

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.27.3>

УДК 726.5 (477)

ПІЗНІЙ МОДЕРНІЗМ І НЕОМОДЕРНІЗМ У ФОРМОТВОРЕННІ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Гнатюк Лілія Романівна

Кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки
Національного авіаційного університету, Київ, Україна,
e-mail: liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429

Анотація. Проаналізовано архітектурні стилі другої половини ХХ століття, зокрема модернізм і неомодернізм. Представлено думки провідних теоретиків культури. Репрезентовано риси, характерні для культури кінця століття.

Розглянуто архітектуру сакральних споруд, зведених за принципом інженерної науки. Визначено, що об'єкти, створені в цей час, попри їх модерних вигляд, несуть семантичні риси традиційних храмів.

З'ясовано, що відкриття співпраці з митцями стало ознакою відмови від модерністської тези про те, що архітектурна діяльність є конструктивною чи дослідницько-науковою, а не мистецькою. Виявлено, що для неомодернізму характерне розуміння багатьох нераціональних архітектурних умов, що виявляється в дивній логіці неповаги до визнаних суперечностей пізнього модернізму.

Мета. На основі аналізу сучасних тенденцій формоутворення сакрального простору виявити особливості розвитку й основні характеристики пізнього модернізму та неомодернізму.

Методологія. Використано теоретичні методи дослідження, аналіз закордонного досвіду зведення храмів. Застосовано графоаналітичний метод.

Результати. Установлення ключових напрямів розвитку й організації сакральних комплексів.

Наукова новизна. Представлено погляд, що пізній модернізм і неомодернізм стали результатом промислового розвитку й інженерної думки. Попри це, виявлено тяжіння до історичних і традиційних ремінісценцій.

Практична значущість. Проаналізована форми окремих сакральних споруд і способи організації їхніх інтер'єрів у модерних формах, що можна використати в подальшому розвитку храмової архітектури.

Розглянуто використання метафоричної мови архітектури, заснованої на світі візуальних людських виробів і їхніх іконографічних відмінних рисах.

Виявлено необхідність урахувувати взаємозв'язок між визначеними формами та повідомленнями, що через них передаються, у формотворенні сакрального простору.

Ключові слова: формоутворення, сакральний простір, сакральна архітектура, традиція, пізній модернізм, неомодернізм, символ, мистецтво.

ВСТУП

Пізній модернізм і неомодернізм значною мірою є різновидами модерністського історизму, у якому рефлексивне ставлення до спадщини відіграє фундаментальну роль. У пізньому модернізмі звернення до минулого найчастіше приводило до підкреслення формальних засад авангардного модернізму, що виявлялося, серед іншого, у перебільшеному наголошенні на структурних чи функціональних поділах будівель, надмірному наголошенні на естетичних цінностях будівлі, використуванні матеріалів (наприклад, величезні дзеркальні поверхні фасадів) або множенні поділок (надзвичайно ізотропний простір).

Неомодерністи повернулися до зразків вишуканості та делікатності найвидатніших творів раннього модернізму, водночас додали використання орнаментів, традиційних матеріалів і виразної символіки, відкинутої майстрами модернізму, а в ідейному пласті ігнорували багато попередніх суперечностей, вивчення їхньої чутливості до цінностей, переконань, звичок чи забобонів.

АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Стаття є продовженням низки авторських досліджень, що стосуються формування сакрального простору ХХ ст. [1–4; 7; 8; 15].

У роботі використано матеріали досліджень і публікацій, які розкривають творчість Філіпа Джонсона [9; 11]. Про храм у Мюнхені з великою прямою писав Клеменс Ріхтер: *«Нова будівля була сформована так, ніби нічого не сталося за останні сімдесят років і погляду літургії та [сакрального] простору»*, і процитував думку, що створений інтер'єр не є *«простором, у якому може зростати, наповнювати довірою та відчувати себе знайомим людям церковної спільноти»* [13]. Той же автор продовжував гриміти словами про *«ефектну будівлю, яка не пропонує жодного рішення, спрямованого на громаду (communitio)»*, і його дистанція погано стирається тим, що у своїй статті він намагається знайти розуміння й аргументи для еквівалентності понять *«храм шляху»* та *«храм громад»* [13]. В інтерв'ю редактору журналу "Baumeister" архітектори храму не виявляли себе віруючими, тому К. Ріхтер приписував *«приналежність до течії традиціоналістів, які хочуть повернутися до дособорних часів»* не зовсім коректно. Однак у мюнхенській роботі повага до традицій дуже важлива, що є передумовою для розуміння специфіки використаних рішень [13].

МЕТА

Виявити особливості розвитку й основні характеристики пізнього модернізму та неомодернізму в сакральних просторах.

РЕЗУЛЬТАТИ ОБГОВОРЕННЯ

Парадоксальний різновид окремоті, розроблений відповідно до історизаційного підходу до близьких моделей, був чітко помітний у Філіпа Джонсона, який ніколи не розвивав власних форм. У своїй творчості Ф. Джонсон охоплював різноманітні модні стилі та доводив роботи, створені за прийнятими шаблонами, до одержимої досконалості. Створення наукових чи музейних зразків – замість оригінальних творів – урятувало від зневаги ознаку геніальності та притаманний їм гумор. Ф. Джонсон був генієм, майже цілковито позбавленим індивідуальності. Серед восьми спроектованих ним сакральних споруд риси пізнього модернізму найкраще репрезентує Кришталевий собор (Crystal Cathedral) у Гарден-Гроув (Каліфорнія) 1977 р. (рис. 1.1–1.12). Будівля зведена для відомого американського «телеєвангеліста», доктора Роберта Х. Шуллера, чия програма «Година сили» привернула мільйони в 1970-х рр. [6; 9–11].

В основі плану храму – чотирикутна подовжена зірка, два гострокутні рамена якої утворюють псевдотрансепт (завдовжки приблизно 120 метрів), а в коротших розташовані головний вхід і вітвар. За ініціативою клієнта Ф. Джонсон створив церкву, яка була максимально прозорою. Він зробив внутрішню ферму з незліченною кількістю відділень як носій для понад 10 000 панелей, покритих сріблястим світловідбиваючим покриттям. Попри те, що фасад будівлі цілком скляний, він пропускає лише 8% сонячного випромінювання, що ефективно захищає внутрішнє середовище від перегріву. Мрія модерністів про скляну будівлю здійснилася, але модель, взята із хмарочосів Л. Міса ван дер Рое, була доповнена натхненням, взятим у 1974 р. Вілліс-Фабер і Дюма-білдинг (Willis-Faber and Dumas Building) в Іпсвічі, спроектованого Норманом Фостером, справжнім дивом технологічного прогресу того часу. Рідкісну форму, що нагадує коробку для піаніно, будівлі Н. Фостера повторив Ф. Джонсон у такій же складній формі розтягнутої зірки. У будівлі Ф. Джонсона також є приклади сучасних технологій: вхід до церкви відкривається автоматично, внутрішні фонтани охолоджують і освіжають повітря, телевізійне зображення, що передається із церкви, можна бачити на великому екрані, а радіостанція дозволяє долучи-

тися людям, які зібралися на автостоянці, щоб послухати проповіді преподобного Р.Х. Шуллера через автомобільні радіо. Головна нава та трикутні галереї можуть вмістити 3 000 віруючих, а у пресвітерії, окрім неймовірно великого органа, є місце для тисячі хористів. Необмежений огляд навколишнього простору, який забезпечує скління фасаду, відповідає величезному інтер'єру та характеру евангелізації. У 1990 р. біля собору зведено окремо стоячу дзвіницю з полірованих сталевих призм, заввишки 80 метрів, яку можна вважати сучасним еквівалентом великої готичної пінаклі [10; 11]. Хоча в будівлі небагато традиціоналістських мотивів (неготична дзвіниця, дванадцять фонтанів, що символізують апостолів), храм Ф. Джонсона є переважно варіацією новітньої архітектури, але напрочуд не творчий, а дещо жартівливий та історизуючий. Ф. Джонсон довів, що історизм також може застосовуватися до сучасності.

Логіка творів неомодернізму, незважаючи на суперечності, стала помітною у храмі Пресвятого Серця Ісуса в районі Нойгаузен (м. Мюнхен, Німеччина) (рис. 2.1–2.6) [12; 18].

Робота трьох молодих архітекторів (Маркус Алманн, Амандус Саттлер і Людвіг Ваппнер) завершена в 1996–2000 рр. після перемоги на конкурсі, у якому взяли участь 158 архітекторів. Будівля храму, розбита у плані витягнутим прямокутником, має форму величезного скляного куба, розміщеного без цоколю безпосередньо на рівні землі. Скляна коробка в модерністському дусі сильно контрастує з територією, де переважають малоповерхові житлові будинки, інколи лише двоповерхові та зазвичай під односхилими дахами. Сильний контраст зовнішнього виразу будівлі з оточенням доповнювався «неконтрастним» інтер'єром, підпорядкованим традиціям. Конструкція церкви заснована на системі двох менших кубоїдів, умонтованих у третій кубоїд, який покриває їх скляним покриттям. До церкви ведуть величезні скляні двері-ворота, що заповнюють майже весь фасад, двостулкові. Величезні двері вагою 25 тонн відчиняються у дні великих урочистостей, а вхід усередину можливий щодня через менші двері, вирізані посередині порталу. Після перетину входу у великому вестибюлі завдовжки кілька метрів з'являється дерев'яна стіна, яка є частиною внутрішнього дерев'яного куба. Це дерев'яна скриня, вставлена у скляну оболонку, яка є справжньою навою храму. Відразу за дерев'яною завісою розмістили третій, цього разу бетонний, куб, який закривав органну галерею. Бетонна рама має

ширину нефа і тягнеться до стелі, створюючи стіну для підтримки органа та водночас акустичний екран для покращення природної акустики. Музичний хор підтримують унизу вісім колон, лише після проходження між їхнім середнім рядом відкривається вид на світлу та простору наву. Стіни нави складаються з вузьких і довгих кленових дошок, розташованих у вигляді елементів вертикальних жалюзі. Використання дерева, нетрадиційного для естетики модерну поєднання зі склом і бетоном, породжує відмінності між стильовим виразом будівлі та її художніми джерелами. Просте використання дерева було б відходом від модерністських звичаїв, але відмова від традицій сучасної архітектури додатково посилюється тим, що причиною вибору матеріалу було те, що на місці будівництва раніше стояла дерев'яна церква. Поступки звичкам користувачів є анонсом подальших відмінностей від авангардистських настанов «традиційних» модерністів [3].

Численні деталі художнього оздоблення, декорацій і символіки мюнхенської церкви мають ознаки естетики, глибоко відмінної від модерністської [4]. Необхідно почати з величезних воріт, які можна розглядати як прояв інженерної сміливості та технологічного прогресу. Проте розміри входу до храму нефункціональні, а брама такої форми відсилає до величезних романських чи готичних порталів разом із їхньою релігійною символікою. Також, усупереч принципам модерну, в оздобленні дверей використано орнамент, що додає святості. Обабіч воріт зроблено із квадратних пластин скла, укритих керамічною фарбою інтенсивного блакитного кольору, на яких розміщено текст св. Йоана. Літери замінені на знаки із цвяхів – один із символів Страстей Христових. Також інші символічні оздоблення храму вказують на мученицьку смерть Христа. У підлозі є п'ять освітлених заглиблень, покритих склом, через які видно рани на тілі Христа. Обабіч вівтаря – зображення ран на руках, у проході між лавами – бокова рана, а навпроти входу – поранені ноги Христа. Коридор, що проходить навколо всієї церкви, створений щілиною між скляними вікнами фасаду та дерев'яною обшивкою нави, прикрашено чорно-білими сучасними фотографіями Віа Долороза (від лат. *Via Dolorosa* – «Шлях Скорботи») у Єрусалимі, а мотив хреста повторюється в деталях конструкції: з'єднує шибки великих дверей переднього фасаду та заповнює проміжки між дерев'яними панелями стін нави. На дерев'яній стіні у притворі – дві схрещені дерев'яні колони, схожі на обгоріле розп'яття, що можна



Рис. 1.1–1.12. Філіп Джонсон, Кристалевий собор (Crystal Cathedral), Гарден-Гроув (Каліфорнія) 1977 р.

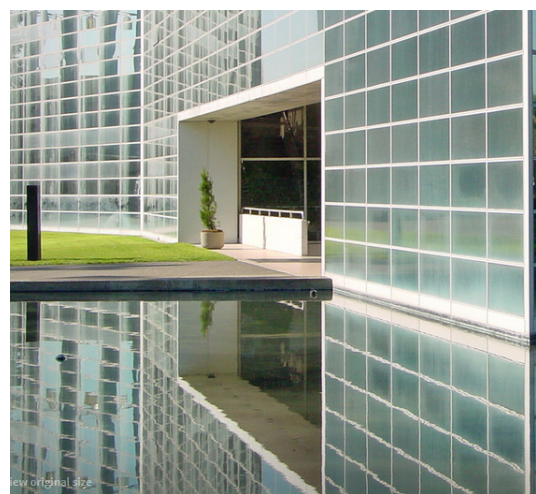
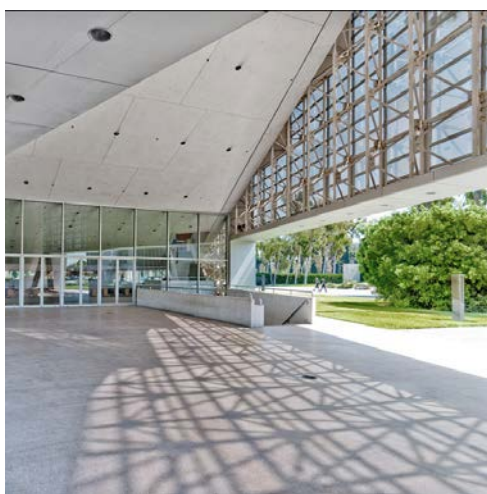
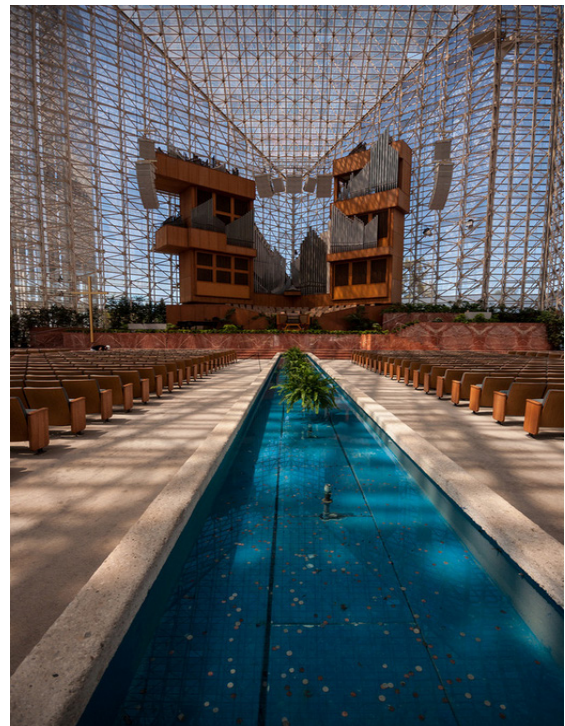


Рис. 1.3–1.8. Філіп Джонсон, Кришталевий собор (Crystal Cathedral), Гарден-Гроув (Каліфорнія) 1977 р.

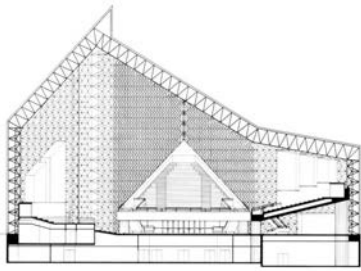


Рис. 1.9. Поперечний переріз

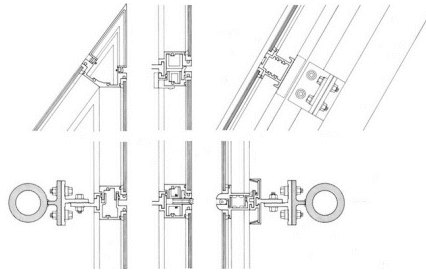


Рис. 1.10. Деталі конструкції вікна

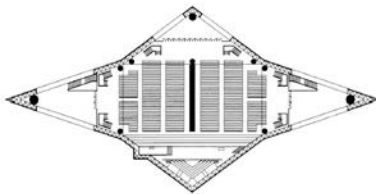


Рис. 1.11. План на рівні землі

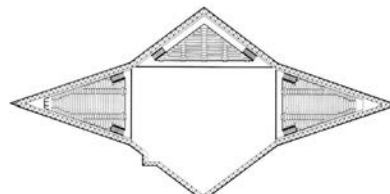


Рис. 1.12. План верхнього рівня

вважати спогадом про драматичну подію – пожежу старої церкви у грудні 1994 р. З іншого боку храму – вівтарна стіна, заповнена тканиною з латуні, переплетення якої утворюють монументальне знамення хреста. Хрест, який уже сяє вдень, освітлюється прихованим штучним освітленням у темніших порах, сповіщаючи таємницю Христового воскресіння. Шлях через церкву таким чином стає формою притчі про смерть (нав'язну розп'яттям біля входу) і воскресіння (оголошене порожнім сяючим хрестом, що закриває наву), що підтримується напрямком світла, що поступово концентрується на вівтарну площу. Світло проникає в інтер'єр через бічні фасади, скляні поверхні яких тьмяніють із наближенням до вівтаря, а дерев'яні жалюзі внутрішніх стін – з наближенням до вівтарної зони – розходяться все менше. У результаті цього хрест за вівтарем ніби випромінює світло до входу [7].

Попередні описи церкви варіювалися від порівнянь із контейнером чи коробкою для взуття до пошуку аналогій із готичними соборами [8]. Складність визначення характеру будівлі пов'язана з її вкоріненістю в різні моделі архітектурних рішень. У простому, скляному корпусі церкви могли б розміститися офіси, бібліотека, школа тощо. Будівля також дуже технологічно просунута, що відображається не тільки у скляних дверях, які рухаються гідравлічним пристроєм, але також у розвиненій системі кондиціонування повітря, яка базується, серед іншого, на резервуарах для уловлювання тепла в даху та системі вентиляторів, установлених у підлозі бічних ко-

ридорів. Незважаючи на зближення з тенденцією високих технологій, будівля має риси, які відрізняють її від типових робіт, що демонструють сучасні технології та матеріали. Скляні фасади вкриті кришталевими вкрапленнями, що підкреслює їхню склоподібність, а також є своєрідною окрасою, не характерною для модерністів, відчувається «саяво». Відбивна здатність скла перевищує раціональну міру, стає яскравістю, блиском або спробою засліпити. Набагато більш незвичайним для стилю модерн є використання орнаменту, який додатково має сильну оповідну цінність. Ця складова частина форми породжує багато інших традиціоналістських рішень [16]. Про однозначну, традиційну символіку, використану в оздобленні інтер'єру храму, уже було сказано вище, але увагу привертає також використання моделі процесуального храму – з лавками, розміщеними перед вівтарем. Використання такого розташування лавок викликало обурення у країні, де багато десятиліть пропитувалися рішення більш громадського характеру.

Іншою рисою, яка вирізняла діяльність творців сакральної архітектури, було включення великої групи художників, відповідальних за оздоблення й опорядження. Автори латунного хреста Сюзанна та Бернхард Лутценбергери, Марк Вайс і Мартін де Маттін продумали концепцію зображення ран Христа, Матіас Венер – фото Via Dolorosa, Олександр Белещенко з Лондона створив кодекс цвяхів, а Джордж Секстон із Вашингтону розробляв освітлення [13]. Відкриття співпраці з митцями



Рис. 2.1–2.6. Маркус Альманн, Амандус Саттлер, Людвіг Ваппнер, Церква Святого Серця, 1996–2000 рр. (Мюнхен)

стала ознакою відмови від модерністської тези про те, що архітектурна діяльність є конструктивною чи дослідницько-науковою, а не мистецькою. Сприйняття архітектурного творіння як результату співпраці митців супроводжується виявленням поваги до конкретної духовності та концепцією перетворення храму на місце поклоніння, а не на громаду [2].

Упереджений підозрою щодо складної відповіді на запитання про ставлення до модерністської традиції, що постає в цьому розділі, привертає увагу ще один німецький приклад неомодернізму – павільйон Христа на Експо в Ганновері, 2000 р. (рис. 3.1–3.10) [17]. Об'єкт, який пізніше перевезли до цистерціанського абатства Фолькенрод у Тюрінгії, спочатку перебував у безпосередній близькості від головної площі всесвітньої виставки, за інтуїтивним враженням міг розглядатися як твір, подібний до виставкових будівель великих компаній, або як такі ж вражаючі та престижні національні павільйони. Таке враження не було б цілком хибним, адже намір принципалів, тобто представників обох основних конфесій християнських Церков у Німеччині, полягав у спорудженні павільйону (а не храму) феноменів сучасних суспільств: раціональності та розвиненої сфери технології, товарообміну та поширення інформації. Павільйон не отримав певної функції – він мав використовуватися для різноманітних проявів діяльності, від церковних служб до культурних заходів. Загалом, це мав бути витончений знак присутності релігійних цінностей у сучасному світі, у менш милосердному вираженні: він мав служити утриманню храмів на ринку духовних благ. Ретельніший аналіз твору показує, що хоча головна мета досягнута, у ньому є й риси, полемічні не лише щодо модернізму, а й щодо настроїв, які представляють автори. Форми, спрямовані на те, щоб вказати на метафізичний зміст, суперечать антиметафізичним ниткам модерністських традицій, тоді як інші формують настрої урочистостей, демонструють дистанцію від надмірної популяризації призначення храму.

Основу всього комплексу становив прямокутний квадрат, оточений із чотирьох боків клуатрами (від фр. *cloître, cloitre* – двір католицького монастиря), на якому зведено церкву-павільйон, засновану на квадратному плані. Злегка присадкуватий куб, що набув форми павільйону, на чотири модулі більшого за висоту. Будівлі церкви передувало подвір'я – своєрідний притвор. Усе це справляло враження суворо геометризованого монастирського комплексу із церквою в перекладі на сучасну мову. Зазвичай монастир у Ганновері,

оснащений багатьма будівлями, був доведений до необхідних, але впізнаваних частин: церкви, монастирів і внутрішнього дворика. Хоча келій для ченців і навіть трапезної не було, але через призначення комплексу в них не було необхідності. Відокремлення макета від основного пішохідного маршруту виставкової території було посилено сталеву колонадою з антаблементом заввишки 16 метрів і завдовжки 75 метрів, також підпорядкованою геометричній строгості. Широкий отвір у колонаді та місток через штучну канаву з водою вели на подвір'я перед павільйоном. Бажанню швидко дістатися церковної площі протистояла перепона у вигляді мосту, організовані входи до монастирів, які своєю формою привертали увагу вже за межами комплексу. Стіни монастирів побудовані із квадратних сталевих модулів, що утворювали рами для двостулкових вікон, у яких між шибками розміщено різні натуральні та штучні матеріали. Одні начинки природного походження, але походять із неживої природи (гравій, вугілля, пісок), інші представляли світ рослин (сушена трава, бамбукові палички, дерев'яна стружка), треті зображували світ тварин (пір'я птахів, мушлі). Серед наповнювачів, які конкурують із натуральними, є масові повсякденні речі: пластикові шприци, термометри, зубні щітки, запальнички, ситечка для чаю. Зовні стіни монастирів у природному освітленні показували предмети, які вони містили, поверхневі та безпристрасні. Вони були своєрідними виставковими вітринами та збивали з пантелику упереджене переконання про призначення предмета. Усередині, коли світло проникало крізь них, вони набували характеру вітражів, а об'єкти, що містилися, втрачали свою реальність і ставали фільтром естетично задовольняючих мутацій світла. Деякі із предметів, наприклад макова соломка з маковими голівками або пластикові авторучки, виявилися напрочуд сприйнятливими до створення красивих візерунків. Враження від перегляду можуть варіюватися від віри, що йдеться про сублімацію звичайних предметів, як у поп-арті, до віри в те, що, вириваючи їх із повсякденного життя, можна побачити частинку вічності в тому, що є звичайним.

Питання про матеріали, якими заповнювалися міжвіконні простори, широко обговорювалося і – всупереч волі дизайнера – вийшло на перший план у дискусії навколо павільйону. Як зазначає М. фон Геркан у своєму авторському коментарі, звинувачення найчастіше стосувалися надто світського характеру розміщених у стінах предметів, їхньої провокативності чи ефектності [16].

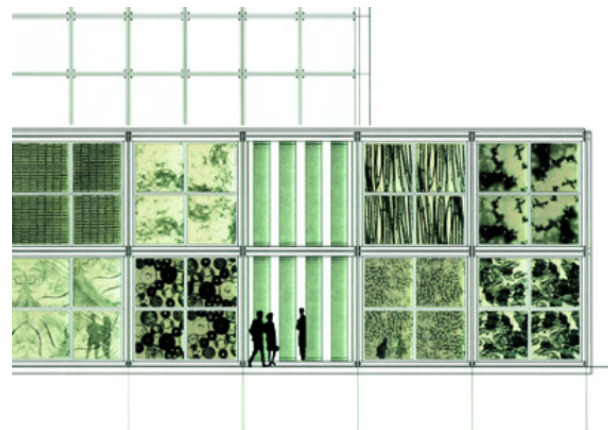
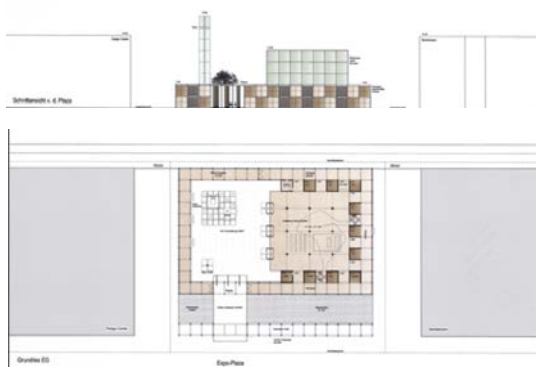


Рис. 3.1–3.10. Мейнхард фон Геркан, Павільон Христа, Експо 2000, Ганновер (Німеччина)

Ідея заповнення вікон звичайними матеріалами полягала в намірах архітектора спонукати до роздумів про повсякденне життя та звернути увагу на естетичну якість найпростіших матеріалів, а також поставити питання про сенс їх використання, що дозволяє трактувати об'єкт як «архітектуру, що створює сенс» [5].

Конструкція павільйону головної частини всього комплексу візуально нагадувала спосіб композиції колонади та клуатру. Зовнішня ферма (за модульною системою) є несучою для кількох сотень мармурових плит, що утворювали фасад. Елементи, що підтримують панелі, зовні сприяли уніфікації стін інтер'єру, де лише маленькі точки демонстрували спосіб складання стінових компонентів. Світло, що проникає крізь мармур, мало створити денатуралізований і нереальний характер, ставши основним чинником формування настрою інтер'єру. Внутрішній простір заввишки 18 метрів покритий двосхилим дахом, який підтримувався дев'ятьма рівномірно розташованими металевими стовпами з рівнораменними хрестами в поперечному перерізі [15]. Капітелі створено шляхом розширення їхньої поперечної конструкції до форми, подібної до ракетних плавників. Дахові простори над колонами обладнані вікнами, щоб світло, що протікає через світлові вікна вздовж колон, забезпечувало додаткове освітлення інтер'єру. Незбагненна логіка стовпів, які не підтримували дах безпосередньо, а занурювалися в нього, щоб підтримувати простір над ним, викликала захоплення своєю технічною винахідливістю, але водночас тим, що порушувала нормальний порядок, споруда викликала легке занепокоєння. Враження від перебування в будівлі коливалися між захопленням її раціональністю та способом використання матеріалів і відчуттям перебування в таємничому космічному храмі, не обов'язково християнського віросповідання.

Відмінні риси творчості М. фон Геркана ґрунтуються на складному ставленні до модернізму, критиці сучасного суспільства, оцінці можливостей християнських храмів подолати негативні аспекти сучасної культури та створенні власної пропозиції «архітектури, що створює сенс» ("Sinnstiftende Architektur") [14], як елемент подолання кризових явищ у культурі. М. фон Геркан значною мірою приймає модерністські підходи, що проявляється в дуже зменшеній структурі павільйону, підпорядковує композицію суворості симетрії або оголенню структури будівлі й особливостям використаних матеріалів. Архітектор також серйозно підпорядкував себе соціально-економічним умовам, які вплинули на створення

твору. Оскільки спонсорами були представники сталеливарної та скляної промисловості, матеріали з виробничих цехів використовувалися таким чином, щоб меценат, як висловився М. фон Геркан, «міг знайти своє місце в будівлі» [5].

Вирішальним для ухвалених рішень стало також те, що об'єкт після виставки можна було б демонтувати та відновити на території монастиря Фолькенрода. Команда співробітників використала безліч ідей, які могли б сприяти легкому демонтажу павільйону та його відтворенню в незмінному вигляді в іншому місті. Тут мимоволі було зроблено посилання на традицію іншого відомого об'єкта з ранньої історії модерністської храмової архітектури, якою була Stahlkirche Отто Бартнінга, спочатку споруджена в 1928 р. на виставці преси в Кельні – щоб продемонструвати можливості нових матеріалів у будівництві храмів, – а потім знесена і перевезена до Ессена. Модерністичний підхід помітний і в заяві М. фон Геркана про те, що у зведенні павільйону не можна використовувати зразки з далекого чи ближчого минулого. Архітектор неодноразово проголошував відмову від традиційної семантики та символіки храму як неактуального. «Для нас було зрозуміло, що ми не хочемо проєктувати церкву у традиційному розумінні», – резюмував він свою позицію [5]. В іншому фрагменті своєї промови М. фон Геркан проголосив: «Багато традиційних ідей нині вже неактуальні», він стверджував, що в галузі сакрального будівництва для архітекторів немає обов'язкових зразків [5]. Наслідком визнання минулого резервуаром помилок стали прийняття феноменологічного підходу та пошук сутності дорученої справи. Його визнали цінністю, що пронизує історію сакральної архітектури, включно з її неєвропейськими різновидами. «Якщо ви також берете до уваги будівництво інших релігій, як-от іслам чи буддизм, де використовувалися інші просторові заходи [ніж у християнському колі], усі ці будівлі мають щось спільне. Спільним для них є те, що через простір сприймається якийсь надзвичайний стан», – ідеться в одній із заяв на цю тему [5]. «Ми хотіли, щоб люди <...> дарували відчуття піднесеного», – писав М. фон Геркан в іншому місці [5]. Це мало бути досягнуто ощадливістю засобів вираження, скромністю та простотою. Той факт, що цей «скромний» павільйон коштував понад 16 мільйонів марок, є типовим для здатності найобдарованіших модерністів генерувати витрати. «Давайте будувати скромно і нехай це коштуватиме скільки завгодно», – сказав Ганс Польциг у своєму коментарі до ще

одного модерністського прикладу скромності, яким був німецький павільйон, спроектований Людвігом Місом ван дер Роє на Всесвітній виставці в Барселоні в 1929 р.

Є також відступи від модернізму у ставленні М. фон Геркана. Прихильники модернізму досі не були критиками «нових часів», їхні твори радше відображали часи, у які вони творили, а не були елементом опозиції до них. Для М. фон Геркана це стало можливим. Тут ми маємо справу з – за визначенням Вольфганга Велша – «постмодерністським модернізмом». Не змінилося лише відчуття переваги над принципами. Саме завдання, поставлене перед М. фон Герканом, вимагало відмови від простих функціональних вимог. Коли архітектор пояснює, що його робота стосувалася «виявлення позиції, протилежної формул майже цілковито ринкового суспільства», мета, яку передбачається досягти таким чином, ставить питання про відповідність завершеній будівлі церкви її більш традиційно зрозумілій меті [5]. У загальному розумінні церква використовується для збору громади віруючих на літургійному зібранні. Звісно, тут варто згадати бажання замовників збудувати саме павільйон, а не церкву, але сам архітектор зізнається, що не погоджувався із цими намірами, приховував власну думку та мав намір будувати храм від початку. Однак це мала бути особлива церква, не релігійні обряди, а твір, який сам визначав свій зміст і завдання. Точніше зрозуміти наміри М. фон Геркана можна, дізнавшись його погляди на поточний статус християнських церков і роль, яку має відігравати архітектор, коли їхнє послання стає неможливим. Художник високо оцінює соціальну роль, яку має відігравати релігія. У ньому сказано, що його завдання – показати напрями поведінки, завдяки яким люди можуть знайти сенс життя, а отже, спрямувати себе до трансцендентного змісту. Однак на запитання Горста Швებеля, чи християнство ще має досить сил, щоб запропонувати екзистенціальний сенс і вести людину в позитивному напрямі, архітектор відповідає: «Боюся, що ні» [14].

Це підтверджує думку автора запитання про те, що внаслідок процесів адаптації християнства до сучасності релігія втратила свою достовірність, і це проілюстровано на прикладі по-

пуляризації призначення церковних будівель. Він так описує ситуацію: «Церкви не будували, а зводили муніципальні центри. Почалося так – як на мене – жалюгідний процес профанації. Церква мала бути соціальним, повсякденним інструментом для всіх і кожного. Місце, де можна грати в настільний теніс, святкувати різноманітні церемонії та, нарешті, святкувати служби». Такий простір не мав випромінювати піднесеності, щоб не створювати страху переступити поріг. Засіб, доступний для архітектора, полягає у створенні будівель, які через піднесеність ведуть до трансцендентності. Однак, якщо згадати думку про те, що стосовно будівлі в Ганновері «ідеться не про будівлю, яка повинна виконувати ритуальні функції, а про твір, який створює власне значення», можна припустити, що використана форма (піднесеність) не має зовнішнього, трансцендентного значення, але сама є значенням або містить значення в собі.

ВИСНОВКИ

З'ясовано, що архітектура другої половини ХХ ст. пройшла шлях від приховування суперечностей через їх прийняття до їх ігнорування. У результаті проведеного аналізу творчості Ф. Джонсона виявлено, що історизм також може застосовуватися до сучасності.

У безкомпромісній модерністській позиції багатьох архітекторів наявний мотив спроби засвоїти те, чого не досягнути розумом. Для модернізму в особі команди Альмана, Саттлера, Вапнера характерне розуміння багатьох нераціональних архітектурних умов.

Аналіз споруди сакрального павільйону з Ганноверу може говорити про кінець сакральної архітектури. Будівля М. фон Геркана жодним чином не посилюється на християнську ідею Бога, але також не використовує цю концепцію *sacrum* – універсальної святості, яку популяризували релігієзнавці. У своїх теоретичних висловлюваннях М. фон Геркан чітко позначає свою окрему позицію, можливо, найближчу до поняття трансцендентності у філософії М. Гайдегера.

Форма є сенс, і вона не служить чомусь поза ним, вона не стільки вказує на трансцендентність, скільки виявляє її можливість у самій формі. Отже, те, що є найдалшим і найбільш зовнішнім, – це внутрішня частина прикладної форми.

REFERENCES

[1] Gnatyuk L.R. (2020). Contradictions in the Formation of the Artistic Image of Sacred Space in XX Century architecture [Protyrichchia u formuvanni khudozhnoho obrazu sakralnoho prostoru v arkhitekturi XX stolittia]. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannja. Vyp. 56. Pp. 17–31. DOI: 10.32347/2077-3455.2020.56.17-31 [in Ukrainian].

ЛІТЕРАТУРА

[1] Гнатюк Л.Р. Протиріччя у формуванні художнього образу сакрального простору в архітектурі ХХ століття. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування* : науково-технічний збірник. Київ : КНУБА, 2020. Вип. 56. С. 17–31. DOI: 10.32347/2077-3455.2020.56.17-31.

[2] Гнатюк Л.Р. Створення духовної атмосфери сакрального простору. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування* : науково-технічний збірник. Київ : КНУБА, 2021. Вип. 59. С. 16–27. DOI: 10.32347/2077-3455.2021.59.

[3] Гнатюк Л.Р. Тенденції формотворення сакрального простору у ХХ столітті. *Містобудування та територіальне планування* : науково-технічний збірник. Київ : КНУБА, 2021. Вип. 76. С. 49–62. DOI: 10.32347/2076-815x.2021.76.49-62.

[4] Гнатюк Л.Р. Роль мистецтва та символу у формуванні сакрального простору. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування* : науково-технічний збірник. Київ : КНУБА, 2020. Вип. 58. С. 32–47. DOI: 10.32347/2077-3455.2020.58.32-47.

[5] Meinhard von Gerkan, Geometrie der Stille / Bernd Pastuschka et al. Darmstadt : Verlag Das Beispiel, 2002. P. 20–33.

[6] Sövik Edward Andres. Zur Situation des Kirchenbaus in den USA. *Kunst und Kirche*. 1980. № 1. P. 40–42.

[7] Gnatiuk L.R., Terletska M. Aesthetics Shaping Sacred Space. *Theory and practice of design. Collection of scientific papers*. Kyiv : NAY, 2017. Issue 11. Technical aesthetics. P. 42–56. DOI: 10.18372/2415-8151.11.11874.

[8] Gnatiuk L.R. 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.

[9] Schultze Franz, Johnson Philip. *Leben und Werk*. Wien : Springer-Verlag, 1996. P. 385–389.

[10] Blake Peter, Johnson Philip. Birkhäuser-Verlag für Architektur. Basel ; Berlin ; Boston, 1996. P. 160–165.

[11] The architecture of Philip Johnson / Philip Johnson et al. Boston ; New York ; London : Bulfinch Press, 2002. P. 196–203.

[12] Geipel Kaye. Maßlos blaue Kirchentore. *Bauwelt*. 2000. № 47. P. 18–25.

[13] Richter Klemens. Verschiedene Wege nach Rom? Prozessionskirche versus Communio-Raum. *Kunst und Kirche*. 2001. № 64. P. 148–150.

[14] Michalski Krzysztof. Heidegger i filozofia współczesna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998. 203 p.

[15] Gnatiuk Liliia. Metal and iron construction in sacral space. *IOP Conference Series : Materials Science and Engineering*. 2020. V. 953 (1). P. 10. DOI: 10.1088/1757-899X/953/1/012078.

[16] Römisch Monika. Katholische Pfarrkirche Herz Jesu München-Neuhausen. Lindenbergl : Kunstverlag Josef Fink, 2002.

[17] Stock Wolfgang Jean. *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*. München ; Berlin ; London ; New York : Prestel, 2003. P. 302–305.

[18] Stock Wolfgang Jean. *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*. München ; Berlin ; London ; New York : Prestel, 2003. P. 204–205.

[2] Gnatiuk L.R. (2021). Creating a spiritual atmosphere of sacred space [Stvorennia dukhovnoi atmosfery sakralnoho prostoru] *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannya*. Vyp. 59. Pp. 16–27. DOI: 10.32347/2077-3455.2021.59 [in Ukrainian].

[3] Gnatiuk L.R. (2021). Trends in the formation of sacred space in the twentieth century [Tendentsii formotvorennia sakralnoho prostoru u XX stolitti]. *Urban planning and territorial planning*. Issue. 76. Pp. 49–62. DOI: 10.32347/2076-815x.2021.76.49-62 [in Ukrainian].

[4] Gnatiuk L. (2020). The role of art and symbol in the formation of sacred space [Rol mystetstva ta symbolu u formuvanni sakralnoho prostoru]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannya*. Vyp. 58. Pp. 32–47. DOI: 10.32347/2077-3455.2020.58.32-47 [in Ukrainian].

[5] Bernd Pastuschka, Horst Schwebel, Jürgen Wittstock (2002). *Meinhard von Gerkan, Geometrie der Stille*. Verlag Das Beispiel, Darmstadt 2002, p. 20–33 [in German].

[6] Edward Andres Sövik (1980). *Zur Situation des Kirchenbaus in den USA*. *Kunst und Kirche*. 1, p. 40–42 [in German].

[7] Gnatiuk L. (2017). AESTHETICS SHAPING SACRED SPACE / Gnatiuk L., Terletska M. *Theory and practice of design*. Collection of scientific papers. Issue 11. Pp. 42–56. DOI: 10.18372/2415-8151.11.11874 [in English].

[8] Gnatiuk L. (2020). Optical Illusions in Sacral Space. Defining the Architectural Space. The Truth and Lie of Architecture: XIX International conference. Cracow University of Technology. Cracow. P. 7–19. DOI: 10.23817/2020.defarch.4-1 [in English].

[9] Liliia Gnatiuk (2020). Metal and iron construction in sacral space shaping. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*. V. 953 (1). Pp. 10. DOI: 10.1088/1757-899X/953/1/012078 [in English].

[10] Franz Schultze (1996). *Philip Johnson. Leben und Werk*, Springer-Verlag, Wien, p. 385–389 [in German].

[11] Peter Blake, (1996). *Philip Johnson*, Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel – Berlin – Boston, p. 160–165 [in German].

[12] Philip Johnson, Richard Payne, Hilary Lewis, Stephen Fox (2002). *The architecture of Philip Johnson*, Bulfinch Press, Boston – New York – London 2002, p. 196–203 [in English].

[13] Kaye Geipel (2000). *Maßlos blaue Kirchentore*. *Bauwelt*. 47, 2000, p. 18–25 [in German].

[14] Klemens Richter (2001). *Verschiedene Wege nach Rom? Prozessionskirche versus Communio-Raum*. *Kunst und Kirche*. 64, 2001, p. 148–150 [in German].

[15] Krzysztof Michalski (1998). *Heidegger i filozofia współczesna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998, 203 p. [in Polish].

[16] Monika Römisch. *Katholische Pfarrkirche Herz Jesu München-Neuhausen*. Kunstverlag Josef Fink, Lindenbergl, 2002 [in German].

[17] Wolfgang Jean Stock (2003). *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, Prestel, München – Berlin – London – New York. P. 302–305 [in German].

[18] Wolfgang Jean Stock (2003). *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, Prestel, München – Berlin – London – New York, p. 204–205 [in German].

ABSTRACT

Gnatiuk L. Late modernism and neomodernism in shaping sacred space.
Architectural styles of the second half of the 20th century, including modernism and neomodernism, are analysed. The opinions of leading theorists of culture are

presented. Features characteristic of the culture of the end of the century are represented.

The architecture of sacred buildings built according to the principle of engineering science is considered. It was determined that the objects created at that time, despite their modern appearance, bear the semantic features of traditional temples.

It was found that the opening of cooperation with artists became a sign of rejection of the modernist thesis that architectural activity is constructive or research-scientific, and not artistic. It was revealed that neomodernism is characterized by an understanding of many irrational architectural conditions, which is manifested in a strange logic of disrespect for the recognized contradictions of late modernism.

Purpose. On the basis of the analysis of modern trends in the formation of the sacred space, identify the features of development and the main characteristics of late modernism and neomodernism.

Methodology. Theoretical research methods, analysis of foreign experience in building temples were used. The grapho-analytical method is applied.

Results. Establishment of key areas of development and organization of sacred complexes.

Scientific novelty. The view that late modernism and neomodernism was the result of industrial development and engineering thought is presented. Despite this, a tendency towards historical and traditional reminiscences was revealed.

Practical relevance. The forms of individual sacred buildings and methods of organizing their interiors in modern forms, which can be used in the further development of temple architecture, are analysed.

The use of the metaphorical language of architecture based on the world of visual human products and their iconographic distinctive features is considered.

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.

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

AUTHOR'S NOTE:

Gnatiuk Liliia, Associate Professor of the Department of Computer Technologies of Design and Graphics, National Aviation University, Kyiv, Ukraine, e-mail: liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429

Стаття подана до редакції 25.04.2023 р.