

DOI: 10.18372/2415-8151.25.16777
УДК 726.5(477)

АВАНГАРДНИЙ МОДЕРНІЗМ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ЄВРОПИ

Гнатюк Лілія Романівна

*к.арх., доцент, Національний авіаційний університет
e-mail: liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429*

***Анотація.** Проаналізовано знакові храми ХХ ст. — храми Фолькера Гіенке (Церква Айгена, 1990–1992, Еннсталь, Австрія), Йозефа Гочара (костел св. Вацлав, 1926–1927, Прага) та Аладара Аркайя (Церква Пресвятого Серця Ісуса, 1932–1933, Будапешт), які згадуються разом як приклади авангардної модерністської сакральної архітектури Центральної Європи.*

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, а також використання їх антиіндивідуалістичного потенціалу для відродження соціальних та релігійних спільнот.

Розглянуто архітектуру сакральних споруд, зведених за принципом класицистичної архітектури. Визначено, що форми, створені Фолькером Гіенке, Йозефом Гочаром та Аладаром Аркайем, 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. З'ясовано, що проблеми формації нового стилю виникли внаслідок змін у самій архітектурі, та труднощі у визначенні його характерних рис — внаслідок змін в історіографії. Виявлено тенденції формотворення сакрального простору у ХХ ст.

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

ВСТУП

Подібно до того, як у 1900-х роках історичні архітектурні стилі були відкинута на користь сучасного, свіжого підходу, Європа 1920-х років почала боротися проти відносно недовговічного модерну на користь класичних цінностей. Стель 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 прямий 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]. Як зазначав Брентіні, дахову терасу з колонами перед церквою Мецгер у Люцерні можна інтерпре-

тувати як парафраз передньої частини старовинної храмової будівлі [1, 2]. Цей факт підкреслює особливу роль спадщини античності в архітектурі модернізму. Існуюча залежність, ускладнюється ситуацією, коли одні експерти оцінюють спадкоємність класичної традиції позитивно (Кауфманн, Коллінз), а інші негативно (Зеві, Банхем). Ця залежність неодноразово змінювалася протягом ХХ ст. і набула різних форм у наступні періоди розвитку архітектури того періоду. Особливо складним є ставлення до класицизму частини німецької сакральної архітектури часів кінця Веймарської республіки та початку Третього рейху, зокрема, до творів Бема та Шварца. Ця архітектура перейняла деякі моделі класицизації з творів Нойес Бауена, які вона дала свої власні, відмінні від модерністських обґрунтувань (що викликає деяке збентеження, хоча в кінцевому підсумку переконує своїми аргументами), але також насичена класицистичні теми змістом, глибоко відмінним від принципів Християнство, і схоже на політичну релігію німецьких правих наприкінці 1920-х років (що виявляється сучасними дослідниками як серйозне протиріччя).

Класицизм першого десятиліття ХХ ст. був наслідком негативної оцінки ситуації в культурі кінця ХІХ ст. На думку таких теоретиків культури, як Макс Нордау і Річард Хаманн, крайній індивідуалізм і відірваність мистецтва від моральних і соціальних завдань є проявами виродження і занепаду, які ведуть суспільства до божевілля і розпаду. Більшість ознак, характерних для культури кінця століття, Нордау вважав симптомами гниття, що супроводжується анархією та злочинністю. Він постулював, що таких художників, як Вагнер, Ніцше чи Уайльд і французьких символістів, слід дискредитувати в майбутньому як злочинців, людей, позбавлених природних, здорових інстинктів і здорового глузду.

Шляхом реконструкції суспільства було повернення до ідеалів античності. Ще в 1898 році у відповідь на конкурс віденського журналу *Der Architekt* на нарис «Старі та нові напрями в архітектурі» з'явилися заяви, що пов'язують оновлення архітектури з класицизмом. Підсумком переможного есе фон Далена стало твердження про «нагальну необхідність створення художньої єдності відповідно до принципів античної архітектури» [5]. Лауреат другої премії Адольф Лоос висловив думку, що будівництво, як явище, пов'язане зі звичками, які склалися протягом століть, має бути діяльністю, заснованою на стійких рішеннях, особливо консервативним мистецтвом. Він вимагав твердого дотримання класичної традиції і при створенні архітек-

тури майбутнього. Лоос, якого історики архітектури часто зображували як попередника авангардного модернізму, був класицистом і в 1922 році він запропонував звести хмарочос для «Чикаго Трибюн» у формі доричної колони.

Подібну думку висловлювали й інші теоретики, зокрема Леопольд Бауер та Якоб Престель, але погляди Пауля Клопфера викладені у книзі *Von Palladio bis Schinkel: Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus* (1911), у якій він розрізняв наслідування старовинним формам та виконання «класична операція у зв'язку з конкретним завданням» [7]. Таке розрізнення дозволило розвинути формальний ресурс класичного мистецтва та покращило його здатність висловлювати нові ідеї. У цьому дусі говорив Фріц Шумахер під час установчої зустрічі Німецького Веркбунда в 1907 році. Шумахер поєднував повагу до художніх якостей старих часів з повагою до сучасних форм суспільного існування, зокрема індустріалізації. Діяльність Петера Беренса, а особливо форма фабрики AEG у Берліні з 1910 року, були найкращим прикладом примирення класичної культури з технічною цивілізацією. 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].

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 доволіно 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 класицизмом, 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.

МЕТА

Метою статті є дослідження сакрального будівництва в контексті зародження авангардного модернізму.

РЕЗУЛЬТАТИ ТА ОБГОВОРЕННЯ

З другої половини 1920-х років демократичні політичні системи опинилися в кризовій ситуації в Європі. Від Литви (1926, Сметон) і Польщі (1926, Пілсудський) на сході континенту до Португалії (1928, Салазар) та Іспанії (1933, Франко) на заході континенту до влади прийшли диктатори, що розробляли авторитарну систему правління [4]. У цьому випадку політику можна розглядати як особливо виразний прояв ментальних змін у європейських суспільствах, які підірвали подальший розвиток модернізму. Як зазначив Пітер Хаммонд у своїй книзі «Літургія та архітектура» [14], Швейцарія була єдиною європейською країною наприкінці 1930-х років, яка зберегла нову традицію церковної архітектури. Хаммонд, як прихильник такої архітектури, опустив оригінальні пропозиції багатьох архітекторів, що діяли наприкінці 1930-х років у Європі, особливо в Німеччині, які не входили до авангардного напрямку, але він, безсумнівно, мав рацію, стверджуючи, що швейцарські пропозиції на той період (серед інших роботи Мецгера, Баура і Дрейєра) [11], були одними з найкращих творів модерністської архітектури, а також тоді, коли світські твори були включені до цієї колекції. У цих храмах масово з'явилися модерністські форми як у мові архітектурно-літургійні вирішення, що сприяють створенню будівель, які відкрито викривають захоплення сучасними технологіями. Прикладом такої тенденції може бути храм св. Йоана в Базелі з 1936 р., робота Ернста Фрідріха Буркхардта та Карла Егендера [3]. Ця церква була призначена для протестантської громади, тому зі зрозумілих причин тема літургійних реформ та їх вплив на зміни в оформленні інтер'єру тут мала значення.

Те, що проповідник і громада були рівноправними в протестантських конфесіях, сприяло об'єднанню внутрішнього простору, а антисенсуалістичні теми в теології вплинули на зменшення декоративності. Обидва архітектори радикалізували ці традиції і створили просту кімнату для переговорів, що виділяється трьома стінами, скляним фасадом, підлогою і плоским дахом. Орієнтиром будівлі залишається вежа з видимим залізним каркасом, що надає їй яскраво промисловий характер. Лише через півстоліття австрійська церква в Айгені роботи Фолькера Гіенке стала зрозуміла (рис. 1) [18].

Коли модернізм повернувся до Швейцарії, батьківщини Ле Корбюзьє, постало питання про вплив кальвіністських традицій на його улюблену естетику. Деякі, особливо більш публіцистичні автори, як-от Дункан Стройк [17], навіть стверджують, що прийняття католицькою сакральною архітектурою функціоналістських ідеалів є лише елементом ширшого явища «протестантизації» цієї архітектури: «Концепція церкви як аудиторії чи круглого театру походить від кальвіністських будівель, які були спроектовані так, щоб люди були чітко почутими та були видимими для проповідника — як у Шарентоні, Франція, за проектом де Бросса з 1621 року» — написав цей американський автор [17].

Модернізм мав своїх прихильників у більшості європейських країн, і хоча в першій половині 20 століття ніде не здобув панівного становища, окремі його твори створювалися в багатьох містах Європи. Прекрасним прикладом модернізму в його функціоналістичному варіанті є церква св. Вацлава в Празі, зведена Йозефом Гочаром у 1926–1927 роках (рис. 2). Незвичайна ступінчаста форма даху збільшує кількість верхнього природного світла, а повні стіни наві створюють відчуття ізоляції від зовнішнього світу. Вікна округлої апсиди освітлюють вівтар, привертаючи увагу до центру літургійного дійства.

Модерністська ясність і простота нічого не забирають від відчуття перебування в сакральному інтер'єрі. Високий неф чітко нагадує нефи готичних храмів, а характерна вежа однозначно визначає будівлю як сакральну споруду. Розміщення годинника на вежі, його характерна витягнута, кутаста форма та отвори у верхній частині чітко вказують на швейцарські патерни. Складну історію перших храмів, зведених у дусі авангардного модернізму в Європі, можна простежити на прикладі церкви Пресвятого Серця Ісуса в районі Варошмайор Будапешта, зведеної за проектом Аладара Аркая в 1932–1933 рр. (рис. 3).

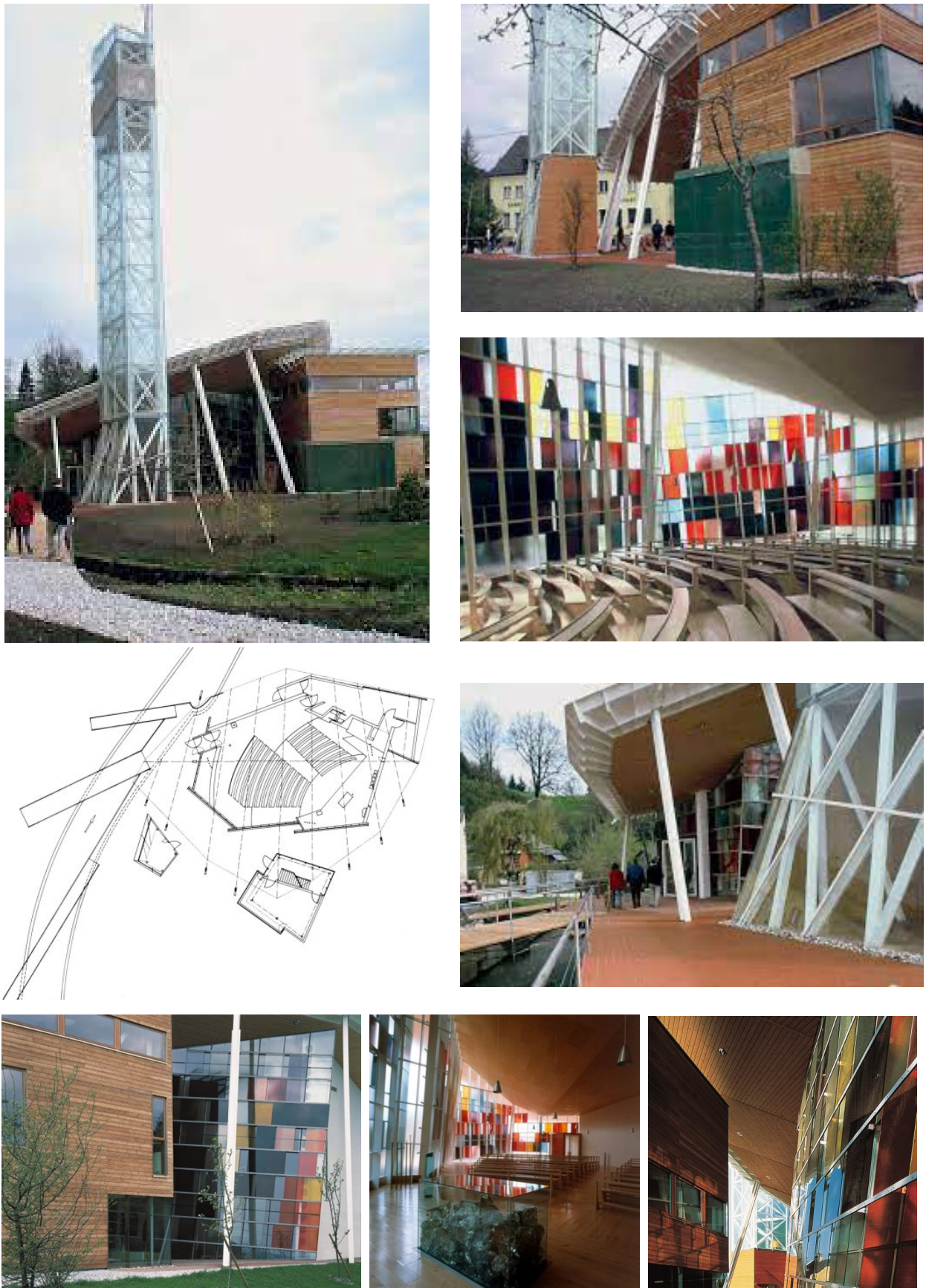


Рис. 1. Фолькер Гіенке, Церква Айгена, 1990–1992, Еннсталь, Австрія

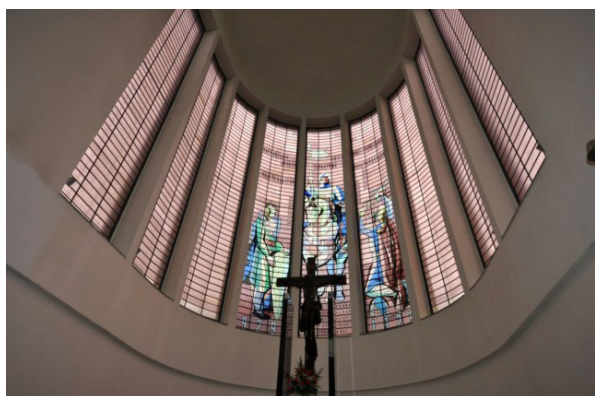


Рис. 2. Йозеф Гочар, костел св. Вацлав, 1926–1927, Прага



Рис. 3. Аладар Аркай, Церква Пресвятого Серця Ісуса, 1932–1933, Будапешт

Храм є першою модерністською церквою в столиці Угорщини.

Зведений у 1932–1934 роках, він відразу ж піддався жорсткій критиці, особливо з боку консервативних католицьких кіл.

Постав поряд з меншою, пізньосецесійною церквою 1921–1923 років, яка стала замалою для потреб парафії (рис 4).

Стара церква натякала на архітектуру Трансільванії.

Автором планів нового храму був Аладар Аркай, а збудував його син Берталан.

У 1937 році збудовано високу дзвіницю. Через кілька років обидва храми були з'єднані аркадним з'єднувачем.

Дизайн вітражів розробила Лілі Аркайне Штело.

Автором фресок є Вільмош Аба-Новак. Перед костелом стоїть пам'ятник кардиналу Юзефу Міндсенті.

На особливу увагу заслуговує вхідний портал, прикрашений монументальними рельєфами ангелів.

Подібні мотиви були розміщені на балюстраді хорів.



Рис. 4. Церква Пресвятого Серця Ісуса, 1921–1923, Будапешт

Автор цього твору був відомий раніше як архітектор, який творив у стилі національного романтизму, а його новий твір створено біля будівлі, яку він створив у цьому стилі кількома роками раніше. Плінфа входу була сформована так само, як і кальвіністська церква в Будапешті, побудована Аркаєм, де мотив порталу взятий з неороманської Лютеркірхе в Карлсруе. Нова будівля, однак, має всі риси, необхідні для включення в авангард.

Тонкі залізобетонні стіни створюють перпендикулярну композицію кубоподібних тіл, в яких деталі в бетоні чергуються зі скляними затворами, які є не стільки вікнами, скільки скляними стінами, що виражено у принципах Міс ван дер Роє. Передбачається, що як зовнішні фасади, так і стіни всередині повинні бути залиті грубим, шорстким бетоном. Звідси починається друга частина історії цієї споруди. Консервативні представники церковної ієрархії відреагували на зведений об'єкт надзвичайно агресивно. З'явилися терміни «Божий гараж» і «Божа фабрика». Під впливом критики перед Євхаристійним з'їздом у 1938 році церкву зовні вкрили травертиновими плитами. Окремо стоїть вежа, відведена збоку, з'єднана з храмом аркадним переходом. Потім, над входом, два стилізовані рельєфи з ангелами роботи Бели Омана. Інтер'єр пом'якшили фресками та розписом на алюмінієвих панелях. Інші художники римської школи також зробили внесок у цю роботу. В результаті цих зусиль наприкінці третього десятиліття 20 століття сміливий експеримент модернізму перетворився на класицистичний загальний твір мистецтва.

Свідченням зростання значення класицизму та модернізму з італійськими впливами є також францисканська церква св. Антонія Падуанського в районі Пасарет Будапешта, збудований за проектом Гюля Ріманочі в 1931–1934 роках [10].

ЛІТЕРАТУРА

- [1] Fabrizio Brentini, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhun - derts 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.

ВИСНОВКИ

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.

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, 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.

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.

REFERENCES

- [1] Fabrizio Brentini, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhun - derts 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.
- [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 in 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. - C. 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 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. Протириччя у формуванні художнього образу сакрального простору в архітектурі XX 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 XIX - початку XX 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
- [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 in 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. - C. 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. [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.: КНУБА, 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. - К.: КНУБА, 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

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

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]

ABSTRACT

Gnatiuk L.R. Avant-garde modernism in the sacred architecture of Central Europe.

Iconic temples of the 20th century were analyzed. — the churches of Volker Hienke (Church of Eigen, 1990–1992, Ennstal, Austria), Josef Gochar (Church of St. Wenceslas, 1926–1927, Prague) and Aladar Arkaj (Church of the Sacred Heart of Jesus, 1932–1933, Budapest), which are mentioned together as examples of avant-garde modernist sacred architecture of Central Europe.

The anthroposophical theory of architecture is presented, which assumed that the world and man are permeated by various types of spiritual forces, which can be strengthened or weakened thanks to the forms of objects of the visible world. The understanding of the harmony of forms in shaping the sacred space is represented, as well as the use of their anti-individualistic potential for the revival of social and religious communities.

The architecture of sacred buildings built according to the principle of classical architecture is considered. It has been determined that the forms created by Volker Hienke, Josef Gochar and Aladar Arkaj do not belong to any of the "languages" of architectural expression that have been created so far.

A look at the mysterious nature of connecting people in society is presented — close to the types of ties that bind religious communities, as well as the concept of architecture as a bridge between heaven and earth, which also changed the approach to the building as an exclusively material object.

The forms of the sacred building and the way of organizing the 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 (primarily stone), but also a more general, philosophical attitude, which allows considering architecture as an element that connects the forces of the cosmos with human life, which unites believers of different faiths.

The considered use of the metaphorical language of architecture is based on the world of visual human products and their iconographic distinctive features. The need to take into account the relationship between certain forms and the messages transmitted through them in shaping the sacred space has been revealed.

An attempt to adapt the principles of modernism to the needs of shaping the sacred space is also presented. It was found that the problems of the formation of a new style arose as a result of changes in the architecture itself, and difficulties in determining its characteristic features — as a result of changes in historiography. The trends in the shaping of the sacred space in the 20th century were revealed.

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

AUTHOR`S NOTE

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

Стаття подана до редакції 01.06.2020р.

Стаття прийнята до друку 14.06.2020р.