



СООТНОШЕНИЕ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В ФОРМИРОВАНИИ ЦЕЛОСТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Л.И. СОРОКИНА

*Липецкий
государственный
педагогический
университет*

e-mail: luchiasor@mail.ru

Рассматривается проблема целостности художественного сознания как синтеза традиции и новаторства. Отмечаются два свойства художественной традиции – стремление к сохранению художественного опыта и необходимость его творческой интерпретации. Переосмысление, интерпретация художественной традиции обеспечивают ее развитие и нередко связаны с появлением новаторских идей. Новаторство в развитии художественного сознания проявляется в изменении художественной модели мира, творческого метода, которые отражаются в произведениях искусства. Существенную роль в становлении новаторских идей и методов играет фантазия, которая рассматривается как единство воображения и эмпатии. В истории формирования художественного сознания наблюдаются как периоды главенства традиции, так и периоды негативного отношения к ней и признания новаторства в качестве основной ценности творческого процесса. Благодаря постоянному противоборству между традицией и новаторством осуществляется развитие художественного сознания как целостности.

Ключевые слова: художественное сознание, традиция, новаторство.

Стиль или направление, возникающее в искусстве, всегда является результатом отражения целостности художественного сознания творцов. Задача статьи состоит в том, чтобы продемонстрировать взаимосвязь традиции и новаторства как основу формирования целостности художественного сознания в истории европейской культуры.

Художественное сознание как вид общественного сознания формируется в результате воздействия как социальных традиций, так и художественных. Традиция обуславливают восприятие зрителем искусства, а также и процесс создания произведения искусства. «Художник никогда не оставался с миром наедине, – художественная традиция в качестве посредника всегда вмешивается в его связи с миром¹», – отмечал Х. Ортега-и-Гассет.

Необходимо уточнить само понятие «традиция». Существуют различные точки зрения на определение традиции. Е. Шацкий выделяет и систематизирует несколько подходов к определению понятия «традиция». Первую группу определений автор называет «функциональными», так как «в центре интереса часто оказывается функция передачи из поколения в поколение тех или иных (в основном духовных) ценностей данного общества»². Второе понятие традиции названо «объектным», в его основе содержится обращение к тому, «каковы эти ценности, что именно подлежит передаче»³. Третье понятие рассматривается как «субъектное», потому что здесь на первый план выдвигается «отношение данного поколения к прошлому, его согласие на наследование или протест против этого»⁴. Таким образом, традицию в художественном сознании мы будем понимать как сам объект наследования (определенный художественный опыт), процесс передачи этого наследия, а также отношение к данному наследию различных поколений людей.

Индивидуальное художественное сознание всегда формируется в условиях социума. Процесс его формирования происходит на основе обращения к искусству. Это обращение предполагает восприятие произведений искусства, а также обучение художественному мастерству, т.е. процесс становления индивидуального художественного сознания всегда связан с обращением к художественной традиции. Освоив традиции, талантливый художник начинает создавать новое. Знакомство с традицией позволяет использовать традиционные формы для решения новых задач. Не случайно Р. Генон говорит о челове-

¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 254.

² Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 284.

³ Там же.

⁴ Там же.



ке, освоившим традицию, что он находится на вершине горы. «В действительности тот, кто рассматривает все традиционные формы в их единстве, приобретает тем самым синтетический, в строгом смысле этого слова, взгляд на вещи; он имеет возможность поставить себя в центр мироздания, в средоточие всех вещей»⁵, – отмечает философ. Думается, что данная мысль вполне справедлива и для области художественного сознания.

В социальной жизни так же, как и в художественном сознании, традиция не является архаичным прошлым. Она формирует структуру современного художественного сознания. Существенно, что смысл традиции заключается в том, что опыт прошлого используется в современной жизни и в художественном сознании. Это становится возможным благодаря тому, что традиция может развиваться, реагируя на изменения жизни. Развиваясь, традиция закрепляется в художественном сознании, становится вневременной.

Есть два важнейших свойства художественной традиции – стремление к сохранению художественного опыта и необходимость творческой интерпретации традиционного опыта. В художественной традиции изначально заложена возможность ее интерпретации, что дает основание рассматривать ее не только как прошлое, но и как что-то, имеющее непосредственное отношение к современности. Несмотря на течение времени, художественная традиция не теряет своей актуальности. Традиция – это «не охрана памятников в смысле их консервации, а постоянное взаимодействие современности и ее целей с минувшими временами, которым мы также принадлежим»⁶.

В связи с этим, существенным, на наш взгляд, является обращение Х.-Г. Гадамера к вопросу функционирования художественной традиции в театре. Именно в театре существует необходимость следовать образцам, в результате чего формируется традиция. Актер, режиссер и музыкант творят внутри традиции. При этом речь идет не о простом подражании, а о творческой интерпретации исполнителя. Гадамер понимает традицию как некоторый опыт, который осознается как значимый для художественного творчества и, несмотря ни на какие изменения, сохраняется в течение длительного времени. Возможность творческой интерпретации создает основу для жизнеспособности художественной традиции. Интерпретация, по мнению Гадамера, может считаться продолжением творчества, его «индивидуальным осмыслением»⁷.

Итак, художник, обращающийся к традиции для того, чтобы создать новое произведение, отражающее современное состояние мира, должен ее переосмыслить. При этом традиция становится предметом интерпретации. Переосмысление, интерпретация художественной традиции обеспечивает ее развитие. Без внесения новых элементов традиция превращается в подражание, и поэтому становится не вечной, а временной, устаревающей.

Художественные традиции, формируясь в определенную эпоху, содержат особенности, свойственные художественному сознанию данного времени. Однако в дальнейшем, с течением времени, неизменным остается только ядро этой традиции, основу которого составляют вечные идеи, заложенные в ней. Существенно, что в художественном сознании более долговременными становятся те традиции, в основе которых заложены не только художественные предпочтения, актуальные для данного исторического момента, но и обращение к проблемам, выходящим за рамки данного времени.

Анализируя художественную традицию, можно выявить идеалы, которые существовали в обществе и в художественном сознании в период ее формирования. Это связано с тем, что возникновение и утверждение традиции в художественном сознании основывается на стремлении к художественному идеалу. На наш взгляд, для зрителя идеал является составной частью традиции, а для художника-творца в традиции содержится идеал в период освоения ее основ, в дальнейшем идеал выходит за пределы традиции, художник сам становится создателем нового идеала.

Процесс создания нового в художественном сознании всегда достаточно сложен. Чтобы создать новое, необходимо подняться над традицией, осмыслить её содержание. Как правило, в области художественного сознания подобная рефлексия возможна лишь для небольшого числа художников. На наш взгляд, новаторством в художественном сознании являются преобразования в творческом методе, обусловленные изменением ху-

⁵ Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000. С. 50.

⁶ Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 319.

⁷ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 116.



дожественной картины мира, способствующие формированию особенностей художественного языка. Новаторство возникает как противоположность созданному ранее, традиционному. Понимание новаторства в художественном сознании определенного исторического периода или отдельного художника возможно только в сопоставлении с целостной картиной развития в данной области, т. е. необходима начальная точка отсчета.

Индивидуальное начало является основой художественного сознания и творческого процесса в искусстве. Художник изображает то, что видит и чувствует в данный момент. А. Бергсон подчеркивал неповторимость этих чувств: «Напрасно стали бы мы давать этим чувствам общие названия; в другой душе они отнюдь не будут такими же»⁸. Поэтому нередко можно увидеть, как художники, изображающие один и тот же объект, создают совершенно различные, индивидуальные образы.

Творческий процесс в искусстве предполагает не только изображение видимой реальности, но и ее преобразование, создание нового мира. Отступая от точности воспроизведения, художник способен заострить внимание на главном. Поэтому важное место в структуре художественного сознания занимает фантазия. Характер фантазии определяется особенностью мироотношения творца. Е.Я. Басин определяет фантазию как «акт создания новой (мысленной) ситуации»⁹. По мнению исследователя, фантазия предполагает единство процесса воображения и эмпатии. Воображение является неотъемлемой составляющей любого творческого процесса, в т.ч., и создания произведения искусства, так как оно предполагает не репродуктивные действия, следование установкам, а творческую переработку прежнего опыта. Воображение имеет субъективный характер. В связи с этим можно утверждать, что воображение является источником новаторства в художественном сознании.

Наряду с воображением процесс эмпатии выступает необходимым условием для возникновения новых ценностей в искусстве и художественном сознании. Процесс эмпатии предполагает сопереживание, «вчувствование», вживание в изображаемое. «Это значит, что человек может перевоплощаться в образ любого явления, объекта и т. д. Воображенное «Я» формируется в результате перехода самых разнообразных образов из системы «не – Я» в систему «Я», в результате чего образ как бы превращается в «Я», приобретает функции «Я», т. е. может управлять сознанием и поведением»¹⁰. В данном случае художник «выходит» за рамки своего «Я» и одновременно остается самим собой.

Для того, чтобы открыть новые стороны предмета или явления, необходимо изменить точку зрения. Эмпатия позволяет художнику мысленно изменить точку зрения (пространственно-временную, социально-ролевую, возрастную и т. д.) или сам образ, который одновременно становится «Я» – образом, может мысленно предстать перед автором с совершенно новой стороны¹¹. В результате этого для художника открывается возможность видения внутреннего смысла явлений. Создается ситуация, когда знакомые явления, предметы видятся под другим углом зрения, «как бы впервые». Как известно, к такому видению и стремятся художники, для того чтобы более точно, глубоко раскрыть сущность предметов, явлений.

Принцип видения знакомых объектов как бы в первый раз В. Б. Шкловский назвал «остранением». По мнению автора, целью художественного образа является «создание особого восприятия предмета, создание «видения» его, а не «узнавания»»¹². В результате подобного видения преодолевается автоматизм восприятия. Данный принцип способствует тому, что «человек остранен от привычного ему, обыденного мира, в котором он находится. В этот момент человек смотрит на него как бы глазами другого мира, и он начинает казаться ему непривычным, не само собой разумеющимся»¹³.

На основе процесса эмпатии в художественном сознании возникают новые идеи, что в дальнейшем ведет к появлению новых ценностей в искусстве, где открытие совершается не только и не столько в результате деятельности рассудка, а прежде всего на основе сопереживания, чувствования, вживания в образы. Не случайно, например, в среде художников и ис-

⁸ Бергсон А. Индивидуальность и тип // Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957. С. 182.

⁹ Басин Е.Я. Творческая личность художника. М., 1988. С.27.

¹⁰ Басин Е. Двудликий Янус. М., 1996. С. 6.

¹¹ Там же. С. 12.

¹² Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 68.

¹³ Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 42.



кусствоведов существует мнение о том, что для создания портрета необходима способность входить в роль портретируемого. Поэтому появляющийся портрет представляет собой единство индивидуальности изображаемого человека и самого художника.

Источником новаторства в художественном сознании является также индивидуальный, авторский стиль отражения мира. Процесс создания произведения искусства предполагает не только индивидуальный взгляд на мир, но и индивидуальное представление художника о целях и возможностях искусства. На основе этих представлений формируется язык искусства. Характер художественного языка мастера складывается в результате влияния представлений о красоте и искусстве данной эпохи. Появление новаторских идей в художественном сознании социально обусловлено. «Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы этой свободы»¹⁴, – писал В. Кандинский. В истории формирования художественного сознания наблюдаются периоды, как главенства традиции, так и периоды негативного отношения к ней и признания новаторства в качестве основной ценности творческого процесса. Благодаря постоянному противоборству между традицией и новаторством осуществляется развитие художественного сознания как целостности.

Ориентация на традицию в искусстве, существующая в условиях традиционной культуры, связана с доминированием коллективного художественного сознания над индивидуальным. В условиях общества с традиционной культурой новаторство не осознавалось как ценность. Творчество художника было возможно в пределах, обозначенных канонами. Канон предполагал единство коллективного опыта в художественном сознании. Однако талантливый художник в своих произведениях всегда создавал индивидуальную трактовку канона. Например, в Древней Греции архаические скульптурные изображения во многом повторяют друг друга, что позволяет говорить о традиции, существующей на протяжении всего архаического периода, которому был свойствен коллективный характер художественного творчества. Однако в каждой скульптуре обязательно присутствовали и элементы нового. Перед нами не сухая схема, а созданный в рамках традиции живой образ. Работа скульптора – это не просто следование определенному правилу, а, прежде всего, творческий процесс.

Для средневекового художественного сознания также характерно доминирование традиции. Но при этом в произведениях средневековых мастеров нередко присутствует и индивидуальная трактовка традиционных схем. Каждый художник вносил в свою работу небольшие изменения, которые не касались схемы в целом. П. А. Флоренский писал, что иконографический канон не был препятствием для художника в творчестве. Каноническая форма освобождала творческую энергию художника. Иконописец в каноне приобретал почву, которая позволяла ему приблизиться к истине. Этой почвой являлось коллективное сознание человечества. Исходя из этого, Флоренский ставил следующую цель для иконописца: «Ближайшая задача – постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей; хорошо известен тот факт, что это напряжение при вмещении своего индивидуального разума в формы общечеловеческие открывает родник творчества»¹⁵.

Переход к новому типу культуры в эпоху Возрождения способствовал изменению характера художественного сознания. Традиция в это время не занимает такого ведущего положения в художественном сознании, как это было в средние века. Постепенно уходит в прошлое ориентация на канон. Именно в данный период формируется понимание необходимости новаторства в развитии художественного сознания. Однако художественное сознание эпохи Возрождения показывает переходное состояние от традиционного к креативному. Характер переходной эпохи Возрождения обуславливает то, что, с одной стороны, художник получает возможность самостоятельно трактовать мифологические сюжеты, а с другой стороны, он еще не может изображать то, чего нет в реальности или в мифологии, т. е. он не обладает развитой творческой свободой¹⁶.

Завершение перехода к креативному типу культуры в Новое время отражается на

¹⁴ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 35.

¹⁵ Флоренский П.А. Иконогос // Флоренский П.А. Иконогос. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 63.

¹⁶ См. Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996. С. 358.



формировании художественного сознания. Одним из свидетельств завершения перехода к новому типу художественного сознания является стремление осмыслить значение традиции для современных художников. В качестве примера можно привести «Спор о древних и новых»¹⁷, возникший между сторонниками традиции и сторонниками современного, новаторского во Франции 2-й пол. XVII в. Этот спор стал возможным только в той обстановке, когда традиция не занимала господствующего положения в художественном сознании. В искусстве Нового времени встречаются примеры творчества художников, не вписывающихся в рамки какого-нибудь стиля. Данный факт подчеркивает, что в этот период утверждается значимость индивидуального начала в художественном сознании, а также осуществляется ориентация на новаторство в процессе создания произведений искусства. Наряду с этим, обращение к традициям предшествующих эпох было свойственно художественному сознанию Нового времени. На основе осмысления античной художественной традиции и художественной традиции Возрождения в этот период формируется стиль классицизм, возникающий как современное явление в художественном сознании XVII в. При этом, безусловно, в формировании и развитии стиля классицизм традиция имеет существенное значение.

Рубеж XIX–XX вв. отмечен возрастающим значением новаторства в художественном сознании. Об этом свидетельствует появление большого количества различных направлений в искусстве. Возникающий культ новаторства в художественном сознании данного периода обусловлен особенностями социокультурной обстановки, в числе которых можно выделить: формирование демократического общества и утверждение индивидуализма. Утверждение индивидуализма создает условия для возникновения негативного отношения к традициям, способствует появлению культа новаторства. «Новизна – вот тот инструмент, которым вооружено индивидуалистское общество, чтобы бороться с застоём, повторами, единством мнений, верностью столпам искусства и самим себе ради свободной, раскованной плюралистической культуры»¹⁸. В данном обществе индивид «сосредоточен на себе», он чувствует себя свободным в создании произведения.

Ярким примером ориентации исключительно на новаторское в художественном сознании является возникающее в этих условиях абстрактное искусство. В качестве основной задачи абстрактного искусства рассматривается изменение сознания людей, чтобы в дальнейшем направить его на поиск нового. Художники-абстракционисты нередко протестуют против следования традициям, признавая их отжившим прошлым. Например, Казимир Малевич достаточно резко высказывается по отношению к наследию: «Мне ненавистны авторитеты прошлого, как “шурум-бурумы” бродят они в новом мире и ищут старья, зачастую захватывают молодые души в свои казематы»¹⁹. Малевич отмечает, что искусство прошлого гениально, так как сообразно времени своего создания, а также в нем намечаются пути дальнейшего развития. Но время идет вперед, меняются условия жизни. Появление электричества, изобретение различных машин наполнило жизнь новыми звуками и стремительным ритмом. Поэтому создавать произведения, лишённые этой динамики, как у старых мастеров уже невозможно. Творцы Греции и Рима, по мнению автора, не ориентировались на культуру прошлого, они были выразителями своей жизни. Малевич призывал оставить прошлое ради создания искусства, созвучного современной жизни: «Очищайте площади от обломков старого, ибо выдвинутся храмы нашего лица. Очищайте себя от накопления форм, принадлежащих прошлым векам»²⁰. На наш взгляд, трудно согласиться с мнением Малевича о том, что молодому художнику в процессе формирования следует опираться лишь на собственное понимание жизни и представления о красоте, не обращаясь к наследию мастеров прошлого. Обращение к традициям является важнейшим условием становления независимо от того, продолжает художник в своих произведениях развитие существующих традиции или противопоставляет им свое творчество. И сам Малевич проходит определенные этапы формирования посредством обращения к традиции. В ранних его работах исследователи находят черты, сближающие его произведения с творчеством передвижников. По словам Малевича, в ранний период творчества он

¹⁷ Спор о древних и новых / сост. В. Я. Бахмутский. М., 1985.

¹⁸ Липовецки Ж. Эра пустоты. Очерки современного индивидуализма. СПб., 2001. С. 140.

¹⁹ Малевич К. Мир мяса и кости ушёл // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 113.

²⁰ Малевич К. К новому лику // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С.63.



сначала выполняет натуралистические работы в духе Шишкина и Репина, а позже увлекается импрессионизмом²¹.

Несмотря на то, что художники-авангардисты очень часто отрицали в своих манифестах традицию, в их творчестве наблюдается обращение к ней. Мастера начала века, отвергая опыт своих непосредственных предшественников – художников XIX в., интересовались традициями более давними. Например, Василий Кандинский признавался, что народное искусство дало много идей для создания его произведений. Обращение к народному искусству свойственно многим мастерам рубежа веков. М.Ф. Ларионов проявлял интерес к лубку, который давал возможность более непосредственно передавать ощущение жизни. Русское христианское искусство также служило источником новаторских идей для художников начала века. В иконах и фресковых циклах древних мастеров привлекали внимание цельность мироощущения, глубокое осмысление общечеловеческих проблем, а также монументальность и декоративность живописи. Новая интерпретация традиционных образов содержится, например, в произведениях Н. С. Гончаровой.

В истории развития художественного сознания XX в. существует не только обращение художников к традициям предшествующих эпох или творческим приемам одного какого-нибудь мастера, но и стремление осмыслить одно произведение мастера. Например, П. Пикассо создал более 40 вариаций на тему известной картины Веласкеса «Менины». Это произведение привлекло внимание художника не только высочайшим мастерством, великолепной композицией, но и проблемой, которая в нем раскрывается. В «Менинах» Веласкес обращался к проблеме взаимоотношения художника, модели и зрителя, кроме того, произведение содержит размышления о месте, которое занимает творец в обществе. Эта тема являлась актуальной для художников разных поколений. Сохраняя в целом композиционную основу произведения, Пикассо увеличивает или уменьшает отдельные фигуры в зависимости от понимания им значимости персонажа. Художник здесь использует и символику цвета. Таким образом, Пикассо, акцентируя внимание на определенных персонажах, изображает собственное понимание произведения и проблемы, которая в нем раскрывается. Как и многие современники, П. Пикассо обращался к различным художественным традициям. Источником вдохновения и новых идей были для него иберийская скульптура и африканские маски. Художник на основе переработки идей древнего искусства создает свой стиль, отражающий современное мировосприятие. Обусловлено подобное обращение тем, что Пикассо считает искусство вневременным явлением: «В искусстве нет ни прошлого, ни будущего. Искусство имеет только настоящее, иначе оно не существует. Искусство греков и египтян не прошлое, оно актуальнее сейчас, чем когда-либо»²². Однако художник не приветствовал подражание. Пикассо говорил о необходимости иметь собственный стиль, а не оживлять прошлое: «Но перед нами открыт весь мир, все нужно делать заново, а не повторять сделанное. Зачем цепляться безнадежно за то, что уже выполнило свою роль?»²³. Изменения, которые вносит Пикассо в изобразительную систему, обусловлены новым мировосприятием эпохи. В произведениях художника присутствует субъективная интерпретация действительности. «Мое внутреннее “я” неизбежно будет отражено в моей картине, раз я ее делаю. Мне даже не надо об этом беспокоиться. Что бы я ни делал, оно будет в моей работе, его даже будет чересчур много»²⁴, – заявлял Пикассо. Доминирование индивидуального начала в творчестве детерминирует отказ от существующих художественных традиций. Но, отходя от традиции, Пикассо становится сам основателем традиции кубизма. Многие поколения живописцев в дальнейшем будут обращаться к его творчеству.

Итак, все это позволяет увидеть, что в художественном сознании традиция и новаторство взаимосвязаны. Если формирование индивидуального художественного сознания происходит на основе традиции, то дальнейшее его становление может быть связано с развитием этой традиции или с ее преодолением, т. е. с новаторством, исходящим из индивидуальности творца. Художественное сознание общества любого исторического периода или отдельного человека не сводится полностью только к

²¹ См. Сарабянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX в. М., 2001. С. 220.

²² Пикассо П. Интервью с Фельсом // Мастера искусств об искусстве: В 7 т. Т. V. Кн. 1. М., 1969. С. 306.

²³ Пикассо П. Беседа с Зервосом // Мастера искусств об искусстве: В 7 т. Т. V. Кн. 1. М., 1969. С. 310.

²⁴ Там же. С. 313.



традиции или только к новаторству. Каждый раз в истории развития культуры новый этап создает органическое соединение традиции и новаторства и формирует новую целостность художественного сознания. Это зависит от того, что в разные периоды то больше проявляется новаторское начало в искусстве, то на первое место выступает обращение к традиции.

Традиция и новаторство, представляя собой диалектическое единство, обеспечивают целостность художественного сознания и выступают условием его развития. Переосмысление и интерпретация традиции выступает источником новаторства. При этом новаторство может способствовать развитию и обогащению действующей традиции, а может выступить условием возникновения новой традиции.

THE RELATIONSHIP BETWEEN TRADITION AND INNOVATION IN THE FORMATION OF THE INTEGRITY OF ARTISTIC CONSCIOUSNESS AT EUROPEAN CULTURE

The article deals with the problem of the integrity of artistic consciousness as a synthesis of tradition and innovation. Two characteristics of the artistic tradition are observed – the aspiration to keep artistic experience and the need for its creative interpretation. The interpretation of the artistic tradition ensures its development and is often connected with the emergence of innovative ideas. Innovation in the development of the artistic consciousness manifests itself in the change the artistic model of the world, the creative method, which are reflected in works of art. Imagination which is considered as the unity of fancy and empathy, plays an essential role in the formation of innovative ideas and methods. In the history of the formation of the artistic consciousness there have been both periods of the supremacy of tradition and periods of negative attitude to it and the acknowledgement of innovation as the basic value of the creative process. The development of the artistic consciousness as an integrity occurs thanks to the permanent opposition between tradition and innovation.

L.I. SOROKINA

*Lipetsk State teacher
Training University*

e-mail: luchiasor@mail.ru

Key words: artistic consciousness, tradition, innovation.