

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-41>

ГРАНИЦЫ ЖИВОПИСИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ И НОВАЦИЙ

Барановская А. С.

*аспирант кафедры искусствоведческой экспертизы
Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства
г. Киев, Украина*

Разнообразные художественные традиции формировались в живописи на протяжении всей истории искусства. Со времен наскальных росписей палеолита живопись проявляла себя в форме росписей гробниц и храмов в Древнем Египте, дворцовых росписях крито-микенской цивилизации; древнегреческие писатели превозносят совершенство живописных произведений Зевксиса и Паррасия; до нас дошли шедевры монументальной живописи в виде мозаик раннехристианских и средневековых храмов Византии, Киевской Руси, Западной Европы и мусульманского Востока. На базе существующих знаний (традиций), сквозь эпохи происходило непрерывное развитие материалов и техник, художественного языка и жанров в монументальной и станковой живописи. На пороге XXI века возникло такое новое понятие, как цифровая живопись. Последняя перенимает наследие всего художественного опыта путем компьютерной имитации приемов живописи.

Школы, хранящие традицию, существовали всегда, ведь знания должны были передаваться. К примеру, традиции античности и древнерусского искусства передавались и развивались веками.

С появлением художественных академий закреплению на уровне нормы, образца в профессиональном художественном образовании (академизации) подверглись традиции конкретно-исторических художественных школ, направлений (стилей) в искусстве. Так, братья Лодовико, Агостино и Аннибале Каррачи, основатели Болонской школы, в построении композиционных решений и пластических форм обратились к классическим принципам Ренессанса. В их живописи академизации подверглись приемы великих мастеров Высокого

Возрождения. А уже французская Королевская академия живописи и скульптуры, Императорская Академия художеств в России опирались на принципы классицизма [1, с. 21]. Соответственно в художественной культуре формируется такое явление, как академическая традиция.

В статье «Онтология художественных традиций» Д. Варламов целесообразно разделяет художественные традиции на группы и виды, из которых наибольший интерес представляют: регламентированные аксиологические традиции, устанавливающие определенные границы, рамки (к ним относятся творческие идеи, художественные парадигмы); сложные локальные традиции (школы, течения, направления); сложные глобальные традиции (фольклорные и академические, эпохи, такие как Античность, Средневековье, Возрождение и другие, направления, ставшие достоянием мировой культуры, например, романтизм, импрессионизм) [2, с. 116].

При этом, С. Бондырева и Д. Колесов сужают категорию «традиция» до устойчивой преемственности более, чем одним поколением: «То, что воспроизводится многими в течение периода, превышающего жизнь одного поколения, может считаться традиционным. То, что функционирует в пределах жизни одного поколения, еще не известно, станет ли традицией. Любая конкретная традиция в пределах данного поколения может быть воспринятой (у предыдущего) или выработанной – в этом случае необходима ее проверка временем, и пока следующее поколение не начало воспроизводить ее содержание, это всего лишь инновационное действие с потенциалом традиционности [3, с. 24, 25].

Интересно, что преемственность традиции не ограничивает ее развития. Это не слепое следование канону, не клише, втискивающее художника в прокрустово ложе исключительно конкретной стилистики. Художник, опираясь на определенную художественную базу, находит решение, которое отражает эстетический запрос современного ему времени, а с другой стороны – выражает его собственные пристрастия и взгляд на искусство, возможно, его открытия, в том числе, через вдохновение и заимствование в более глубоких слоях традиции или неродственных культурах.

Так, В. Бабяк отмечает сохранение сущности традиции при ее развитии, перенесении в новое время: «Традиция исторична и потому трансэпохальна. ... Классицизм – факт пластической и духовной рационализации античного наследия – рассматривался его апологетами сквозь призму открытий Ренессанса, что придает ему оттенок вторичности, а значит, известной подражательности установкам прошлого, однако не их компиляцией. Историческая смена эпох в искусстве отмечена

феноменом транзитивности величин (эпох), свойством, состоящим в том, что если первая величина, скажем Ренессанс, сравнима со второй, например, античностью, а вторая с третьей, с классицизмом, то первая также сопоставима с последней» [4, с. 199].

При том, что происходит развитие живописи, вопрос о границах живописи является достаточно дискуссионным. Несмотря на тавтологию, звучит он следующим образом: как расширить границы, при этом оставшись в границах живописи? Ведь, к примеру, цифровая живопись или тот же стрит-арт, с одной стороны, многое черпают из языка живописи (колорит, композиция, перспектива), с другой стороны – в большинстве современных терминологических словарей не включены в понятие живопись.

Споры о границах живописи связаны с тремя разными позициям в отношении традиции и новаторства.

Согласно первой позиции традиция не терпит изменений, традиция самодостаточна. Д. Кошут провозглашал «Живопись – это разновидность искусства. Если ты пишешь картины, это значит, что ты уже ... принимаешь природу искусства, какой она сложилась в европейской традиции» [5]. Однако, вопрос относительно косности традиции опровергается самой историей искусства: сменялись стили, и даже в рамках одной эпохи отличны между собой Итальянское и Северное Возрождение. Развитие традиции в истории искусства всегда происходило изнутри, в первую очередь – от личности художника, через его гений, а во вторую – через влияние среды, в которой он находился.

Чего, подчас, не скажешь о положении в современном искусстве, когда цель новаторства превращается у многих в самоцель, когда художник искусственно ограничен парадигмой «гонки за новизной». Так порождается второй взгляд на традицию – ее отрицание.

Такие ученые, как А. Краева, Е. Кудряшова, А. Никишин, Л. Савинова констатируют : «Если понимать искусство лишь как серию экспериментов и видеть смысл деятельности художника в том, чтобы создавать новое любой ценой, то внутренний смысл искусства в целом и художественного произведения в частности в этом случае утрачивается. Сообразно тому, как новации в области техники мгновенно устаревают, новации в искусстве также быстро исчерпывают себя, не допуская по своей сути не только развития, но даже повторения. Причиной этого является антитрадиционность экспериментального искусства» [6, с. 130].

Интересно отметить, что авангард сам давно стал классикой, традицией, и беспредметное искусство в живописи, в отличие от традиционного академического, приветствуется художественной средой.

Возникает новый вопрос: возможно ли преимущество одной традиции перед другой, разве выбор оных не зависит единственно от задач, которые решает художник?

Также, следует отметить, что на уровне семантики понятие «новизна» четко не определено. «Всякое творчество содержит в себе новизну, но не всякая новизна содержит в себе творчество. И что в одном смысле этого слова новое, не является таковым в другом его смысле» [7, с. 242]. Любой акт творчества подразумевает под собой уникальность; любая авторская техника художника в «классической» картине – это эксперимент. Чтобы в настоящее время в живописи создать что-то подлинно новое, необходимо знать абсолютно все наследие прошлого для того, чтобы вступить в полемику с ним, а это невозможно.

Вот почему оправданно считать наиболее обоснованной третью позицию в отношении традиции, когда «новации возможны только на путях следования традициям, т.к. реализация традиции в новой ситуации требует новаторства» [6, с. 130]. К. Кириленко в данном ключе подчеркивает: «Как это не парадоксально, в современном техничном и технологичном мире новации «умирают», умирают, чтобы возродиться в более совершенной форме, в форме инноваций. Инновация является таким отрицанием нового, при котором все, что создается, не является радикально отличным, разграниченным с существующим, собственно, с традицией. Инновация – это современный ответ на гармонию традиции и новаторства, к которому интуитивно стремилась парадигма классической культуры» [8, с. 108]. Чем больше у художника знаний о художественных традициях прошлого, чем богаче его образное мышление, тем ярче он может воплотить свой замысел, тем отчетливей он может выявить новое.

Литература:

1. Апполон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / А.М. Кантор и др.; Москва: Эллис Лак, 1997. 736 с.
2. Варламов Д.И. Онтология художественных традиций. *Знание. Понимание. Умение*. 2007. № 4. С. 114-119.
3. Бондырева С.К., Колесов Д.В. Традиции: стабильность и преемственность в жизни общества: учеб. пособие. Москва, 2004. 280 с.
4. Бабияк В.В., Традиции и новаторство в художественном образовании (историко-искусствоведческий аспект). *Известия Российского государственного педагогического университета им. АИ Герцена*. СПб, 2004. № 4 (7). С. 198–2017.

5. Arthur R. Rose. Four Interviews. – Arts Magazine. 43. № 4 (February 1969). P. 23.

6. Краева А., Кудряшова Е., Никишин А., Савинова Л. Идеология смены традиции и новаций в художественной культуре. *Власть*. 2013. № 4, С. 128–131.

7. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. пер.: В. Корнієнко. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.

8. Кириленко К.М. Діалектичний зв'язок традиції й новаторства як сутнісна риса інноваційної культури. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. № 5. С. 106-109.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-42>

СТИЛЬ І ТЕХНІКА ЖИВОПИСУ ЦЕРКОВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Бардік М. А.

*кандидат мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник*

*Науково-дослідного відділу історії та археології
Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника
м. Київ, Україна*

Свято-Успенська Києво-Печерська лавра є одним із найвідоміших православних монастирів України та Європи. Його архітектурний ансамбль включений до списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Лавра, як і свята гора Афон, вважається одним із земних уділів Богородиці. Їй присвячено головний храм Лаври – Велику Успенську церкву (або Успенський собор). В XI ст., коли Печерський монастир був заснований, Велику церкву прикрашали мозаїки і фрески [1, с. 167]. Вони не збереглись. Новою точкою відліку для Печерського монастиря стало 22 квітня 1718 р., коли пожежа знищила дерев'яні будівлі, постраждали й кам'яні церкви. Монастир повстав, як фенікс із попелу, – у XVIII ст. були перебудовані церкви та інші монастирські споруди в стилі українського бароко.

Храми давньоруських часів – Велику Успенську (1073–1077) і Троїцьку надбрамну (початок XII ст.) церкви – розписали в бароковому