

Л. У. Вакар

Ад гратэску прымітывізму да народнай ідыліі: іранічная метафара ў жывапісе Артура Клінава

Разглядаюцца паэтыка і стылістыка жывапісу Артура Клінава. Творчасць мастака скіравана на крытыку ідэалаў і стэрэатыпаў савецкага і постсавецкага часоў і мае полістылічны характар, дзе найбольш заўважнымі ўяўляюцца экспрэсіянізм, прымітывізм, сюррэалізм і метафізіка. У творчасці А. Клінава эстэтыка постмадэрнізму выявілася праз іронію, якая ўзнікае пры супастаўленні гратэскага і ідылічнага вобразаў. Мастак стварыў сінтэтычныя выявы, дзе архітэктурныя формы і чалавек паяднаны.

Прымітывізм як свядомая ўстаноўка на імітацыю архаікі і спрашчэнне жывапісна-пластычнай мовы ў беларускім андэграўндзе 1980 – пачатку 1990-х гг. аказаўся адным з самых запатрабаваных стылёвых кірункаў. Разам з тым трэба адзначыць, што пераважна ён спалучаецца з экспрэсіянізмам, сюррэалізмам і канцэптуалізмам, якія напаяняюць прымітывізм актуальнасцю. Прымітывіст у адрозненне ад наіўнага (інсітнага) творцы заўсёды знаходзіцца ў кантэксце мастацкага працэсу і пад яго ўплывам можа эвалюцыянаваць у іншыя стылёвыя кірункі, набываць новую манеру пісьма, неабходную для рашэння тэмы. Асноўнай праблемай, якая дамінавала ў асяродку андэграўнду, была ўсвядомленая патрэба абнаўлення як грамадскай думкі, так і мастацкай практыкі, вызвалення ад эстэтычнага дагматызму, наўмыснае парушэнне ўсіх іерархій, канцэпцыі «высокае» і «нізкае» ў мастацтве, а часам адмовы ад катэгорыі «прыгожае» і сцвярджэнне катэгорыі «брыдкае».

Характарызуючы феномен постмадэрнізму (у італьянскай літаратуры – трансавангарду) Акіле Баніта Аліва пісаў: «Трансавангард не мае... генеалагічнай прывілегіі адназначнага паходжання. Яго генеалагічнае дрэва ўключае продкаў самага рознага роду і гістарычнага паходжання, якія прадстаўляюць не толькі высакародную і чыстапародную галіну гістарычнага авангарду, але і нізавы род малой культуры, рамяства і нізавых мастацтваў. Мастакі трансавангарду зразумелі, што культура, культурная тканіна, не толькі развіваецца і расце ўверх, але і распаўсюджваецца ўніз...» [5, с. 42].

Артур Клінаў вядомы як мастак-канцэптуаліст, літаратар, фатограф, мастак-пастаноўшчык і сцэнарыст кіно. Шматбаковая творчая дзейнасць А. Клінава кажа пра яго здатнасць да творчага абнаўлення. У інтэрв'ю ён патлумачыў дадзеную акалічнасць так: «Для мяне заўсёды быў важным пошук. Цікава пачынаць нешта новае. Калі ў адной сферы працуеш гадамі, становіцца нудна. Ёсць і адваротны бок: калі ты распачынаеш пада-



Піўнушка. 1988



7 лістапада. 1988

рожжа па розных мастацтвах, то доўга і глыбока ні на чым не канцэнтруешся, а такім чынам цяжка дасягнуць вяршынь. Прыходзіш у новую сферу – і апынаешся ў пазіцыі дылетанта. Але гэты стан неафіцтва, адкрыцця вельмі азартны. Мяне ён заўсёды заварожваў, тут ёсць свой драйв. Адчуваеш, што заўсёды трохку малады» [1].

Жывапіс А.Клінава канца 1980 – 1990-х гг. скіраваны на крытыку стандартаў і ідэалаў савецкага часу, выкрыванне яго найбольш балючых кропак. Мастак імкнецца паказаць неафіцыйны бок жыцця савецкага грамадства, пратэстныя формы самавыяўлення. Карціна «Піўнушка» (1988) прадстаўляе сюжэт, які ніколі не закранаўся ў савецкім мастацтве апроч сатырычнай графікі. Адпаведна мастак звяртаецца да спадчыны экспрэсіянізму з яго пастозным пісьмом і кідкім колерам выяў з абводкай чорным контурам. Арыгінальна вырашаецца кампазіцыя твора: прастора кафэ дэцэнтравана, раскрываецца зверху, усе наведвальнікі нібы ў танцы хістаюцца вакол сталоў з піўнымі келіхамі, забыўшыся пра ўсё на свеце. Непрапарцыянальнасць постацей, абрэзаны фармат, разняволены малюнак пэндзлем – усё сведчыць пра цікаўнасць аўтара да традыцый лубка і прымітывізму.

Карціна «7 лістапада» (1988) напісана яшчэ больш эскізна, выявы пераўтвораны ў графічны знак. Фактура палатна з цёмным фонам і каляровым накідам асноўных абрысаў з першага погляду ўспрымаецца як святочны краявід феерверка. Пэндзаль ледзь дакранаецца да палатна, ім-

гненна выхоплівае яркімі фарбамі з цемры абрысы шкляных вітрын на вуліцы, постаці задзіры і збітага ім чалавека на зямлі. Малюнак нагадвае дзіцячыя ідэаграмы, постаці сведкаў малыя і схематычныя, яны толькі пазначаны, бо выконваюць ролю статыстаў.

Раннія карціны А.Клінава адзначаны вольнай манерай маляваць пэндзлем, адначасова выяўляючы і пазначаючы выяву. Такая манера была падгледжана ў дзіцячай творчасці, якую ў мінскім артыстычным асяродку актыўна папулярызаваў В.Чарнабрысаў. У творчасці А.Клінава яна ўдала спалучаецца з трывала пабудаванай архітэктурнай прасторай, дзе пануе погляд зверху, таксама характэрны для малявання па памяці. Жорсткія сюжэты з крымінальным дзеяннем альбо намёкам на яго надаюць творам надзвычай драматычнае гучанне. Пустэчы вуліц («Снежань», 1988) і двароў («Смерць піянера», 1988), дзе адбываюцца трагічныя здарэнні, напаўняюць творы экзістэнцыяльным перажываннем безвыходнасці.

Карціна «Пакаранне Пугачова» (1990) запамінаецца надзвычай глыбокім перажываннем трагедыі, якое перадаецца перш за ўсё кампазіцыйным рашэннем. Мастак паказвае апошнія моманты пакарання Емяльяна Пугачова, калі пасля чвартавання часткі цела бунтара развозяць па розных кутках Масквы і спальваюць. На першым плане літаральна на мяжы карціны вырастае вастракол, на двух піках якога насаджаны аб'ектыя полымем галава і рука, уздзетыя да неба. Заснежаны шлях зігзагападобнай траекторыяй уздымаецца ўверх, уздоўж яго загараюцца месцы палення рэшткаў цела Пугачова. На апошнім этапе дарога змыкаецца з палоскай барвовага небасхілу з ледзь уціснутым у палатно і крыху прыплясканым, нібы прысеўшым ад жаху, авалам сонца. Яно з'яўляецца апошняй меткай на шляху ўзыходжання народнага героя ў вечнасць. Да яго звернута полымя запаленай свечкі ў руцэ, якую вязуць у клетцы на санках. На карціне няма ніводнага чалавека, трагедыя адбываецца пры поўным бязлюддзі, што ўзмацняе экзістэнцыяльнае гучанне тэмы смерці. Толькі купалы храмаў за крамлёўскімі сценамі, нібы званы, хістаюцца ў розныя бакі і сваімі яркімі колерамі напаўняюць сюжэт расправы жарсцю.

Самая вядомая карціна ранняга перыяду творчасці А.Клінава «П'ета» (1990) дае цікавы ўзор выкарыстання вобраза, запазычанага з класічнага мастацтва, для выяўлення экалагічнага крызісу сучаснай цывілізацыі. У савецкім мастацтве індустрыяльны краявід традыцыйна вырашаўся ў манументальна-велічным ключы, дэманстраваў дасягненні эканомікі і быў запатрабаваны на ўсіх афіцыйных выставах. А.Клінаў спалучае яго з вобразам П'еты і тым самым надае індустрыяльнай тэме эсхаталагічнае гучанне. Маці выносіць з бруднай прамысловай зоны на руках зялёнае цела змярцвелага сына. Дысанансныя кантрасты едкіх колераў, уздыбленая прастора краявіду, чорны дым заводскіх труб і кацельняў, вышкі высакавольтных ліній – усё кажа пра катастрафічны стан развіцця грамад-



Пакаранне Пугачова. 1990



Смерць Марата. 1994

ства, толькі што перажыўшага Чарнобыльскую аварыю. Мастак праз вобраз П'еты раскрывае перад глядачом праблему выжывання чалавека ў забруджанай прыродзе.

Паступова інтэрпрэтацыя тэмы смерці набывае элементы постмадэрнісцкай гульні і чорнага гумару. Паказальнай у гэтым сэнсе з'яўляецца карціна «Смерць Марата» (1994), рымейк на вядомы твор Жака Луі Давіда. Як вядома, Давід напісаў Марата на месцы яго забойства ў ванне, але пераўтварыў яе ў саркафаг, а побач стаяўшую драўляную скрыню – у п'эдэстал. А. Клінаў практычна цытуе твор рэвалюцыйнага класіцызму, але рэдукуе яго пафаснасць і дапаўняе элементамі сюррэалізму. Ён замяняе цёмны фон глыбокай перспектывай інтэр'ера сучаснай прыбіральні з унітазам, ракавінай, вешалкай з ручніком, столікам з бутэлькай і плакатам з аголенай натурай. На столі вакол электрычных лямпачак мастак змяшчае надзвычай вялікіх чырвонага колеру інсектаў, якіх малюе разам з цэнямі, што робіць іх яшчэ больш раздражняльнымі. Праз арачныя праёмы вакон верхняга яруса ў прыбіральню ляцяць самалёты, і разам з інсектамі шумам і рокатам запаўняюць прастору. Героіка дадзенага твора цалкам нівеліравана, сюжэт пераўтвораны ў сюррэалістычнае трызненне.

У карціне «Смерць камісара» (1995) трагічнае парадаксальным чынам паяднана з гратэскам і ідыліяй. Пяціпавярховыя дамы глядзяць у двор пустымі чорнымі вокнамі. Сведкамі аказваюцца персанажы з наіўнай пэтыкі: дваровы руды кот і пеўні з залатымі грабенчыкамі, якія, не звяртаючы ўвагі на крымінальную падзею, ціхамірна гуляюць па двары вакол клумбаў з кветкамі. А ў небе жоўтыя анёлападобныя істоты ўздымаюць куфлі з напоем, нібы душа камісара сустрэлася з прывабнай сяброўкай. Адбываецца ўсё пад наглядам зялёнага ката-сфінкса, што сядзіць на да-

ху, і зялёнага сонейка з праменямі, накрэсленага, накшталт дзіцячай ідэаграмы, у правым верхнім кутку карціны. У адным творы мастак спалучае некалькі рэчаіснасцей: крымінальную падзею, ціхае жыццё насельнікаў двара ў суладзі з асяроддзем і наіўную метафізіку ўяўленняў жыцця пасля смерці. У выніку тэма смерці героя рэдукуецца, фалькларызуецца.

Архітэктурны вобраз Мінска ў творчасці А. Клінава з'яўляецца адным з вызначальных, да яго ён звяртаецца ў жывапісе, фотапраектах, літаратуры. Архітэктар па адукацыі, мастак здатны напоўніць гарадскую прастору разнастайнымі сэнсамі і перажываннямі, перайсці ад крытычна-экспрэсіяністычнага раскрыцця вобраза да стварэння міфа пра ідэальны горад Сонца [3, с. 116–125]. Напрыканцы 1980 – пачатку 1990-х гг. Мінск паўстае на яго карцінах як залішне рэгламентаваная і няўтульная для чалавека прастора з бязлюднымі шырокімі праспектамі («Снежань», 1988; «23 снежня», 1990), пакрытымі сеткай электрычных правадоў, нібы павуціннем. Для выяўлення гарадскога асяроддзя мастак выбірае раннія гадзіны, калі адзінымі яго гаспадарамі выступаюць дворнікі, якія з недаверам назіраюць за ўсім, што адбываецца ўпотаі: з'яўленнем неведомых асоб, прыездам чырвоных фургонаў («Гарадскі раманс», 1991) – за ўсімі жахамі і перасцярогамі.

У працах сярэдзіны 1990-х гг. мастак пачынае ствараць метафарычныя вобразы Мінска. Краявід «Горад» (1995) нечакана дэманструе святочна-тэатральную карціну гарадскога жыцця, дзе дамы і людзі паяднаны, складаюць адзінае цэлае. Змешчаны па цэнтры кампазіцыі квартал дамоў мае круглую форму, унутры якой узвышаецца над дахамі барабаншчык. Ён б'е ў чырвоны барабан і неадрыўна глядзіць у неба, дзе замест сонца свеціць вялікі ліхтар. Гук рытмаў прыцягнуў увагу двух аўтамабілістаў, якія з зацікаўленасцю назіраюць за тэатральнай дзеяй. На суседніх дамах таксама адбываецца нешта неверагоднае. Вялікі кот разлётся на даху шматпавярховага дома як на канапе. З левага боку чырвоны чалавек, падобна кранштэйну, трымае ліхтар над дамамі. З правага боку на шпіле вежы замест флюгера круціцца дзяўчына з горнам, вітаючы чалавека, які сыходзіць па прыступках аднекуль з нябёс. А ўнізе ў левым кутку палатна варона-маці з косамі трымае ля грудзей малое вараняня.

Як некалі А. Тышлер ствараў сінтэтычныя вобразы чалавека і рэчы, чалавека і з'явы, так і А.Клінаў здатны да сінтэзу чалавека і архітэктурны. Гэткім чынам ён рэалізуе прафесійныя веды і фантазіі, выбудоўвае на палатне ўнутраную карціну свету. Найбольш яскрава гэта відавочна ў разнастайных архітэктурных дэталях і формах шмат'яруснай вежы на палатне «Гмах» (1995). Своеасаблівы горад-вежа, вакол якой прагульваецца дзіўны чалавек з рудым сабакам, пэўна сцеражэ сваё збудаванне. У яго вобразе лёгка ўгадваецца сам аўтар, які надзяляе сябе цікавым атрыбу-



Смерць камісара. 1995



Вежа. 2003

там: на галаўным уборы, нібы на даху дома, змешчаны шпіль. На трэцім ярусе вежы размешчаны квартал мінскіх дамоў, а па вуліцы скачуць чырвоныя вершнікі, падобныя на народныя гліняныя цацкі. На даху сядзіць птах і паліць трубку. У цэнтры ўнутранага двара з аб'ёму дома выглядае галава памерам у некалькі паверхаў, своеасаблівая галава ўсяго шмат'яруснага збудавання. Пры ўсёй фантазмагарычнасці карціны падкупляе жаданне аўтара выказаць захапленне горадам, укараненне ў яго нутро.

У карціне «Статак» (другая назва «Карабель», 1995) мастак скарыстоўвае архетыпны вобраз Ноевага каўчэга і напаяўняе яго архітэктурнымі формамі. На чале з капітанам горад-карабель плыве ў прасторы мора-акіяна, яго суправаджаюць ластаўкі і белыя аблогі. Калі, як у дзяцінстве, разглядаць іх формы, то можна ўбачыць і вазон з кветкай, і далонь рукі, і жаночы торс.

Перажыванне страты гісторыка-культурнага асяроддзя беларускімі гарадамі ў творчасці А. Клінава змяняецца серыяй візіянерскіх карцін, дзе метафізічныя ўрбаністычныя вобразы з'яўляюцца метафарамі культуры. На карціне «Вежа» (2003) сярод старых гарадскіх кварталаў паўстаў замак, які спалучае ў сваіх формах стылёвыя рысы еўрапейскай архітэктурны ад антычнасці да мадэрну. Формы трох ярусаў завяршаюцца басейнамі, і на самым версе над блакітам вады ўзвышаецца прыгожы карабель са спушчанымі ветразямі. Сцены замка, нібы маскаронамі, упрыгожаны разнастай-

нымі антрапаморфнымі выявамі, якія прачытваюцца як алегорыі розных відаў дзейнасці: музыкі (жаночы твар анфас з саксафонам у руках), літаратуры (дзяўчына з кнігай у руках), творчага дыялогу (дачыненні двух персанажаў: адзін вудзіць рыбу з акварыума другога). Прастора горада бязлюдная, а выступаючыя з аб'ёму замка вобразы з заплюшчанымі вачыма падкрэсліваюць сюррэалістычную сутнасць твора. Яны нібы старажытныя антычныя апатрапей ахоўваюць прастору рамантычнай мроі мастака.

У другім нумары часопіса «rARTisan» А.Клінаў у разважаннях пра структуру культуры дае ключ да разумення вобразаў дадзенай серыі работ: «...сканцэнтруем нашу ўвагу на трох прынцыпова цікавых для нас феноменах культуры: Актуальнай Культуры, Поп-Культуры і Музеефікаванай Культуры. Апошняе вызначэнне (Музеефікаваная Культура) не патрабуе адмысловага каментарыя, апроч заўвагі, што гэта не навуковы тэрмін, а метафара. Можна было б сказаць “Муміфікаваная Культура” ці назваць яе больш распаўсюджаным паняццем – Класічная Культура. У любым выпадку тут мы маем на ўвазе тыя феномены Культуры, якія ўжо адбыліся ў мінулым і сёння ўяўляюць... структураваную прастору музеяў, архіваў, бібліятэк etc. Музеефікаваная Культура... складае абсалютную большасць цела Культуры...» [4, с. 5]. Пэўна, вобраз такой упарадкаванай культуры мастак стварыў на карціне «Знікненне сіметрыі 7» (2005), дзе прамая перспектыва бясконцай вуліцы класічнай архітэктуры распачынаецца з невялікай плошчы музейных дамкоў. З іх сценамі зліліся постаці двух загадкавых персанажаў, якія, нібы музейныя назіральнікі альбо жывыя экспанаты, сядзяць у крэслах і чытаюць газеты. Прастора горада не толькі сыходзіць удалячынь, а яшчэ раскрываецца па вертыкалі, якая распачынаецца з каменных сходаў падмурка на першым плане і завяршаецца ў нябёсах воблакам у выглядзе тулава русалкі.

Жывапіс А.Клінава раскрывае ідылічны змест яго метафізічных вобразаў Культуры. Таямнічыя і загадкавыя, яны старанна ўпісаны ў адбудаваную прастору, дзе пануе гармонія і краса. Тут няма адчужанасці, жаху, пагрозы, але ёсць цішыня, спакой і тонкая іронія. Гэта вельмі блізка да вобразаў раю, якія складаюць аснову пэтыкі многіх фальклорных жанраў, але замест адчування цуду пераважае абсурд залішне рэгламентаванай і прадказальнай творчай волі. Цікава ў гэтым сэнсе ўзгадаць карціну А.Клінава «Нацюрморт» (2005), дзе мастак размяшчае ў праёме аркі на дамцы-падстаўцы вялізны вазон з букетам. У вазона знізу ёсць адтуліна, да якой прыстаўлена лесвіца і па якой, пэўна, узыйшоў нехта, чые рукі з нажніцамі ўнутры букета гаспадарліва абразаюць кветкі. Наверсе букета на двух галінках сіметрычна на два бакі, нібы цацкі, падвешаны дамок і клетка з маленькімі белымі аблокамі. Нечаканае спалучэнне вобразаў саду, дома і мары, прыручанай і пасаджанай у клетку. Вакол букета



Знікненне сіметрыі 7. 2005



Нацюрморт. 2005

безліч такіх аблокаў-мар уздымаецца ў неба з трубак, якія паляць два таямнічых персанажы, чые галовы, нібы наглядаючы за парадкам, узвышаюцца над горадам. На першым плане вобразы часу: шматлікія каменныя сходы, гадзіннік і зязюля ў клетцы. Арка па перыметры аздоблена кветкавым арнамантам нахштальт бардзюра маляваных дываноў. Матыў кветак-букета-саду мае сутнасны характар, бо ўтрымлівае ў сабе першасны сэнс паняцця «культура» як вырошчвання, культывавання раслін, духу, таленту. Адзначым, што метафарычны вобраз вырашчанай і дагледжанай Культуры «Нацюрморта» А. Клінава візуальна суадносіцца з традыцыйнымі беларускімі маляванкамі.

Для разумення жывапісных вобразаў А. Клінава трэба прыгадаць яшчэ адно яго выказванне: «Культура сёння трымаецца на тым, што можна метафарычна вызначыць як “змову эліты”, чым насамрэч і з’яўляецца ўся сістэма фондаў, дзяржаўных датацый, асобных заможных філантропаў і г. д.» [2, с. 13]. Ідылічную размову эліты назіраем на карціне «Вечар» (2005), дзе вакол доўгага прамакутнага басейна з цацачнымі ветразямі паселі ў вежах-нішах шэсць загадкавых асоб з вялікімі галовамі. Аднак урачысты характар маўклівага ладу персанажаў разбураецца праз іронію папярковых самалёцікаў, якімі напаўняе неба чыясьці рука, вытаркнутая з маленькага вакна ў нябеснай прасторы. Гэткі ж прыём іранічнай нівеліроўкі вобраза прысутнічае і ў карціне «Чалавек, які чытае газету» (2005), дзе ў старанна адбудаванай прасторы Эдэма Культуры замест сонца ў небе выяўлена круглая адтуліна з вентыляцыйнай рашоткай. Яе наяўнасць раскрывае штучную сутнасць насычанага дзівосамі краявіду, пазбаўляе яго манументальнасці.



Вечар. 2005



Чалавек, які чытае газету. 2005

Таямнічыя і загадкавыя вобразы – метафары Культуры А. Клінава напісаны ў карпатлівай манеры. Старанна прапісаны дэталі на ўсіх планах карцін: двары, плошчы і вуліцы раўнамерна выкладзены брукоўкай; архітэктурныя формы насычаны нішамі, калонамі, валютамі, атыкамі, франтонамі; на паверхні вады басейна дакладна выяўлены цені ад ветразяў. Гладкае пісьмо нагадвае наіўна-прастадушнюю манеру мастакоў-аматараў, якую выкарыстоўвае аўтар дзеля захавання чысціні ідылічнага жанру. Аднак гэтая ідылічнасць падманлівая, пры ўніклівым разглядаванні ўпарадкаваная прастора нечакана парушаецца дробнай дэталлю, якая выяўляе гульнявы характар фантастычных уяўленняў і метафар аўтара.

У творчасці Артура Клінава эстэтыка постмадэрнізму выявілася праз іронію, якая ўзнікае пры супастаўленні гратэскага і ідылічнага вобразаў. Характар іх суадносін вызначае стылістычную манеру мастака. На раннім этапе творчасці яго ўвага была скіравана на крытыку стэрэатыпаў савецкага і постсавецкага грамадства, што патрабавала экспрэсіі формы і жэста, гратэску прымітывісцкага кшталту. З другой паловы 1990-х гг. мастак працуе над стварэннем метафізічных вобразаў, дзе архітэктурная прастора і чалавек утвараюць сінтэтычны вобраз гарадскога ладу жыцця, альбо візуальнай метафары культуры. З характэрнымі для мастака постмадэрнізму свабодай і лёгкасцю Артур Клінаў спалучае ў сваёй творчасці гістарычныя стылі і формы архітэктуры, дзіцячую ідэаграму, гратэск і народную ідылію і шмат іншага, неабходнага для рэалізацыі аўтарскай канцэпцыі.

1. *Белявец, А.* Артур Клінаў. Вандроўнік па горадзе Сонца / *Алеся Белявец* // Мастацтва. – 2013. – № 8. – С. 12.

2. *Вэнцлова, Т.* Дэмакратыя – новы выклік для Культуры / *Томас Вэнцлова, Юрась Барысевіч, Артур Клінаў* // *rARTisan*. – 2004. – № 2. – С. 13.

3. Клінаў, А. А. Дванаццаць. Выбраныя творы 1996–2008 : альбом / Артур Клінаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 142 с.

4. Клінаў, А. Дэмакратыя й Культура. Размова паміж Клінавым і Молатавым / Артур Клінаў // рARTisan. – 2004. – № 2. – С. 5.

5. Олива, А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / Акилле Бонито Олива. – М. : Худож. журнал, 2003. – 215 с.

L. Vakar

**From grotesque of primitivism to national idyll:
an ironical metaphor in Artur Klinov's painting**

The poetics and stylistics of Artur Klinov's painting are considered in the article. Works of the artist are directed on criticism of ideals and stereotypes of the soviet and post-soviet period, and have polystylistic character where expressionism, primitivism, surrealism and metaphysics are mostly noticeable. In A. Klinov's creativity the esthetics of postmodernism is shown through irony arising during the comparison of grotesque and idyllic images. The artist created synthetic images where architectural forms and a person are integrated.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 28.11.2014.

РЕПОЗИТОРИЙ БІЛУКИ