированного размещения информации согласно двум основным компонентам: *означаемое* и *означающее*.

**Схема структурного анализа произведений  
(по Дж. Бурнхаму)**

| Уровни исследования                | Предмет исследования   |  |
|------------------------------------|--|--|
|                                    | означающее   | означаемое   |
| 1. Изображаемый предмет или модель | Что конкретно изображено в произведении  | <i>Мотивация художника при выборе предмета изображения</i>   |
| 2. Техника исполнения и материал   | Описание материала, используемой техники, формальные характеристики  | <i>Обоснование применения того или иного материала и техники</i>   |
| 3. Процесс создания                | Описание процесса конструирования произведения, его схемы или композиции   | <i>Пояснение стратегии автора, его направленности и намерений, цели, которой он пытался достичь, используя избранную стратегию</i> |
| 4. Коннотация                      | Письменные комментарии к произведению, категориальные описания, критические или публицистические высказывания самого автора или представителей того направления, к которому он относит свое творчество | <i>Эстетика, идеология, стиль, школа или философия, репрезентантом которых выступает данное произведение</i>                       |

Следует отметить, что данные в графе «означаемое» позиционируются как авторская интерпретация исследователя. По словам Г. Зедльмайра, это не только оправдано, но и необходимо. Г. Зедльмайр объясняет это тем, что «...взаимосвязь между изобразительными компонентами знака (в данном случае произведение понимается как система знаков. – Т.К.), с одной стороны, и его концептуальной составляющей, с другой – произвольна, исторически обусловлена, не абсолютна: именно так следует трактовать связь «означающее – означаемое» [5, с.220].

На первом этапе проведения структурного анализа необходимо обозначить непосредственный предмет изображения, а также сформулировать, в чем заключалась мотивация автора при выборе данного предмета. Затем, поступательно двигаясь от конкретных понятий ко все большему обобщению, исследователь должен провести формальный анализ композиции, описать технику и материалы, пояснить стратегию автора и раскрыть связь произведения с культурно-историческим контекстом его возникновения. Таким образом, структурный анализ включает формальный анализ, а также элементы аксиологического, культурно-исторического и психоаналитического методов. На этом основании можно утверждать, что структурный анализ является методом комплексного прочтения художественных произведений.

На каждом уровне соответственно необходимо определить *означаемое* как природное или эмпирически данное и *означающее* как скрывающееся за этим эстетическое содержание. В результате процедура проведения структурного анализа заключается в поэтапном выявлении сложной взаимосвязи форма – содержание в художественном произведении.

В каждом отдельном случае описание означающего и означаемого может варьироваться, так как спектр художественных стратегий, используемых материалов и техник в современном искусстве очень широк. В ряде случаев некоторые графы не могут быть заполнены. К примеру, в произведениях абстрактной живописи предмет изображения зачастую отсутствует, значит, означающее в первой строке не может быть определено. В ряде случаев также не может быть заполнена последняя строка из-за

отсутствия каких-либо письменных документов или невозможности отнести произведение к определенному течению или школе.

Для того чтобы обосновать универсальность предложенного метода, нами были выбраны произведения четырех живописцев, принадлежащих к разным поколениям и имеющих различные творческие стратегии: Л. Щемелева «Зима в деревне Ячнево», В. Кондрусевича «Лазерное шоу», В. Зинкевича – из серии «Старое вино» и А. Журавлева «Поле» из серии «Мироздание».

Таблица 2

**Структурный анализ произведения Л. Щемелева  
«Зима в деревне Ячнево» (2007, холст, масло, 120x100)**

| Уровни исследования | Предмет исследования  |  |
|---------------------|---|--|
|                     | означающее  | означаемое   |
| 1                   | Сельский двор в зимнее время года в деревне Ячнево  | Произведение стоит в ряду подобных зимних пейзажных изображений, к которым автор обращается, начиная с 1980-х гг. («Зима в Логойщине», «Колядники в Ракове», «Налибокская пуша», «Праздник в деревне Ячнево» и др.)  |
| 2                   | Холст, масло с использованием мастихина и широких флейцев   | Избранная техника позволяет максимально освободить локальные цвета от вибрации и случайных световых нюансов  |
| 3                   | Применение радикальных тональных контрастов локального цвета и компоновка большими плоскостями. Основой формальной композиции является противопоставление теплых и холодных разбеленных плоскостей через темные вертикальные и горизонтальные ритмы | Организация плоскости и линии осуществляется структурным образом. Эффект монументальности достигается посредством того, что формы и взаимоотношения между объектами обобщены и приведены в геометрическую согласованность. Перевод атмосферных эффектов в цветовую декоративную систему  |
| 4                   |   | Данная пейзажная живопись является своеобразным авторским синтезом достижений постимпрессионизма (в первую очередь П. Сезанна) и импрессионизма. Мастер отвергает импрессионистическое растворение предметов и дробление цвета на составляющие, однако сохраняет импрессионистический акцент на проблемах передачи состояний природы и световых атмосферных эффектов средствами живописи. От постимпрессионизма мы видим утверждение материальной самоценности картинной плоскости и акцентирование формальных элементов картины без свойственного более поздним направлениям отказа от натуры |

Таблица 3

**Структурный анализ произведения В. Кондрусевича  
«Лазерное шоу» (2007, холст, масло, 150x130)**

| Уровни исследования | Предмет исследования  |   |
|---------------------|---|---|
|                     | означающее  | означаемое  |
| 1                   | Вид улицы, заполненной идущими людьми в ракурсе сверху  | Избранный мотив подчеркивает связь автора с урбанистической повседневностью, вид сверху позволяет достичь эффекта анонимности, так как исключает изображение лиц и портретное сходство  |
| 2                   | Натуралистическое, подчеркнуто нейтральное, лишённое авторского почерка изображение   | Избранная техника изображения даёт ощущение устранения авторского «Я», а также какого-либо субъективизма  |
| 3                   | Фрагментарное черно-белое изображение без композиционного центра пересекается тонкими красными линиями, условно соединяющими некоторые фигуры | Подобное композиционное решение призвано имитировать репортажную фотографию, поверх которой кем-то нанесены схематические линии   |
| 4                   |   | Творчество В. Кондрусевича принадлежит к социально ориентированной реалистической живописи, распространённой в искусстве Западной Европы в первое десятилетие XXI в. По формальным качествам и по идейной наполненности оно созвучно с творчеством Т. Аитэля, Б. Мартина (Германия), М. Матеевского и В. Сасналя (Польша), Дж. Киллиш (Индия), А. Джованьони, Э. Казалинга (Италия) |

Таблица 4

**Структурный анализ произведения В. Зинкевича из серии  
«Старое вино» (2004, смешанная техника)**

| Уровни исследования | Предмет исследования   |   |
|---------------------|--|---|
|                     | означающее   | означаемое  |
| 1                   | Натюрморт с бутылками и драпировками   | Натюрморт является одним из произведений с подобными мотивами (драпировки, бутылки, конструкции из подрамников и рам), к которым В. Зинкевич неоднократно обращался                                       |
| 2                   | Смешанная техника, использование «эффекта случайности» – заливки, фактуры в сочетании с натурализмом | Данная техника наиболее полно раскрывает возможности самого материала (текучесть, лессировка, диффузия масляных и водорастворимых красок), а также позволяет сохранить неперегруженной зернистость холста |

|   |   |   |
|---|---|---|
| 3 | Сложное холодное пятно (от кобальта и ультрамарина до графитного серого) на лаконичном теплом фоне (охра) | Сопоставление формальных пятен и узнаваемых предметов позволяет балансировать между предметностью и абстракцией. При этом главным результатом и целью автора является полученный из взаимодействия больших и малых форм, а также фактур эстетический эффект   |
| 4 | _____   | Использование выразительных возможностей самого материала, сочетание абстрактных пятен с натуралистическими фрагментами, крайний эстетизм были знаком белорусской живописи с 1980-х гг. Эти черты характерны для целого поколения графиков и живописцев и стали своеобразной реакцией на годы господства «сурового стиля». Кроме того, своими корнями такая живопись связана со стилем «информель» и поисками латышских живописцев середины и второй половины XX в. |

Таблица 5

**Структурный анализ произведения А. Журавлева  
«Поле» из серии «Мироздание» (2007, холст, масло, 80x65)**

| Уровни исследования | Предмет исследования   |  |
|---------------------|--|--|
|                     | означающее   | означаемое   |
| 1                   | _____  | _____  |
| 2                   | Пастозная экспрессивная масляная живопись в теплых земляных тонах (охра, умбра, черный)  | На первый план выходит тактильность, «вещность» самого материала; попытка имитировать органические структуры (геологические срезы земли, окаменелости, остатки археологических изысканий)  |
| 3                   | Структурно произведение состоит двух формальных зон: зоны экспрессивной абстрактной жестикуляции и зоны равномерно выкрашенной. Обе зоны «вклиниваются» друг в друга и в то же время разделены четкими горизонтальными и диагональными линиями | Полосы должны вызывать ассоциации с бороздами на поле, а хаотические текстуры – с сакральными силами земли. Произведение, таким образом, представляет собой схематическое отражение взаимодействия культуры и материи  |
| 4                   | _____  | Стремление «оживить» цветовые структуры, показать активное взаимодействие на полотне цветовых и фактурных зон сближает творчество А. Журавлева с русским авангардом начала века, абстрактным экспрессионизмом, ташизмом, также есть аналогии с творчеством А. Кифера и Э. Ведова |

В результате проведенного структурного анализа собраны данные, позволяющие сопоставить творческие методы А. Журавлева, Л. Щемелева, В. Кондрусевича и В. Зинкевича. Отличия заключены в первую очередь в разном отношении авторов к дихотомии «форма – содержание». Для Л. Щемелева и В. Зинкевича некая искомая форма является целью творческих поисков. Логика формообразования является первичной для обоих художников. Для В. Кондрусевича и А. Журавлева форма, напротив, является лишь «отпечатком», следствием творческого процесса. Первичны в их творчестве смыслообразование (Кондрусевич) и экспрессия (Журавлев). У В. Кондрусевича творческий процесс носит преимущественно интеллектуальный характер, а у А. Журавлева – более эмоциональный и протекающий непосредственно во взаимодействии с материалом.

Опираясь на проведенный структурный анализ, можно выявить определенную динамику, смену приоритетов в развитии станковой живописи Беларуси. Для представителя старшего поколения Л. Щемелева категория MIMESIS является определяющей, доминирующей. В творчестве живописцев среднего поколения А. Журавлева и В. Зинкевича при разнице творческих подходов определяющими являются взаимосвязанные категории MIMESIS и TECHNE. В живописи В. Кондрусевича, представителя молодого поколения, на первый план выходит POIESIS – смыслообразование, подчиняющее формообразование и технику исполнения.

Таким образом, структурный анализ позволяет в произведениях, принадлежащих к разным стилям, выявить скрытое сходство и найти глубинную сущностную разницу в подходах авторов, которая легла в основу внешних формальных отличий.

В завершение необходимо подчеркнуть, что предложенный метод используется для анализа структуры художественного произведения как знаковой системы. Взаимосвязь произведения и зрителя, а также произведения с художественным процессом и инфраструктурой искусства на протяжении некоего исследуемого периода не входит в задачи метода структурного анализа. Процессуальный характер современного искусства может быть исследован при помощи рецептивной теории, компаративного метода и др. Применение метода структурного анализа наиболее оправдано в тех случаях, когда исследователю необходимо «навести лупу», сфокусировать внимание, детально разобрать отдельное художественное произведение. Поэтому, говоря о комплексности метода структурного анализа, мы подразумеваем комплексный анализ знаковой системы, «микромира» художественного произведения, но не анализ динамичных процессов, его породивших.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать следующие выводы:

1. При изучении произведений станковой живописи Беларуси с позиций структурного метода необходимо четко дифференцировать такие уровни анализа, как композиция, техника и материал, процесс создания, а также уровень коннотации.
2. Для комплексного прочтения произведений принципиально важным является не только анализ внешних составляющих, но и их внутреннего значения.
3. Предложенная схема структурного анализа является своеобразным универсальным «инструментом» для исследования произведений станковой живописи. Она позволяет свести все данные о произведении воедино, структурировать информацию и наглядно раскрыть имеющиеся в произведении на разных уровнях внутренние взаимосвязи.

Все вышеотмеченное позволяет сделать основополагающий вывод о целесообразности применения метода структурного анализа при исследовании произведений современной отечественной станковой живописи.

---

1. Барт, Р. Структурализм как деятельность / Р. Барт // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Bart/\\_02.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/_02.php). – Дата доступа: 26.02.2011.

2. Большой энциклопедический словарь. Философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / гл. науч. ред. и сост. С. Ю. Солодовников. – Минск: МФЦП, 2002. – 1008 с.

3. Бочанин, В. А. Эстетика: энцикл. словарь / В. А. Бочанин. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2005. – 288 с.
4. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – Т. 2. – 325 с.
5. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: теория и метод искусствознания / Г. Зедльмайр; пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесл. В. В. Биbihина. – СПб.: Аxiома, 2000. – 272 с.
6. Зедльмайр, Х. Утрата середины. Революция современного искусства: пер. с нем. / Х. Зедльмайр. – М.: Территория будущего: Прогресс-традиция, 2008. – 638, [1] с.
7. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс; пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
8. Самерсова, Е. И. Г. Зедльмайр: структурный подход в искусствоведении и концепция «идеальной науки об искусстве» / Е. И. Самерсова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2009. – № 2. – С.64–71.
9. Burnham, J. Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation / J. Burnham. – Koln: M/ DuMont Schauberg, 1973. – 191 s.

*T. KANDRATSIENKA*

### **A STRUCTURAL ANALYSIS OF THE BELARUSIAN EASEL PAINTING'S WORKS**

The author proposes a modified tabular scheme of a structural analysis as an effective methodology of the art-pieces' research. The analysis of some works of contemporary Belarusian easel painting that revealed previously hidden similarities and differences in creative approaches of painters was accomplished.

Дата поступления статьи в редакцию: 20.04.2011.