

DOI: 10.18372/2415-8151.24.16287  
УДК 726.5 (477)

## ЗАРОДЖЕННЯ МОДЕРНІЗМУ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Гнатюк Лілія Романівна<sup>1</sup>

<sup>1</sup> к.арх., доцент, Національний авіаційний університет, м. Київ, Україна,  
e-mail: liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429

*Анотація.* Проаналізовано знакові храми ХХ ст. – храми Мозера в Базелі та Мецгера в Люцерні, які згадуються разом як приклади модерністської сакральної архітектури в Швейцарії.

Представлено антропософську теорію архітектури, яка припускала що світ і людина пронизані різними типами духовних сил, які завдяки формам об'єктів видимого світу можуть бути зміцнені або послаблені. Репрезентовано розуміння гармонії форм у формотворенні сакрального простору.

Розглянуто архітектуру сакральних споруд, зведених за принципом класицистичної архітектури. Визначено, що форми, створені Мозером та Мецгером, не належать до жодної із «мов» архітектурного виразу, які були створені дотепер.

Представлено погляд на таємничу природу з'єднання людей у суспільстві – близький до видів зв'язків, що пов'язують релігійні громади, а також концепція архітектури як мосту між небом і землею, яка також змінила підхід до будівлі як виключно матеріального об'єкта.

Проаналізована форми сакральної споруди та способу організації інтер'єрів, що дозволило зробити висновок, що ідеї відродження єдності навколишнього ландшафту, схильність використовувати місцеві матеріали (насамперед камінь), але також більш загальне, філософське ставлення, що дозволяє розглядати архітектуру як елемент, який пов'язує сили космосу з життям людини, що поєднує вірян різних конфесій.

Розглянуто використання метафоричної мови архітектури засноване на світі візуальних людських виробів та їх іконографічних відмінних рисах. Виявлено необхідність враховувати взаємозв'язок між певними формами та повідомленнями, що через них передаються у формотворенні сакрального простору.

Також представлено спробу адаптувати принципи модернізму до потреб формотворення сакрального простору.

Виявлено тенденції формотворення сакрального простору у ХХ ст.

*Ключові слова:* формоутворення, сакральний простір, сакральна архітектура, традиція, архітектурний модернізм, символ, мистецтво.

## ВСТУП

Подібно до того, як у 1900-х роках історичні архітектурні стилі були відкинуті на користь сучасного, свіжого підходу, Європа 1920-х років почала боротися проти відносно недовговічного модерну на користь класичних цінностей. Стиль цього періоду набув багатьох нових іпостасей від найбільш буквальних до найабстрактніших, але об'єднаних чіткістю геометрії.

Особливості модерністської сакральної архітектури ґрунтується на мовчазному припущенні, що ми знаємо, що таке модерністська архітектура загалом, і на припущенні, що риси модернізму можуть узгоджуватися із сакральністю. На жаль, обидва ці припущення є предметом високого ступеня невизначеності. У процесі конкретизації дослідниками основних рис модернізму в архітектурі виникло багато суперечок, і, водночас, зростало розуміння того, що і ідеологічні основи, і формальні детермінанти модернізму суперечать традиційним ознакам сакрального простору та спеціальному будівельному завданню на його проектування. Початок 20 століття насичений численними явищами, що порушили традиційний суспільний порядок [16-19]. Прогресивна індустріалізація привела до міст натовпи людей, відірвані від свого звичного середовища перебування — їм було важко опинитися в новому оточенні. Соціальна напруга додатково зробила їх сприйнятливими до різних ідеологічних впливів [12]. В той же час, інституційні церкви погано справляються з новими викликами, особливо соціальним радикалізмом, раціоналізмом та секуляризацією. Національна напруженість почала відігравати дедалі більшу роль у розпалі соціальної напруженості. Зрештою, Перша світова війна залишила розчарування буржуазними цінностями та політикою. Розпад чи послаблення багатьох традиційних інституцій створив потребу в реінтеграції, але відповідно до нових ідей [1]. Багато з цих ідей на початку 20 століття мали прямиий вплив на архітектуру, створену на той час.

## АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА ПУБЛІКАЦІЙ

Перші наукові розвідки про авангардну архітектуру з'явилися в той час, коли вона становила незначну частину створених будівель, а її дослідники - Хічкок, Кауфман, Певснер і Гедіон — мали тісні зв'язки із зодчими. Головним чинником закріплення позицій модернізму виявила історіографія її представників — Зеві, Банхем, Беневоло [1; 20]. Багато в чому модерністська архітектура з'явилася лише на сторінках праць її

істориків, саме тому деякий час цей тип архітектури вивчався, як мовне явище [5].

Зміни в самій архітектурі, як і в її історіографії, значною мірою ускладнюють відстеження модернізму в церковних будівлях. Свій героїчний період модерн зазнав у 1920-х роках, після Другої світової війни спрощені стильові форми стали поширеними в багатьох типах будівництва, але їх розвиток значно ослаб. Тупик, в якому опинилася модерністська архітектура, намагалися зламати постулати, що містяться в роботах Зеві або — пізніше — Банхема [19; 20]. Отже, його післявоєнні прояви є маньєристичними повтореннями рис класичних творів, а ще одна частина ґрунтує свої цінності на протиріччі вихідним принципам. Зміни, що відбулися в 1960-х роках, зрушили модернізм у бік форм, які раніше вважалися притаманними експресіонізму (бруталізму). Пізній модернізм 1970-1980-х років характеризувався надлишком візуальних стильових детермінантів, а багатство використаних форм призводило до ненавмисного символізму. У дев'яностих і на початку двадцять першого століття був заснований модернізм у спробі повернутися до вихідних принципів і формальних рис (так званий неомодернізм). Кожна зміна стилю має свої репрезентативні прояви в сфері церковного будівництва.

З точки зору історії мистецтва, вловити особливості його візуальних компонент дуже важливо для розуміння нового стилю. Протягом перших кількох десятиліть модернізму ця проблема була цілком очевидною. Найбільш ранніми є визначення, створені Хічкоком [3], який звернув увагу на появу форм, залежних від нових будівельних матеріалів і нових будівельних систем. Зміни, які стала можливим завдяки технології, мали стосуватися як зовнішнього вигляду, так і нових способів організації внутрішнього простору. Форми технічного походження доповнювалися, на думку цього вченого, такими естетичними елементами, як простота, зведення до геометричних форм, горизонтальність або асиметрична рівновага.

Роботи Кауфмана, Певснера та Гедіона [6] звернули увагу на майже ідентичний набір форм, у яких, незважаючи на багато взаємодоповнюючих спостережень, чітко підкреслювалося домінування оголених, чистих і простих форм у новій архітектурі. У публікаціях повоєнних істориків все більше виникає сумнів щодо можливості зведення сучасної архітектури до специфічного репертуару візуальних форм. Іноді естетичні відмінні риси змінювалися, серед іншого, з середини 1940-х років Зеві пропагував — як вищий етап функціоналізму — органічну

архітектуру, яка мала характеризуватися асиметрією, використанням кривих, косих і похилих ліній. Однак, навіть коли наполягали на спочатку передбачуваній системі естетичних цінностей, вони були відсунуті на другий план — як у свідомості Беневоло — до конструктивно-функціональних цінностей, а передусім до дослідницького, об'єктивного ставлення, яке автор протиставив художнім бажанням деяких архітекторів. Тут постає дуже важлива проблема, також для оцінки сучасних церков, проблема співвідношення мистецтва та архітектури. У теорії існували погляди на вирішальну роль мистецтва у створенні архітектури (архітектура як мистецтво — Хічкок, Певснер, Кауфман, Гедіон), а також на утримання мистецтвом ролі важливого компонента, що має бути пов'язане з естетичні особливості будівництва, але має розвиватися як область окремого дослідження (Бенхем), а про неповноцінну роль мистецтва в архітектурі, більш-менш те, що інші експерти з деталей (Коллінз) можуть запропонувати архітекторам. Останній із згаданих тут авторів також тримався величезної дистанції від естетики елементарних форм, оскільки не бачив зв'язку між основними завданнями архітектури, що лежать переважно в конструкції, і довільно підібраним набором форм [9].

Теоретики та історики архітектури модернізму не змогли дійти згоди в таких питаннях, як важливість наступності або роль класичної естетики у творах цього стилю. Залишилося невирішеним питання про те, наскільки модерністська архітектура є досвідом розриву спадкоємності з минулим, а наскільки — її продовженням. Для Певснера це було настільки радикально інноваційним, що насправді, здавалося, не має минулого. Його найвіддаленіші початки лежали приблизно в середині XIX століття і підкреслювали — у дусі гегелівської традиції німецької історії мистецтва — протилежність формам і стилям історизму XIX ст. Водночас, однак, у концепції Хічкока модерністську архітектуру розуміли як результат довгострокового, п'ятсотлітнього розвитку, підхід, який був ще більш чітко виражений у роботі Коллінза, де вона була описана як резюме з прийняття найважливіших принципів, що проявляються у всій архітектурі, включаючи архітектуру епохи історизму, включаючи еkleктичні установки. Отже, якщо Певснер позитивно оцінив переривання традиції, то для Коллінза модернізм був раціональним еkleктизмом. Ця проблема також включає ставлення до спадщини класицизму, виживанню якого в модернізмі глибоко протистояли Зеві або Банхем, тоді як для Коллінза модерн був фактично кла-

сицизмом, сумою досвіду багатьох епох, створеного на основі принципів.

Наведені вище проблеми, що виникли внаслідок змін у самій архітектурі, та труднощі у визначенні його характерних рис — внаслідок змін в історіографії — дозволяють, однак, сформулювати багато питань, відповіді на які створюють певний образ специфіки модернізму сакральної архітектури. Найчастіше запитання на початку стосується ролі нових матеріалів і конструкцій у зміні традиційних формальних рішень. Друга стосується народження церковного функціоналізму, тобто трактування церкви як будівлі з різними корисними перевагами, які виникають, якщо ігнорувати символічні властивості формул, які використовувалися до цього часу. Третє питання пов'язує розвиток модерністської сакральної архітектури з розвитком світського модернізму в архітектурі, а також включає питання прояву класичних рис в архітектурі модерну. Дослідники не могли оцінити важливість класицизму, пов'язуючи його з фашистською архітектурою, точкою зору, яку без двозначності відстоював Зеві. Зараз можна говорити про дві детальні, але цікаві проблеми: першу, що стосується співвідношення класичних рис сакральної архітектури, створеної за часів Третього рейху, та ідеології цього державного утворення, і другу, яка стосується прихованого повернення до принципів і форм класицизму в модернізмі. Перша з цих детальних проблем також веде до окремого розгляду архітектури двох майстрів німецької сакральної архітектури 1920-х і 1930-х років: Шварца і Бема. Друга з цих проблем веде до ширшого представлення довготривалого захоплення мінімалізмом у роботах Міс ван дер Роє, а також за вибір формули для формування чудових італійських (Манджаротті), швейцарських (Фюгг), фінських (Sirénowie) і навіть японських (Андо, Макі). Подальші питання стосуються змін в модерністській архітектурі, які знайшли відображення у творах сакральної архітектури. Бруталістичний напрямок, представлений «двоюрисними» церквами у Франції (Віріліо), Німеччині (Бом), Італії (Мікелуччі), Швейцарії (Фьордерер) та Австрії (Вотруба), набув особливо сильного представництва в церковному будівництві. У сімдесятих і вісімдесятих роках у Західній Європі та США рух будівництва церков значно ослаб, хоча саме тоді з'являється кілька важливих соборних будівель (Кришталевий собор Джонсона в Гарден-Гроув, собор в Еврі у Франції та кілька років пізніше також собори в Лос-Анджелесі та Манагуа). Відродження культурної архітектури в дев'яностих роках співпало з

неодемократизмом, і в церковних будівлях, створених знову в цьому стилі, хоча дещо інакше, ніж на початку модернізму, естетичний радикалізм зіткнувся з віруваннями про надзвичайне походження та цілі сакрального будинку [11; 14].

## МЕТА

Метою статті є дослідження сакрального будівництва в контексті зародження модернізму.

## РЕЗУЛЬТАТИ ТА ОБГОВОРЕННЯ

Незважаючи на рішучі висловлювання перших модерністів, спрямовані проти історизму, і підтримуваних їх критиків та істориків архітектури, історія виявилася незамінною для легітимності модернізму. Хоча це була майже далека історія, але вказівка на коріння нового стилю, попередників або зразкових робіт була неодмінним елементом у розвитку та поширенні принципів авангардної архітектури. Ця діяльність була більш мистецькою, ніж науковою, і результатом було створення міфології, а не неупередженої історії. Проте деміфологізаторські зусилля новітньої історіографії є не завжди результатом навмисних і навмисних дій, а «розпадом» досліджуваної матерії в результаті детального історичного та формального аналізу. Очевидну роль у цих акціях відіграє ослаблення ідеологічних основ.

Церква Мозера в Базелі та церква Мецгера в Люцерні згадуються разом як приклади модерністської сакральної архітектури в Швейцарії, хоча лише остання, здається, відповідає ідеалам Нойес Бауена і водночас виконує постулати літургійного руху [19; 20]. Порівняно з костелом у Базелі, до церкви в Люцерні були розроблені й додані певні художні засоби. Порівнюючи церкву Мецгера з більш ранніми роботами Мозера, слід звернути увагу насамперед на використання залізобетону. Робота Мозера здається важкою і виготовленою з більш традиційних матеріалів, тоді як Мецгер показав можливості використання бетону для створення оптично легких і тонких робіт, а також пішов далі у спрощенні форм і зв'язанні структури до основних компонентів. Напівкругла Церква Святого Антонія в Базелі — найстаріша церква Швейцарії, повністю побудована з грубого бетону (1926 - 27): архітектор Карл Мозер розробив ще одну важливу віху в швейцарській архітектурі після двох відомих церков у стилі модерн у Базелі та Люцерні (1912).

Завершення вівтарної частини однозначно однозначно скасовує традиційне розмежування між алтарним і нефом. Обидві частини з'єднані настільки, що неможливо сказати, чи отримав

неф таке закінчення, чи алтар був продовжений до розмірів нави. Мук характеризує те, як вівтарна частина має форму «священної бухти», розвиваючи образи, використані Шварцем. Смуга вікон на стелі також спонукала Мука використати метафору Шварца про чашу, що відкривається на світло [9].

Натхненний Нотр-Дам дю Ренсі Перре, Карл Мозер спроектував у 1926 році одну з найбільш значущих будівель у розвитку сучасної архітектури в Швейцарії. Задумана з урахуванням логіки сталі, бетону та скла, будівля поєднує сучасну залізобетонну конструкцію з класичними елементами, включаючи глибоке склепіння.

Зовні церква вирізняється монументальною простотою, безсоромно відкриваючи величезні бетонні простори, на яких є сліди дерев'яної опалубки. Це сіре полотно переривається лише глазуrowаними прямокутними перфораціями, згрупованими у вертикальні елементи, які надають будівлі тягу вгору і ведуть погляд до простої дзвіниці, вирізаної в гостру ортогональну геометрію (рис. 1).

Масовість стін підкреслює глибокий кавернозний вхідний портал (рис. 2), який веде відвідувача в несподівано яскравий інтер'єр, що визначається якістю освітлення (рис.3-5). На відміну від сучасної відкритої бетонної конструкції, внутрішнє облаштування церкви виглядає відносно традиційним. Нава характеризується готичною піднесеністю, хоча й перекинутий бочковим склепінням класичної якості. Це має кесовану поверхню, яка покращує структурні та акустичні характеристики будівлі. Центральна нава фланкована бічними навами, перекритими плоскими перекриттями меншої висоти.

Церква Святого Антонія представляє трохи більш чіткий поділ між навою і святилищем порівняно з іншими сучасними церквами свого часу. Головний вівтар трохи перемальований, і, мабуть, однією з найвизначніших рис усієї будівлі є суцільна, відносно проста стіна ззаду (прикрашена лише мозаїчним хрестом). Це було спрямовано на те, щоб допомогти вірним більш інтенсивно спрямувати свою увагу на священні таєуб, але здається сумнівним, що необроблена обробка матеріалів успішно сприяє цьому. Це справді чудовий твір церковної архітектури. Ще одна чудова деталь полягає в тому, що вітражі мають цікавий план, де зображення життя Христа з одного боку нави дзеркально відображаються з порівнянними зображеннями з життя св. Антонія. Так напр. Остання вечерея віддзеркалюється святим Антонієм, який відправляє месу тощо (рис. 4).



Рис. 1. Церква Святого Антонія в Базелі, фасад



Рис. 2. Церква Святого Антонія в Базелі, вхідний портал



Рис. 3. Церква Святого Антонія в Базелі, інтер'єр

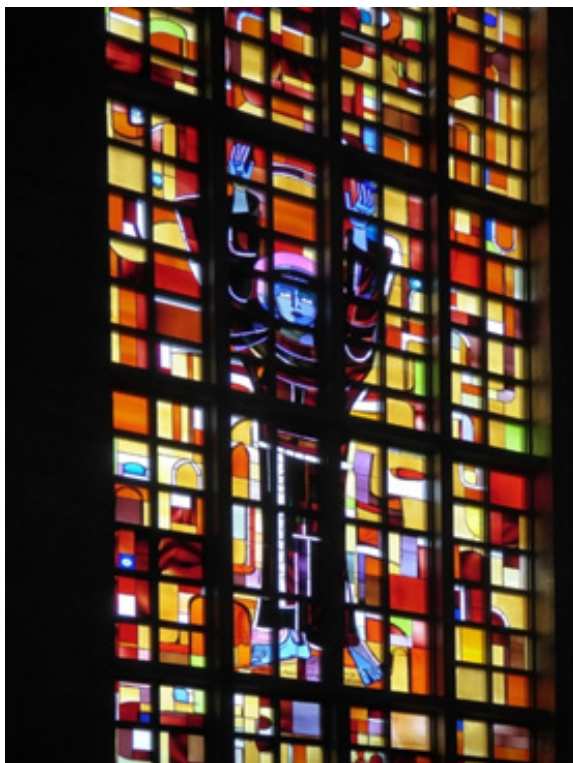


Рис. 4. Церква Святого Антонія в Базелі, вітраж



Рис. 5. Церква Святого Антонія в Базелі, орган

На думку дослідників, риси нової архітектури повною мірою проявилися лише в церкві св. Карла в Люцерні, реалізована за проектом Фріца Мецгера в 1933–1934 рр. (рис. 6–10) [8]. Церкву збудували на місці зруйнованого заводу для громади маловіруючих, переважно робітників, сприйнятливих на той час до антиклерикальної пропаганди [18; 20]. Парафія, яка діяла на цій території, давно не існує, а вплив світової кризи та безробіття стали причиною того, що першочерговим завданням парафіяльної громади на межі 1920–1930-х років було надання соціальної допомоги найбільш нужденним. Майже незрозуміло, як ідея побудови церкви з унікальною концепцією простору та її новим символом була успішно реалізована в цій досить приземленій релігійній громаді. Звичайно, ідеї об'єднаного простору — підвищення відчуття спільноти та зосередженість на вівтарі — тоді вже не були новими, але спільнота, в якій вони втілювались, не була надто елітарною чи авангардною. Твердження Брентіні про те, що саме специфічний характер комуні надихнув Мецгера на нові архітектурні та літургійні концепції, у цій ситуації видається надто сміливою гіпотезою. Вирішальна роль архітектора, захопленого ідеями модернізму, і парафіяльного священика Йозефа Алоїза Бека, відданого члена швейцарського то-

вариства Святого Луки, який переконаний у необхідності змін у будівництві церкви, породжує нову форму.

Журі, у тому числі Герман Баур з Базеля, пізніше видатний творець сучасних церков, також внесли значний внесок у відбір авангардного дизайну. Саме Баур на пленарному засіданні Швейцарського товариства св. Луки в жовтні 1927 р. виголосив промову «Um den neuen Kirchenbau», в якій — окрім жорсткої боротьби з історизмом — представив програму нового храмового будівництва [14]. Однією з найважливіших цілей зусиль щодо нової архітектури того часу він вважав зосередження уваги на визначенні практичних потреб, що містяться в конкретному будівельному завданні, та формуванні будівлі відповідно до них, незалежно від попередніх традицій. Це мало стосуватися і церковного будівництва, яким Баур хотів відновити природні зв'язки з особливостями епохи. На думку Баура, на відміну від середньовіччя, заснованого на окремих елементах, виготовлених вручну, сучасне виробництво використовує машинне виробництво, серіалізація та стандартизація якого дозволяє замінити випадкові та декоративні елементи на точність і точність, характерну для технічної діяльності. Баур припускав, що ці особливості призведуть до змін

у конструкції, що полягають у заміні кустарних способів роботи діяльністю, подібною до машинного виробництва. Віадуки, силоси, залізничні мости, авіалінські ангари та інші промислові споруди повинні були показати технічні можливості в області архітектури і, за його словами, вони стали бажаними зразками також для церковної архітектури. Баур також зазначив, що сучасні технології зробили склепіння, чудову тему минулої архітектури, проблемою, яка була практично неактуальною. Гладкі та неоздоблені конструкції, що нагадують вироби машин, мали впливати на формування нових естетичних цінностей. Архітектор також вимагав у сакральній архітектурі простоти та виразної мови, що вказує на основу та сутність релігії.

Дизайн, представлений Мецгером на конкурс, майже ідеально відповідав ідеалам та ідеям Баура. Храм св. Борромео зведений в 1933 році за проектом архітектора Фріца Мецгера, 1898-1973. «Стіни, що піднімаються вгору й оточують простір, три білі, відкриті вгорі з вікнами, і четверта повністю скляна. У затемненому пресвітерії священне дійство на жертвовному столі — просте, велике і чудове» [19].

Церква стоїть на березі річки і водночас на краю мосту, що перетинає її, через який проходить жвава вулиця. Навіть здалеку будівля виділяється високою вузькою вежею, пронизаною у верхній частині отворами, що показують підвішені усередині дзвони (рис. 6-7). Великому, майже однорідному корпусу передує тераса з боку річки, покрита виступаючим дахом, що підтримується чотирма гладкими колонами. Корпус будівлі в частині, що включає вівтар, закритий півколами — підковоподібний дизайн церкви з вітражними вікнами, що увінчують верх (рис. 8).

Стіни, позбавлені несучої функції, здаються тонкою оболонкою, що оточує інтер'єр. Відсунуті від стін колони підкреслюють їх структурний характер і функцію підтримки стелі, але також дозволяють використовувати один з основних формальних компонентів інтер'єру — безперервну лінію стельових вікон, що проходить навколо інтер'єру (за винятком передньої стіни). Для додаткових вівтарів і сповідальниць Мецгер виділив невеликі ніші в бічній стіні, які не порушують безперервності інтер'єру, а зовні помітні як не надто виразні сегменти, прикріплені до тіла нави. Сходи, розташовані праворуч від головного входу, забезпечують вихід з вулиці на вхідну терасу. Зовнішні фасади були залишені голим бетоном, а внутрішні стіни обшиті туфовими плитами.

Відмінні риси будівлі створювалися з великою свідомістю, про що свідчить періодична публікація, в якій Мецгер виклав свої припущення, включно, що характерно для авангардистів-модерністів — у безцеремонних і виразних фразах [10]. У його заяві (своєму характерному для модерністської ідеології) наголошувалося на важливості побудови логіки у процесі створення церкви та питання адекватності простору для функціонування. Будівництво церкви, на його думку, має базуватися на найпростіших формулах. На думку архітектора, будівля у своєму зовнішньому вираженні має відображати значення тектоніки та прозорості споруди. Особливості будівлі мали зводитися до якостей стін, колон і даху. Конструкція повинна об'єднувати зазначені компоненти, щоб вони могли чітко визначити своє призначення: покриття, підтримка та покриття. Мецгер підкреслив, що важливо, щоб усе видовище будівництва виходило з можливостей, які відкриває використання залізобетону. Через особливе призначення будівлі архітектор вирішив, що святість, пов'язана з будівлею церкви, стосується завдання перетворення людей, що зібралися, на спільноту — церкву. Будівля — як літургійний параметр — служить змінам, що відбуваються серед людей, що зібралися, але йому не властива святість і не є частиною перетворення. Вона має спрямовуватися до Христа (позначаючи положення вівтаря та його єдність із громадою), бути спільнотою (через форму, яка дає відчуття перебування в інтегрованій групі) і водночас безособовою (щоб не викликати відчуття, що святість може існувати поза освяченою спільнотою). Христоцентризм, тотожний вівтароцентризму, має бути виражений, зробивши вівтар справжнім центром літургійної дії та центром спогадів. Піднятий вівтар дозволив присутнім побачити літургійні блага. Вікна забезпечують достатньо світла на вівтар (рис.10).

Стимулом для введення напівкруглого торця церкви було подібне рішення, використане Бартнінгом у Шталькірхе в Кельні [16]. Мотив окремо стоячих стін походить від євангельської Петрі-Ніколайкірхе в Дортмунді, будівлі, зведеної за проектом Карла Піно та Пітера Грунда [17].

Мотив перетікання внутрішнього і зовнішнього простору, який викривається рішенням криїтої тераси, також може мати своє джерело в задумі Стама, але також може бути наслідком взаємопроникнення ідей, що містяться в ранніх роботах Гедиона.

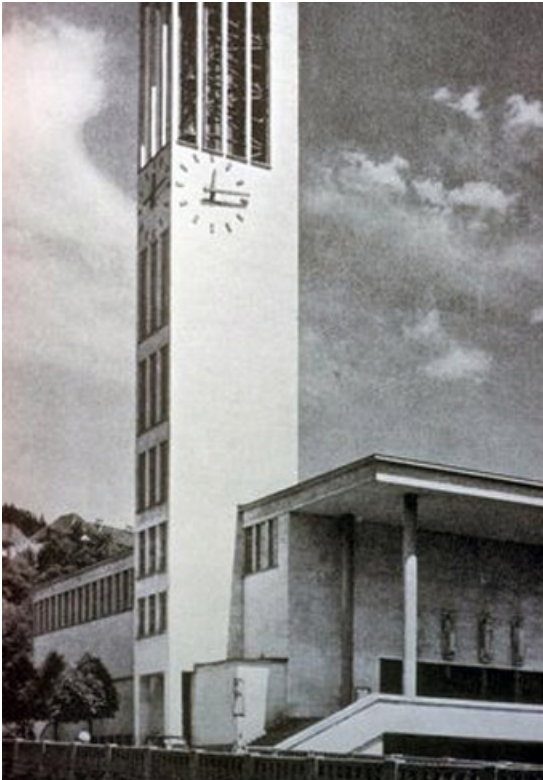


Рис. 6. Храм св. Борромео, Люцерн, Вхід, дзвіниця з годинником



Рис. 7. Храм св. Борромео, Люцерн головний вхід з видом на річку.



Рис. 8. Храм св. Борромео, Люцерн, нава

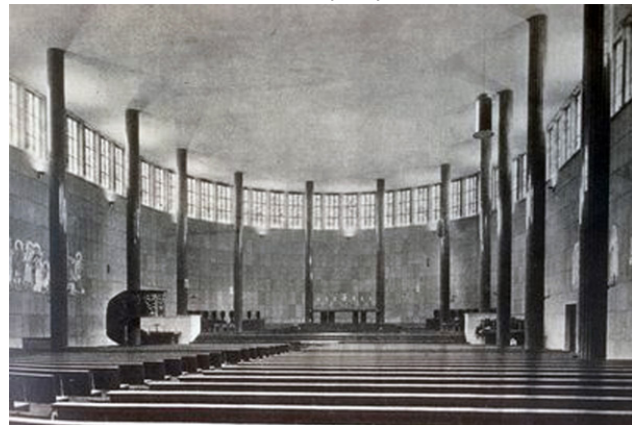


Рис. 9. Храм св. Борромео, Люцерн, інтер'єр



Рис. 10. Храм св. Борромео, Люцерн, вівтарна частина



## ВИСНОВОК

Отже, з'ясовано, що проблеми формації нового стилю виникли внаслідок змін у самій архітектурі, та труднощі у визначенні його характерних рис — внаслідок змін в історіографії — дозволяють, однак, сформулювати багато питань, відповіді на які створюють певний образ специфіки модернізму сакральної архітектури.

Виявлено, що найчастіше запитання на початку стосується ролі нових матеріалів і конструкцій у зміні традиційних формальних рішень.

Друге стосується народження церковного функціоналізму, тобто трактування церкви як будівлі з різними корисними перевагами, які виникають, якщо ігнорувати символічні властивості формул, які використовувалися до цього часу.

Третє питання пов'язує розвиток модерністської сакральної архітектури з розвитком світського модернізму в архітектурі, а також включає питання прояву класичних рис в архітектурі модерну.

## ЛІТЕРАТУРА

[1] *Fabrizio Brentini*, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz, Edition SSL [Schweizerische St. Lukasgesellschaft], Luzern 1994.

[2] *Fabrizio Brentini*, *Vom neuen Grundriss zum Gesamtkunstwerk. Kirchenbau in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg*, [w:] St ock 2003, s. 182–191.

[3] *Hermann Baur, Fritz Metzger*, Kirchenbauten, Echter, Würzburg 1956.

[4] *Inge Linder-Gaillard*, The Aesthetics of Contemporary French Catholic Churches: Fortresses of Resistance?, [w:] Aesthetics as a religious factor in Eastern and Western Christianity, red. Wil van den Bercken, Jonathan Sutton, „Eastern Christian studies” 6, Peeters, Leuven 2005, s. 225–239.

[5] *Ferdinand Pfammatter*, *Betonkirchen*, Benziger Verlag, Einsiedeln–Zürich– Köln 1948.

[6] *Jacek Purchla* (red.), *Wolf Tegethoff* (red.), *Naród, styl, modernizm*. Materiały międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA), zorganizowanej przez Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium oraz Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (6–12 września 2003 roku), Kraków, Monachium 2006.

[7] *Colin Rowe*, Neo„Classicism” and Modern Architecture II, [w:] Colin Rowe, *Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1982, s. 119–138.

[8] *Gnatiuk L.* AESTHETICS SHAPING SACRED SPACE/ *Gnatiuk L., Terletska M.* // Theory and practice of design. Collection of scientific papers. – Issue 11. Technical aesthetics. – K.: NAY, 2017. – С. 42–56. DOI: 10.18372/2415-8151.11.11874

[9] *Gnatiuk L.* Optical Illusions in Sacral Space // Defining the Architectural Space. The Truth and Lie of Architecture: XIX International conference. – Cracow University of Technology. – Cracow, 2020. P. 7-19. DOI: 10.23817/2020.defarch.4-1 ISBN 978-83-7977-533-0

[10] *Гнатюк Л.* Роль мистецтва та символу у формуванні сакрального простору. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник. – Вип. 58. – К.: КНУБА, 2020. – С. 32–47. DOI: 10.32 347/2077-3455.2020.58.32-47

[11] *Edwin Heathcote*, *Iona Spens*, Church

## REFERENCES

[1] *Fabrizio Brentini*, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz, Edition SSL [Schweizerische St. Lukasgesellschaft], Luzern 1994. {in German}

[2] *Fabrizio Brentini*, *Vom neuen Grundriss zum Gesamtkunstwerk. Kirchenbau in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg*, [w:] St ock 2003, s. 182–191.

[3] *Hermann Baur, Fritz Metzger*, Kirchenbauten, Echter, Würzburg 1956. {in German}

[4] *Inge Linder-Gaillard*, The Aesthetics of Contemporary French Catholic Churches: Fortresses of Resistance?, [w:] Aesthetics as a religious factor in Eastern and Western Christianity, red. Wil van den Bercken, Jonathan Sutton, „Eastern Christian studies” 6, Peeters, Leuven 2005, s. 225–239. {in English }

[5] *Ferdinand Pfammatter*, *Betonkirchen*, Benziger Verlag, Einsiedeln–Zürich– Köln 1948. {in German}

[6] *Jacek Purchla* (red.), *Wolf Tegethoff* (red.), *Naród, styl, modernizm*. Materiały międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA), zorganizowanej przez Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium oraz Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie (6–12 września 2003 roku), Kraków, Monachium 2006. {in German}

[7] *Colin Rowe*, Neo„Classicism” and Modern Architecture II, [w:] Colin Rowe, *Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1982, s. 119–138. {in English }

[8] *Gnatiuk L.* AESTHETICS SHAPING SACRED SPACE/ *Gnatiuk L., Terletska M.* // Theory and practice of design. Collection of scientific papers. – Issue 11. Technical aesthetics. – K.: NAY, 2017. – С. 42–56. DOI: 10.18372/2415-8151.11.11874\_ {in English }

[9] *Gnatiuk L.* Optical Illusions in Sacral Space // Defining the Architectural Space. The Truth and Lie of Architecture: XIX International conference. – Cracow University of Technology. – Cracow, 2020. P. 7-19. DOI: 10.23817/2020.defarch.4-1 ISBN 978-83-7977-533-0 {in Ukrainian}

[10] *Gnatiuk L.R.* The role of art and symbol in the formation of sacred space. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannja. – Вип. 58. – К.: КНУБА, 2020. – С. 32–47. DOI: 10.32 347/2077-3455.2020.58.32-47 {in Ukrainian}

[11] *Edwin Heathcote*, *Iona Spens*, Church

builders, Academy Editions, London–Chichester 2001. s. 25–101.

[12] *Liliia Gnatiuk*, Metal and iron construction in sacral space shaping / L. Gnatiuk, H. Novik, M. Melnyk // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. — 2020. — V. 953(1). — P. 10 DOI: 10.1088/1757-899X/953/1/012078 ISSN: 1757-8981

[13] *Joseph M. Siry*, Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel for Florida Southern College: Modernist Theology and Regional Architecture, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 63, 4, 2004, s. 498–539

[14] *Randall S. Lindstron*, Creativity and contradiction. European churches since. 1970, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988.

[15] *Steven J. Schloeder*, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture, Ignatius Press, San Francisco 1998.

[16] *William Durandus (Gulielmus Durantis, Guillaume Durand)*, The Symbolism of Churches and Church Ornaments: T.W. Green, Leeds 1843. reprint: New York 1973.

[17] *Wolfgang Jean Stock*, *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003.

[18] *Гнатюк Л.Р.* Протиріччя у формуванні художнього образу сакрального простору в архітектурі ХХ століття. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник. – Вип. 56. – К.: КНУБА, 2020. – С. 17–31. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.17-31>

[19] *Гнатюк Л.Р.* Традиції трансформації готичних форм в сакральній архітектурі кінця ХІХ – початку ХХ століття. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник. – Вип. 57. – К.: КНУБА, 2020. – С. 26–42. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.57.26-42>

[20] *Гнатюк Л.Р.* Створення духовної атмосфери сакрального простору. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник. – К.: КНУБА, 2021. – Вип. 59. – С. 16–27. DOI: [10.32347/2077-3455.2021.59](https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59)

builders, Academy Editions, London–Chichester 2001. s. 25–101. {in English }

[12] *Liliia Gnatiuk*, Metal and iron construction in sacral space shaping / L. Gnatiuk, H. Novik, M. Melnyk // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. — 2020. — V. 953(1). — P. 10 DOI: 10.1088/1757-899X/953/1/012078 ISSN: 1757-8981 {in English }

[13] *Joseph M. Siry*, *Frank Lloyd Wright's Annie M. Pfeiffer Chapel for Florida Southern College: Modernist Theology and Regional Architecture*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 63, 4, 2004, s. 498–539

[14] *Randall S. Lindstron*, Creativity and contradiction. European churches since. 1970, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988. {in English}

[15] *Steven J. Schloeder*, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture, Ignatius Press, San Francisco 1998. {in English}

[16] *William Durandus (Gulielmus Durantis, Guillaume Durand)*, The Symbolism of Churches and Church Ornaments: T.W. Green, Leeds 1843. reprint: New York 1973. {in English}

[17] *Wolfgang Jean Stock*, *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, Prestel, München–Berlin–London–New York 2003. {in German}

[18] *Gnatiuk L.R.* Contradictions in the Formation of the Artistic Image of Sacred Space in XX Century architecture. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannja. Naukovo-tekhnichnyj zbirnyk. — Vyp. 56. — K.: KNUBA, 2020. — С. 17–31. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.17-31>{in Ukrainian}

[19] *Gnatiuk L.R.* Traditions of transformation of Gothic forms in the sacred architecture of the end of the XIX - the beginning of the XX century. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannja. — Vyp. 57. — K.: KNUBA, 2020. — С. 26–42. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.57.26-42>{in Ukrainian}

[20] *Gnatiuk L.R.* Creating a spiritual atmosphere of sacred space. Modern problems of architecture and urban planning. Scientific and technical collection. — K.: KNUBA, 2021. — Вип. 59. — P. 16–27. DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59.16-27> {in Ukrainian}

## АННОТАЦІЯ

**Гнатюк Л.Р. Зарождение модернизма в сакральной архитектуре.** Проанализированы знаковые храмы ХХ ст. — храмы Мозера в Базеле и Мецгера в Люцерне, которые вместе упоминаются как примеры модернистской сакральной архитектуры в Швейцарии.

Представлена антропософская теория архитектуры, которая предполагала что мир и человек пронизаны разными типами духовных сил, которые благодаря формам объектов видимого мира могут быть укреплены или ослаблены. Представлено понимание гармонии форм в формообразовании сакрального пространства.

## ABSTRACT

**Gnatiuk L. The origin of modernism in sacred architecture.** Significant temples of the XX century are analyzed. — the temples of Moser in Basel and Metzger in Lucerne, which are collectively referred to as examples of modernist sacred architecture in Switzerland.

An anthroposophical theory of architecture is presented, which assumed that the world and man are permeated with different types of spiritual forces, which, thanks to the forms of objects of the visible world, can be strengthened or weakened. The understanding of the harmony of forms in the formation of the sacred space is presented.

Рассмотрена архитектура сакральных сооружений, возведенных по принципу классической архитектуры. Определено, что формы, созданные Мозером и Метцгером, не относятся ни к одному из языков архитектурного выражения, которые были созданы до сих пор. Представлен взгляд на таинственную природу соединения людей в обществе – близок к видам связей, связывающих религиозные общины, а также концепция архитектуры как моста между небом и землей, также изменившей подход к зданию как исключительно материального объекта.

Проанализированы формы сакрального сооружения и способа организации интерьеров, что позволило заключить, что идеи возрождения единства окружающего ландшафта, склонность использовать местные материалы (прежде всего камень), но также более общее, философское отношение, позволяющее рассматривать архитектуру как элемент, связывает силы космоса с жизнью человека, объединяющего верующих разных конфессий.

Рассмотрено использование метафорического языка архитектуры на основе визуальных человеческих изделий и их иконографических отличительных чертах. Выявлена необходимость учитывать взаимосвязь между определенными формами и сообщениями, через которые передаются в формообразовании сакрального пространства.

Также представлена попытка адаптировать принципы модернизма к нуждам формообразования сакрального пространства.

Выявлены тенденции формообразования сакрального пространства в XX ст.

**Ключевые слова:** формообразование, сакральное пространство, сакральная архитектура, традиция, архитектурный модернизм, символ, искусство.

The architecture of sacral buildings erected according to the principle of classical architecture is considered. It is determined that the forms created by Moser and Metzger do not belong to any of the languages of architectural expression that have been created so far.

The article presents a view of the mysterious nature of the connection of people in society - close to the types of connections that connect religious communities, as well as the concept of architecture as a bridge between heaven and earth, which also changed the approach to a building as an exclusively material object.

The forms of sacred buildings and the way of organizing interiors were analyzed, which made it possible to conclude that the ideas of reviving the unity of the surrounding landscape, the tendency to use local materials (first of all, stone), but also a more general, philosophical attitude, which allows us to consider architecture as an element, connects the forces of space with human life uniting believers of different confessions.

The article considers the use of the metaphorical language of architecture based on visual human products and their iconographic distinctive features. Revealed the need to take into account the relationship between certain forms and messages through which they are transmitted in the formation of the sacred space.

An attempt is also presented to adapt the principles of modernism to the needs of the shaping of the sacred space.

The tendencies of the formation of the sacred space in the XX century are revealed.

**Key words:** shaping, sacred space, sacred architecture, tradition, architectural modernism, symbol, art.

## AUTHOR`S NOTE

**Gnatiuk Liliia**, PhD in Architecture, Associate Professor, Department of Interior Design, National Aviation University, Kyiv, Ukraine,  
e-mail: liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua,  
orcid: 0000-0001-5853-9429

Стаття подана до редакції 02.12.2021 р.  
Стаття прийнята до друку 12.12.2021 р.