

А. І. Марковський

Київський національний університет будівництва і архітектури,
кафедра інформаційних технологій в архітектурі

КОНЦЕПЦІЯ ЕСТЕТИКИ В АРХІТЕКТУРІ. “ТРАДИЦІЙНА” І “АКАДЕМІЧНА” АРХІТЕКТУРА

© Марковський А. І., 2018

Подано передумови виникнення сучасних критеріїв у естетиці щодо архітектури на тлі кризи у мистецтві в першій половині ХХ століття. Розглянуто категорії “краси” та “корисності” в архітектурі, як місці синтезу мистецтва та інженерних наук. Наведено дефініцію “традиційної”, “академічної” та “сучасної” архітектури.

Ключові слова: естетика, мистецтво, культура, краса, традиційна архітектура, архітектура сучасна.

Постановка проблеми

“Естетика” як поняття часто використовується сучасними дослідниками, передусім, мистецтвознавцями та культурологами. Однак, на нашу думку, критерії естетичної оцінки того чи іншого твору в архітектурі мають певну специфіку порівняно з загальноприйнятими підходами, що застосовуються критиками під час дослідження інших творів пластичних мистецтв. Концепція естетики в архітектурі також має прямий стосунок до дефініції понять “традиційної” та “академічної” архітектури, що особливо поширюються на початку ХХ ст.

Мета статті

Визначення специфічної концепції критеріїв поняття “естетики” щодо архітектури. Дефініція “естетики” у “традиційній”, “академічній” і, з огляду на це, у сучасній архітектурній традиціях.

Стан вивчення питання

Поняттю “естетики” стосовно артефактів мистецтва присвячено значну кількість досліджень, починаючи від Олександра Баумгартена і закінчуючи П’єром Бурдьє та Томасом Еріксоном. Однак, на нашу думку, попри комплексність та ґрунтовність відповідних робіт, дослідники приділяють мало уваги специфічності відповідних критеріїв щодо архітектури. Вважаємо, що автори у цьому питанні не виділяють унікальної особливості архітектури порівняно з іншими видами мистецтва – синтезу в архітектурному творі мистецької складової з практичними, інженерними структурними вимогами.

Обговорення проблеми

Вся історія людської цивілізації, в сучасних уявленнях про неї, нерозривно пов’язана з таким основоположним поняттям як “культура”. Під цим словом прийнято розуміти найширший спектр людської діяльності, пов’язаний з мистецтвом, філософією, наукою, релігією і світоглядом. “Культура є практичною реалізацією загальнолюдських і духовних цінностей” [1].

Як висловився німецький філософ Фрідріх Вільгельм Ніцше, культура – це лише тоненька яблучна шкірка над розпеченим хаосом. Культура є світосприйняттям соціуму загалом і людини зокрема, виражена тією чи іншою формою самопізнання.

Природним є прямий зв'язок понять “культура” і “мистецтво”: саме через мистецтво найчастіше ми вивчаємо культуру зниклих цивілізацій і наших власних попередників. І якщо Геродот говорив, що історія людства це історія воєн, то культура людства це історія криз: культура загалом і мистецтво зокрема існує від одного переломного моменту до іншого. Останні, будучи природним результатом людського розвитку, заторкують, направляють, зароджують або відроджують ті тенденції, що актуальні для суспільства в конкретний момент історії. У цій статті, передусім, йтиметься про кризу культури в Західній Європі, що виникла на межі XIX і XX століть.

З розвитком мистецтвознавства та філософії, як теоретичних наук, що займаються питаннями мистецтва і культури, введено нову категорію, що відображає оцінку мистецтва з позиції цінностей того чи іншого соціуму, – “естетика”. Поняття “естетика” увів у науковий обіг в середині XVIII ст. німецький філософ-просвітник Олександр Готліб Баумгартен [2]. Торкнувшись питання “естетики” як такої, ми одразу маємо зазначити, що його визначення істотно змінювалося впродовж всього XX століття порівняно з попередніми епохами. Зміни цього напрямку пов'язані з глобальними зрушеннями у мистецтві та соціумі загалом. Не підлягає сумніву прямий зв'язок культури (а, відповідно, і естетики) та історії, точного відображення в першій змін останньої. Роль мистецтва завжди була надзвичайно важлива в розумінні історичних хитросплетінь епохи. Добре простежується і зворотний зв'язок: культура невпинно стає рушійною силою історичного прогресу.

Архітектура щодо цього знаходиться в унікальному становищі, будучи одночасно і високим мистецтвом і утилітарною, матеріальною річчю. Знаменита вітрувієвська формула “Користь. Міцність. Краса” якнайкраще розкриває синтез духу і матерії. Являючись одночасно монументальним мистецтвом, архітектура, тоді, надзвичайно наочна: вона постійно навколо нас, формуючи середовище проживання і набуваючи так безперечно першість у впливі на маси.

Чи говоримо про афінську демократію, про деспотії Сходу чи імперії Мезоамерики, завжди торкаємося тих знань і уявлень, що нам залишила архітектура цивілізацій. І річ тут не тільки і не стільки в тому, що артефакти цього мистецтва, втілені в камені, досить довговічні і від того добре вивчені археологами: йдеться про те, що ці об'єкти дають обізнаній людині точну, повну картину побуту, світогляду, самоідентифікації тих людей, що їх створили. Монументи, що дійшли до нас, спочатку прокламувалися як орієнтири епохи: створення їх вимагало значних матеріальних затрат та глобальних згуртованих зусиль соціуму, сублімуючи в собі весь багаж доступних саме тоді передових наукових і естетичних пошуків.

Порівнюючи з художниками чи письменниками, які, не отримавши визнання сучасниками, можуть створювати картини та книги “в стіл” з можливістю визнання нащадками, архітектори, здебільшого, з об'єктивних причин, не мають матеріальних ресурсів, достатніх для самостійної реалізації власних концептів. Тобто архітектор, за винятком, не може існувати як активний агент поля без відповідного визнання, прийняття публікою його творчості. Отже, архітектура реалізована правомірно, стає відображенням естетичних вподобань, що домінують у тому чи іншому соціумі у певну епоху.

Архітектор до нашого часу є свого роду сполучною ланкою, яка створює синтез науки і мистецтва, “фізики” і “лірики” епохи. Архітектура є другою природою, що створена волею деміурга, креатора. Архітектурна споруда є не тільки волею самого автора, а інтерпретацією побажань замовника, чи то самовладний тиран чи громадяни поліса. Замовник, в широкому сенсі, і є той демос, той соціум, що і є носієм культури епохи.

Саме тому подана стаття, торкаючись загальних проблем культури, мистецтва і естетики, насамперед апелює до архітектури, роблячи її основним предметом свого дослідження.

Окреслимо контекст, основні умови, що призвели до змін визначення “естетики”, “традиційного” та “академічного” в мистецтві, зокрема архітектурі, і сформували їх у сучасному вигляді.

Першу чверть XX ст. відзначено винятковою, складною і напрочуд насиченою виром подій. Книга видатного російського мистецтвознавця Олександра Якимовича “Полюты над бездною. Искусство, культура, картина мира 1930–1990”, що торкається поданого питання, починається цитатою німецького філософа Карла Ясперса про події першої третини XX ст. у Західній Європі: “Політичний розвиток вступив в нову фазу, а саме: позиції протидіючих сторін стають нерозрізними. Праве й ліве врешті-решт змикаються. Наступає період “турбулентної плутанини” [3, с. 7], що концентровано та змістовно описує межові події зламу та трансформації традиційних культурно-мистецьких та філософських канонів, залишених у спадок попередніми поколіннями соціуму. Спільним знаменником для соціокультурного поля того часу можна вважати пошук нового основоположного стилю в мистецтві та архітектурі, що виразився в плідній боротьбі і взаємозбагаченні течій і напрямів мистецтв під впливом істотних змін парадигм буття. В архітектурі процес зміни стилів каталізується загальносвітовою тенденцією індустріалізації та галопуючого розростання міст. Урбанізація, яка тривала з початку Нового часу, досягає небачених темпів, вимагаючи від архітектури рішення принципово нових питань, продиктованих масштабами змін. Питання ці вимагають, насамперед, теоретичного рішення, спрямованого на оволодіння і прогнозування ситуації в перспективі розвитку.

До них, безумовно, належить і кристалізація понять “традиційного” і “академічного” мистецтва, що почали формуватися на межі XIX і XX століть. Цьому сприяли, з одного боку, національно-визвольні тенденції в країнах центральної та східної Європи, де, в руслі віднайдення самоідентифікації та пошуків національної ідентичності, дослідники почали ретельно вивчати та збирати зразки народного традиційного мистецтва. З іншого – стрімка колоніальна та науково-дослідницька експансія західноєвропейських країн, що відкрила перед європейськими митцями багатий прошарок мистецтва Сходу та племен Африки, Океанії та Америки (за тодішньою класифікацією, “первинне” або “примітивне” мистецтво). “Для мистецтва початку XX століття відкриття культур первісного суспільства, переоцінка надбання середньовічної Європи і Сходу, археологічні знахідки в Єгипті, Месопотамії, Індії, надали потужних імпульсів у пошуках нової художньої мови, яка істотно вирізнялася зі звичною системою класичного європейського образотворчого мистецтва” [4, с. 139–140].

Одночасно з відкриттям традицій інших культур та вивченням власного історичного надбання, постає питання дефініції самих понять “традиційного” і “нетрадиційного” (“академічного”) мистецтва. Точних визначень та чітких меж для цих понять не існує і досі вони можуть істотно різнитися для різних видів мистецтв у різних країнах та регіонах. Якщо ми говоримо про архітектуру Європи, то, в широкому розумінні, традиційною архітектурою є архітектура, зведена народними майстрами з традиційних матеріалів, згідно з традицій того чи іншого культурного ареалу.

Питання “традиційної” архітектури стає особливо актуальним на початку XX століття, коли, як було сказано раніше, стрімка індустріалізація та урбанізація призводить до переміщення значних мас людей у зростаючі промислові центри, посилюючи контраст між селом та містом. В умовах великих транснаціональних імперій, населення індустріальних міст складається з представників різних національних груп, що, згідно з дослідженням Томаса Еріксена, призводить до підсилення ролі локальних культурних традицій, як засобу самоідентифікації та відповідної реакції на необхідність створення внутрішньої системи координат для представників окремих груп [5]. Тобто традиції (або, часто, стереотипи та ярлики, створені на основі традицій) використовуються людьми для самовизначення у новому полінаціональному середовищі міста.

Пильна увага представників інтелігенції та правлячих еліт до національних культурних традицій зумовлена складною політичною ситуацією в Європі в першій половині XX століття. З одного боку, просвітницькі рухи в країнах центральної та східної Європи (таких як Польща, Україна, Латвія, Литва, Естонія, Фінляндія, Норвегія, Чехія та ін.) пов’язані з дослідженням,

систематизацією та популяризацією національних культурних традицій як каталізатором національно-визвольних рухів, що виступали за незалежність цих країн від імперій, до яких вони належали на початку століття.

З іншого боку, правлячі еліти нацистської Німеччини та Радянського союзу, що активно апелювали до традиційних цінностей та культурних особливостей, використовували це як аргумент для легітимізації власної політики. Однак ми одразу маємо зазначити, що йдеться про точне наукове дослідження відповідних зразків традиційного мистецтва у культурі. Навпаки, окремі елементи останнього використовувалися для створення нового міфологізованого поля, що мало виправдати та канонізувати політику влади означених тоталітарних країн через створення історичних паралелей. Варто зауважити, що відповідну риторику, хоча і меншою мірою, використовували і в інших країнах Європи.

Згідно з Ериком Гобсбаумом це є нічим іншим, як “винайденою традицією”: “Винайдена традиція” – це сукупність суспільних практик ритуального або символічного характеру, <...> метою її є впровадження певних цінностей і норм поведінки, а засобом досягнення мети – повторення <...> Усюди, де це можливо, такі практики намагаються обґрунтувати свій зв'язок з відповідним історичним періодом. <...> Специфіка “винайдених” традицій полягає в тому, що їх зв'язок з історичним минулим здебільшого фіктивний. Кажучи коротко, ці традиції являють собою відповідь на нову ситуацію у формі відсилання до ситуації старої. Або ж вони створюють собі минуле шляхом їх як би обов'язкового повторення” [6, с. 1–2].

Відповідно, постає питання: чи можемо ми говорити про “традиційну” архітектуру в Європі, починаючи від ХХ століття. Хоча вище наведені умови, що привели до значного зростання інтересу до вивчення та переосмислення традицій, говоримо про використання їх професійними архітекторами, тобто представниками “академічного”, “нетрадиційного” мистецтва. В умовах індустріальної революції, що призвела до різких змін у будівельній галузі, з появою нових матеріалів та механізмів, а також необхідністю до створення нових архітектурних форм, що не мають аналогів (будівель заводів, вокзалів, багатоповерхових офісних приміщень тощо), частка об'єктів, виконаних згідно з традиціями, різко зменшилась. Можемо стверджувати, що, якщо не в усіх, то в більшості європейських країн, “традиційна” архітектура впродовж ХХ століття не розвивалася. Можемо констатувати лише використання прийомів та мотивів традиційної архітектури в архітектурі сучасній.

Це питання є доволі складним і досі спричиняє низку дискусій у відповідних наукових колах, однак ми вважаємо, що, якщо в сучасних умовах створюватиметься об'єкт згідно з традиційних прийомів та канонів, то це буде не що інше, як “винайдена традиція”, позаяк вона опиратиметься на певні “канонізовані” зразки минулого. Це питання є принциповим, позаяк “живою” традицією, згідно з сучасних визначень (Гобсбаум) може вважатися лише традиція, яка безперервно розвивається, еволюціонує, згідно з поступової зміни умов. Водночас певна “канонізація” призводить до заморожування останньої. Також, паралельно з канонізацією, виникають інституції, покликані стежити за дотриманням відповідних канонів, що переводить зазначений прояв мистецтва (в цьому разі архітектури) з поля “традиційного” в поле “академічне”, позаяк в локальних ареалах, де зародилася традиційна архітектура, жодних офіційних інституцій, що визначали її розвиток, не існувало. “Інститут тут розуміється в сенсі Е. Дюркгейма, тобто як соціальний факт – соціальне уявлення, що володіє примусовою силою щодо індивідуальних і колективних агентів. У цьому сенсі можна назвати інститутом будь-який соціально встановлений ансамбль практик...” [7, с. 106].

Отже, від розгляду питань “традиційної” та “нетрадиційної” архітектури ми переходимо в площину критеріїв оцінки, тобто до питання естетики. Досліджуючи питання сучасного визначення поняття “естетика”, Джеймс Манс, віддаючи належне концепції, поданій у працях Вінгенштайна, між тим відходить від неї, наводячи критику понять “три” та “подібностей” у працях пізніших

дослідників, зокрема Мандельбаума [8]. Манс бере за основу визначення естетики Артура Данто та Джорджа Дікі, які виводять його як взаємовідносини між “творцем”, “артефактом” та “соціумом”. Хоча, згідно з Мансу, погляди Данто та Дікі різняться стосовно первинності впливу “творця” на “соціум” або, навпаки, “соціуму” на “творця”, обидва вчені визначають нерозривний взаємозв’язок цих понять, визначаючи сучасне розуміння “мистецтва” та “естетики”.

Між тим, Бурд’є порушує питання дефініції самого поняття “творець”: “Завдяки чому витвір мистецтва є витвором мистецтва, а не об’єктом світу або простим інструментом? Що робить художника саме художником, а не ремісником або аматором малювання? <...> Але чи не означає така відповідь всього лише перехід від одного фетишу (твір мистецтва) до іншого – “фетишу імені майстра”, про який говорив Беньямін? Інакше кажучи, хто виробляє “творця” як визнаного виробника фетишів?” [7, с. 97]. Надалі Бурд’є в своїх роботах послідовно розкриває тезу, що творець, як явище, є результатом не тільки та не стільки загальноісторичних процесів, що оточують мистецьке поле, в якому він, творець, співіснує з іншими агентами (мистецтвознавцями, арт критиками, власниками галерей та меценатами), як результатом процесів в середині самого поля, піддаючи критиці тодішню концепцію виникнення феномену “креатора”: “Крім того, вони [історики мистецтва] слідує очевидності об’єкта, концентруючи увагу на художнику <...>, а не на мистецькому полі, продуктом якого є художник, соціально визначений як “творець” [7, с. 98].

Отже, Бурд’є доходить до висновку, що художнє поле існує як самодостатній механізм, що розвивається та регулюється діяльністю агентів в середині самого поля. За цим можна сформулювати одразу два наслідки: по-перше, кожен з агентів впливає на поле загалом (а, отже, й на себе самого). Тобто, замовник, яким, як було сказано раніше, для архітектури часто є не окремий меценат, а владні еліти чи соціальні групи, впливає на архітектора, через якого вплив передається назад на наступного замовника. Так само і архітектор, творець, своєю діяльністю видозмінює певні умови в середині поля, що впливає на наступного творця. Ця позиція повністю узгоджується з позиціями Данто і Дікі.

Другий наслідок, що прямо впливає з концепції Бурд’є, полягає в тому, що поле в середині самого себе продукує певні умови для виникнення того чи іншого творця. Тобто виникнення тієї чи іншої творчої особистості є обумовленим станом поля у певний конкретний момент у певній конкретній точці. На перший погляд, це суперечить досвіду ХХ сторіччя, коли представники авангардних течій в мистецтві та архітектурі просто відкидають естетику та досвід попередніх епох. Однак Бурд’є стверджує, що “ніхто так не пов’язаний із специфічним минулим поля, як художники авангарду” [7, с. 100], визначаючи протиставлення, як один з найвищих ступенів визнання [9].

Більшість сучасних теоретиків архітектури дотримуються думки про відсутність глобального інтернаціонального архітектурного стилю (припускаючи, однак, можливість виникнення останнього через певний історичний проміжок часу). Також ми не можемо говорити й про локальні архітектурні стилі, визначаючи лише ті чи інші стильові тенденції, не сформовані в єдину систему критеріїв. Тобто, говорячи про сучасну архітектуру, критики здебільшого досліджують творчість та роль окремих особистостей чи творчих об’єднань, нівелюючи або ігноруючи їх зв’язок з попередніми архітектурними стилями та між собою.

Ускладнює питання сама двоїста природа архітектури, пов’язана як з мистецькими, так і з практичними інженерними аспектами. Останнє призводить до того, що архітектори часто стають розділені на дві умовні підгрупи “теоретиків” та “практиків”. Насамперед зауважуємо відсутність практичної діяльності, яка в очах їх опонентів насамкінець нівелює їх роль у розвитку архітектури як явища. Архітектори-практики навпаки, часто заглиблюючись у прикладну діяльність, залишають соціуму вкрай мало інформації про стимули та мотиви власного творчого методу. З огляду на це, архітектура доволі відрізняється від інших видів пластичних мистецтв, вимагаючи від глядача відповідних знань не лише в теоретичній естетиці, а й в інженерній сфері, що значно скорочує кількість кваліфікованих критиків.

Тобто питання “естетики” в архітектурі, на нашу думку, якісно відрізняється від відповідних в інших видах мистецтв, виходячи за межі філософських категорій “краси”, “смаку” і “культури”. Вітрувій, як було сказано раніше, “красу” архітектури визначає через її “корисність” та “міцність”. Цей концепт наразі домінує в академічних критеріях оцінки архітектури, що, парадоксально, споріднює критерії “академічного” і “прикладного” мистецтва. Тобто обов’язкова функціональність та практична відповідність “високої” “академічної” архітектури (навіть найрадикальніший архітектурний концепт має враховувати гравітацію, несучу здатність матеріалу та інші фізичні складові) червоною лінією пов’язує її з архітектурою “традиційною” та “прикладною”.

Відповідно, естетика в сучасній архітектурі не може бути визначена лише як теоретична категорія і має обов’язково враховувати практичний досвід.

Варто відзначити, що у східноєвропейському академічному середовищі, зокрема в Україні, ставлення до практичних методів досліджень під час написання наукових робіт традиційно лояльніше, порівняно з західноєвропейськими та північноамериканськими колами, де відповідні концепти практики, як методу дослідження, довгий час нівелювали (згідно з Робіном Нельсоном [10]). Історично це пов’язано з формуванням наукових інститутів та академій в цьому соціокультурному ареалі. Більше того, до останнього часу існувала форма наукового звання “Доктор Honoris causa” – “Почесний доктор за заслуги”, що визнавала практичні заслуги здобувача на рівні науково-дослідної роботи. Президент Академії архітектури України 1945–1956 років, Володимир Гнатович Заболотний, був саме доктором Honoris causa, який визнаний видатним академіком архітектури за результатами практичної діяльності.

Однак на межі XX та XXI століття і в західноєвропейських та північноамериканських академічних мистецьких і архітектурних колах почали говорити про “практику, як метод дослідження” [10], тобто про можливість створення наукових концепцій, основувались на практичному досвіді творчої діяльності. Відповідні зміни мають ключове значення для архітектури, де, наразі, практична діяльність є основним стимулом для заохочення соціального інтересу, тобто активації відповідних агентів поля: основним засобом діалогу між архітектурою та глядачем досі залишається практична реалізація. Архітектура концептуальна, “паперова” як і теоретичні роботи, з нею пов’язані відомі, здебільшого, лише обмеженому колу спеціалісти.

Висновки

Питання “естетики” щодо архітектури виходить за межі категорії “краси”, зважаючи на неможливість самовизначення її лише через поле власне мистецтва. Обов’язкове накладання практичних умов з огляду на матеріальність архітектурного об’єкта, як артефакту, робить не прийнятною для нього дефініцію “l'art pour l'art” (мистецтво заради мистецтва), тобто проголошення його мистецької автономії як самоцілі. Навпаки, архітектура, згідно з Вітрувієм, визначає “красу” через “користь” та “міцність”, що обумовлює особливість “естетики” в архітектурі порівняно з іншими видами пластичних мистецтв. Тобто питання визначення категорій “краси” та “естетики” в архітектурі може й має бути здійснене через використання практики як методу дослідження. (Що, однак, не має нівелювати ролі та значення інших методів). Обов’язкова опора на певний рівень практичної реалізації пов’язує архітектуру “академічну” з “традиційною”, що дає змогу говорити про використання в сучасній архітектурі досвіду й інструментарію, який отримуємо з архітектури народної (зокрема, образного вирішення, функціонального розподілу та об’ємно-просторового зв’язку елементів). І хоча йдеться про перерваний розвиток традиційної архітектури в Європі у XX столітті, маємо визнати значний опосередкований та безпосередній вплив естетики традиційної архітектури на естетику (а, відповідно, й “мову”, “критерії оцінки” та “набір кодів та символів, форм”) архітектури сучасної. Відсутність єдиного інтернаціонального стилю в архітектурі, що на початку XXI століття представлено окремими, на перший погляд, не пов’язаними між собою майстрами та творчими об’єднаннями, насправді є результатом

специфічних обставин, що склалися у відповідному мистецькому полі. Тобто всі агенти (архітектори) діють в умовах, сформованих в середині поля впродовж попередніх епох. Водночас кожен з агентів окремо та всі вони загалом видозмінюють умови поля щодо змінених критеріїв часу, що призводить до їх певної уніфікації і прогнозовано – до виникнення інтернаціональних стильових тенденцій через певний історичний проміжок.

1. Выжлецов Г. П. *Аксиология культуры*. – СПб.: СПбГУ, 1996. – С. 66. 2. Baumgarten Alexander Gottlieb. *Aesthetica*, pt. 1–2, *Traiecti cis Viadrum*, 1750. – P. 58. 3. Якимович. А. К. *Полеми над бездною. Искусство, культура, картина мира 1930–1990*. – М.: *Искусство-XXI век*, 2009. – С. 7–9. 4. Лагутенко О. А. *Українська графіка першої третини ХХ століття*. – К.: *Грані-Т*, 2006. – С. 139–140. 5. Eriksen T. H. *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. – 3rd ed. – London: *Pluto Press*, 2010. – 256 p. 6. Hobsbawm, E. *Introduction: Inventing traditions. I: The Invention of tradition*. red E. Hobsbawm & T. Ranger, S. 1–14. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1992. – P. 1–2. 7. Bourdieu P. *La genèse historique de l'esthétique pure // Les Cahiers du musée national d'art moderne. Printemps*. – 1989. – № 27. – P. 95–106. 8. Manns J. *Aesthetics*. N.Y. M.E.: *Sharpe Explorations in philosophy*, 1998. – 224 p. 9. Bourdieu P. *Questions de sociologie*. – P.: *Minuit*, 1980. – 268 p. 10. Nelson R. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. – Basingstoke: *Palgrave Macmillan*, 2013. – 248 p.

A. Markovskiy

Kyiv National University of Construction and Architecture,
Department of information technology in architecture

THE CONCEPT OF AESTHETICS IN ARCHITECTURE. “TRADITIONAL” AND “ACADEMIC” ARCHITECTURE

© Markovskiy A., 2018

Architecture from the aesthetics criteria point of view is in unique position, is being the high art and utilitarian, material thing at the same time. The famous formula of Vitruvius, “utilitas, firmitas, venustas” [utility, strength, beauty] reveals synthesis of spirit and matter. Architecture, that have been a monumental art, at the same time is very visual: it is constantly around us, has created habitat and acquiring in this way has the obvious superiority in case of influence on people.

Monuments, that have extant, first was proclaimed as a landmarks of the epoch: their creating requires considerable investments and global efforts of cohesive society, sublimates a whole baggage of advanced scientific and aesthetic searches, that was available at the moment. Architect, with few exceptions, can not exist as an active agent of the field without proper recognition, acceptance of his work by the public. So architecture that is realized automatically becomes a reflection of aesthetic preferences that prevail in one or another society at a certain time.

Crystallization of the concept of “traditional” and “academic” art began to form at the border of nineteenth and twentieth centuries. This was due, on the one hand, by national liberation tendencies in Central and Eastern Europe, where, in line of the recovery of self-definition and national identity searches, the explorers began to carefully research and collect samples of traditional folk art. On the other hand – a rapid colonial and research expansion of Western European countries, which opened to European artists a rich layer of art of the East, the tribes of Africa, Oceania and America (at that time classification: “primary” or “primitive” art). “For early twentieth century art an opening of primitive society cultures, the revaluation of heritage of the medieval Europe and the East, archaeological findings in Egypt, Mesopotamia, India, have provided

powerful impulses in the search for a new artistic language, which have significantly differed from the usual system of European classical fine art” [4, p. 139–140].

At the same time with the opening of the other cultures traditions and research of its own historical heritage, had raises the question of self-definitions of the concepts of “traditional” and “nontraditional” (“academic”) art. Still there is no exact definitions and clear limits for these concepts and they can considerably differ for variety kinds of art at different countries and regions. If we are talking about the architecture of Europe, in a broad sense, traditional architecture is the architecture that was built by folk masters from traditional materials, according to the traditions of a cultural area.

The twofold nature of architecture, that associated with arts and practical engineering aspects simultaneously, have complicated the issue. This leads to the aftereffect that architects are often divided into two conditional subgroups: “theoreticians” and “practitioners”. The first are accused of lack of practice, which from the standpoint of their opponent eventually undermine their role in the development of architecture as a phenomenon. Practitioners in contrast, often venturing into application activity, leave society very few information about stimulus and motives of their own creative method. In this regard, the architecture is quite different from other plastic arts, because require from the viewer a relevant knowledge not only in theoretical aesthetics, but also in the engineering sector, which significantly reduces the number of qualified critics.

This means in our opinion that the question of “aesthetics” in architecture is quite different from the others arts and beyond the scope of the philosophical categories of “beauty”, “taste” and “culture”. According to Vitruvius, as has been said before, “beauty” in architecture is defined through its “utility” and “strength”. This concept now dominates in academic criteria of architecture that paradoxically is in common criteria between “academic” and “applied” art. The obligatory functionality and practicality of “high” “academic” architecture (even the most radical architectural concept should take into account gravity, carrying capacity of material and other physical components) by a straight line connect it with the “traditional” and “applied” architecture.

Accordingly, the definition of aesthetics in contemporary architecture can not be defined only as a theoretical category and should obligatorily take into account a practical experience.

Key words: aesthetics, art, culture, beauty, traditional architecture, modern architecture.