

DOI: <https://doi.org/.....>

УДК 726.5 (477)

Гнатюк Лілія Романівна

кандидат архітектури, доцент

Національний авіаційний університет, Україна

liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0001-5853-9429>

РОЛЬ МИСТЕЦТВА ТА ЗНАЧЕННЯ СИМВОЛУ У ФОРМОТВОРЕННІ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Анотація: у статті проаналізовано історію змін ролі мистецтва та значення символу у формуванні сакрального простору архітектури, що представлена через розгляд символічного розуміння матеріальних форм та предметів у традиційному та модерністському представленні. Представлено історичний розвиток поняття символу та його представлення в мистецтві та архітектурі. Репрезентовано розвиток естетичної категорії «краса» в історичному розвитку.

Розглянуто три теорії розуміння поняттями символу: “традиційний”, “гегелівський” та “касірерівський”, які у ХХ столітті мали майже однаковий вплив. Представлено джерело походження та тлумачення змісту символу в сакральному просторі.

Проаналізована роль людини (митця та реципієнта), яка полягає в тому, щоб читати розкриті символи та писати їх мовою, міфами чи мистецтвом доступним для людських ресурсів способом. Представлено феномен сприйняття у певних видимих фігурах предметів вираз більш загальної ситуації, вираз певного типу поглядів або колективних переконань. Виокремлено символи, що вказують не на сакральну реальність, а на певні інтелектуальні тенденції, соціальні ситуації чи вирази культури.

Розглянуто протиріччя у сприйнятті сакрального простору та прочитання символіки його змісту. Релігія, мистецтво, наука, мова представленні як форми мислення людини про реальність із формами гносеологічно зрозумілого символу. 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 на основі концепції “семи планів” Рудольфа Шварца, в якому після призупинення історичних знань шукається суть досліджуваного явища, що розуміється як його незмінна риса.

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

Постановка проблеми.

Незважаючи на те, що поняття мистецтва та краси змінювались у сферах, що не входять до релігії, Церква дотримувалася традиції поглядів на ці проблеми, і відповідно реагувала на висловлювання сучасників, наприклад, що містяться в *Sacrosanctum Concilium*, сказавши, що "мистецтво веде до вираження нескінченної краси. Бог через справи, зроблені руками людини" [6;7]. Джерелом особливих сил мистецтва у створенні еквівалентів духовної реальності є його символічні властивості. Їх поява, розвиток та трактування з повагою та довірою зустрічалися протягом усіх віків становлення християнства.

В західній культурі з початку становлення та поширення християнства регулярно висловлювались сумніви щодо ролі мистецтва у релігійному житті (наприклад, для Тертуліана робота художників була диявольською роботою, а положення про організацію цистерціанських монастирів 1138 р., сформовані майже на тисячоліття пізніше, забороняли використання в церквах будь-яких мистецьких творів: живописних чи скульптурних), попри те що, універсальною практикою є визнання ролі мистецтва у наближенні людей до Бога. Також були неоднозначні думки щодо походження краси і навіть щодо св. Томи, це не завжди було трансцендентно і метафізично, але також у цьому випадку набагато частіше формулювалося думка, що Бог є джерелом усієї видимої краси. Вже Климент Олександрійський у III столітті писав, що "Бог є причиною всього прекрасного". У роботі Августина знаходимо твердження, яке так само підкреслює красу Бога та її відображення у творах художників. Відповідний фрагмент Сповіді проголосив: "Краса, яка тече крізь душі художників до їхніх рук, походить від тієї краси, яка над душами і за якою моя душа зітхає день і ніч" [2]. Про походження краси від Бога також писав Ахада від св. Віктора, Ульрик зі Страсбурга та св. Тома в коментарі Діонісію Псевдо-Ареопагіті. Тому мистецтво, разом із красою, має велике значення в поклонінні Богу, поданні одкровення і теологічних істин, а також, відповідно, у формотворенні сакрального простору.

Аналіз досліджень та публікацій.

З часів Діонісія Псевдо-Ареопагіта, через Хюгона, аж до свого піку в роботі єпископа Вільгельма Дюрана, символічні властивості матеріальних предметів вважались важливими для споглядання небесної реальності. Особливо це стосувалося формоутворення сакрального простору. Приміряння богословських смислів до фактично кожної частини сакральної споруди знайшло своє багате вираження саме в працях Хюгона, але найвищого рівня було досягнуто в першому з восьми томів твору єпископа Дюрана

Обґрунтування *Divinorum Officiorum*. Дюран, починаючи з пояснення подвійного значення слова "церква" ("перша, матеріальна будівля, де проходять Служби Божі, друга - духовна структура, що є збором вірних") доводить, що кожна частина церкви - з каменів ("Оскільки подібно до того, як матеріальна церква зведена з різних з'єднаних між собою каменів, духовна церква - з різних людей"), через вапно, цемент до черепиці - є ідеальною аналогією Ісуса [19]. У цій роботі можна зустріти безсумнівні приклади перебільшення, наприклад, порівняння ризниці з «лоном благословенної Марії, в якому Христос одягає на себе шату людства». У наступному реченні Дюран пояснив, що, як Христос прийшов на світ із лона Марії, так і священник одягається в літургійні ризи і з'являється людям [4]. Багато наступників пішли цим шляхом, і Еміль Малє наводить думку археолога двадцятого століття, який інтерпретував маленькі двері з боку нефу собору Паризької Богоматері як рану після копії у боці Христа [14]. У пізніші часи неможливо надати настільки ж широкий опис символічних значень, і роль релігійного символу в культурі почала зменшуватися. Це не означає маргіналізації значення інших видів символів. У модернізмі на рубежі 19-20 століть величезну роль відіграла концепція символу, натхненна гегелівською думкою, а пізніше епістемологічна концепція символу Ернстом Касирером, натхненна неокантизмом. Між трьома згаданими тут поняттями символу ("традиційний", "гегелівським" та "касирерівським"), які у ХХ столітті мали майже однаковий вплив, є серйозні відмінності [5].

У першій з цих теорій джерелом символів є трансцендентна істота, яка проявляється у видимому світі. Космос, світ природи, історія людства, вся реальність символічна, це свого роду ієрогліфи, якими Бог пише людині. Роль людини полягає в тому, щоб читати розкриті символи та писати їх мовою, міфами чи мистецтвом доступним для людських ресурсів способом. Однак символічні цінності мистецтва не лише вторинні по відношенню до реальних символів, оскільки Бог може також виявити себе в цій конкретній людській діяльності, яка є художньою творчістю. Мистецтво - це як "друга природа" і сфера, в якій діяльність людини підтримується Богом.

Другий тип символів виникає, коли ми сприймаємо у певних видимих фігурах предмети вираз більш загальної ситуації, вираз певного типу поглядів або колективних переконань. Саме так він намагався описати символізм модерністської архітектури Йорди.

Символи такого роду вказують не на сакральну реальність, а на певні інтелектуальні тенденції, соціальні ситуації чи вирази культури. Характерним для цих символів є їх спонтанність, тиск загальних колективних переконань або прагнень. Ці символи упорядковують уявлення людських колективів про їхні прагнення, характеристики або поточну долю. Зазвичай у них переважає

захоплення чи поклоніння певним аспектам розвитку цивілізації чи культури. Авангардний модернізм в архітектурі, здається, є одним із найбільш сугестивних втілень цього самого різноманіття сучасної символіки. Відправною точкою була необхідність досягнення гармонії між характером епохи та формами мистецтва - постулат, що випливає з вчення про історизм, який передбачає існування внутрішньої гармонії між різними проявами культури певного часу, гармонія досягає своїх суттєвих, духовних основ. Хоча на той час вони не були сформульовані з повною буквальною, ці ідеологічні детермінанти можна сприймати як раціональність, світський характер, політичні постулати французької революції, а тим більше - розглядати як результат виникнення цих детермінант - розвиток культури і техніки. Об'єкти технології розглядалися як втілення мрій про "сміливий новий світ", що стало причиною того, що вони стали зразками для архітектурних творів. Коли будинок описували як "машину для проживання", тоді будівля церкви стала чимось на зразок "посудини для споглядання". Як і у випадку з іншими типами будівель, тіло церкви було позбавлене зовнішніх ознак, що дозволяло їй відводити сакральні функції, і прирівнювалося за формами, що використовуються до інших громадських будівель. Однак відсутність традиційних відмітних рис не означало, що будівля мала мало «красномовства». І для архітектора, і для пересічного глядача сучасні церкви ілюструють простоту та функціональність технічних об'єктів та пошук ідентичності сучасної людини у продуктах технологічного походження. Хоча захоплення продуктами передових технологій можна також сприймати як певну схильність до майбутнього, сучасна людина дивиться на себе у власних продуктах, ототожнює їх і відмовляється від напруженості, що супроводжує традиційний досвід історії [10; 11].

Третя теорія визнає творця символів людиною, яка спрямовує свою пізнавальну діяльність до видимої реальності та передбачуваної трансцендентної реальності. Людина - згідно з уявленнями про неокантизм - не маючи можливості безпосередньо дістатись до об'єктів, створює уявлення про них, відомі як символи. У теорії Касирера символи - це власне світ людини, ближчий до неї, ніж реальна реальність. Релігія, мистецтво, наука, мова - це форми мислення людини про реальність із формами гносеологічно зрозумілого символу. Саме ця теорія домінувала у гуманітарних науках ХХ століття і надихнула художників на думку, що вони мають законну роль як творці символів. До цієї групи символічних форм можна також додати свідомо вироблені символи, включаючи такі, що базуються на окремих метафорах винаходів та алегоріях, що вимагають колективного договору, особливо коли вони стосуються загальних питань людського існування. Такі творіння не є

повністю незалежними, і їх “життєва сила” базується на оновленні існуючих міфів та символічних структур, таким чином ніби вихід за межі існуючого набору був неможливим.

Тому часто висловлювана думка про те, що “модернізм в архітектурі є по суті асимволічним”, є нестійкою тезою [14]. Модерністична сакральна архітектура містила символіку, що насправді суперечила традиційній символіці, одночасно виражаючи зміст модернізму, що розуміється як ідеологія секуляризму, раціональності та культу техніки. Незважаючи на таку ситуацію, модерн вважався придатним для сакральної архітектури. Її прихильники найчастіше виявляли себе, висуваючи вимоги, щоб дизайн церков відображав сучасність за допомогою сучасних форм, матеріалів та технологій. Невиконання цієї інструкції мало загрожувати втратою життєвих сил сакральною архітектурою, що виявляється у світській архітектурі, а отже, сприяти зменшенню значення релігії для сучасної людини. Замість того, щоб думати під формою вічності (*sub specie aeternitatis*), потрібно було прагнути бути “дитиною віку” [20].

Новий період розпочався з критики рішень в організації інтер'єрів храмів, включених до творів Отто Рудольфа Гофмана (1976), Адольфа Лоренцера (1981, 1984) та Клауса Гамбера (1987), але лише книга Стівена Шлодера принесла позитивну програму. Для Шлодера, а також для таких теоретиків постмодернізму в архітектурі, як Роберт Вентурі, Чарльз Дженкс та Генріха Клоца, будівлі повинні “говорити”, що означало враховувати взаємозв'язок між певними формами та повідомленнями, що через них передаються [3; 9; 14; 17].

Мета. Проаналізувати історію змін ролі мистецтва та значення символу у формотворенні сакрального простору.

Основна частина.

Архітектурна символіка сакрального простору еволюціонувала від символічного світу вічності до символічного світу сьогодення. У вужчому колі модерністів, представленому вищезгаданим Пітером Хаммондом, переважала доктрина літургійного функціоналізму, припускаючи, що “якщо розпад церкви підпорядкований відповідній богословській програмі і якщо будівля являє собою споруду, вільну від наслідування та неактуальних орнаментів, то може залишитись на самоті” [12].

Символ повинен відповідати функції. Окрім такого основного протиріччя, як несумісність християнських ідей із природними нахилами людей та видимим світом загалом, сьогоднішній день поглибив цей розрив, включаючи багато релігійних ідей також у мистецтві. Спроба адаптувати мистецтво, що походить із джерел, що суперечать уявленням християнства, для цілей сакральної

архітектури була обтяжена великими труднощами. З іншого боку, місія християнства від самого початку була християнізувати всю людську діяльність і, метафорично кажучи, намагатися повернути всіх врятованих овець. Однією з форм таких зусиль була діяльність домініканця П'єра Марі-Алена Кутюр'є, який заохочував Анрі Матісса, Жана Кокто, Фернана Леже та багатьох інших французьких художників, які загалом заявляли про себе, що вони є атеїстами, до співпраці у створенні храмів (до прикладу Каплиця Венс: Архів творіння. Анрі Матісс, П'єр Марі-Ален Кур'є, Луї-Бертран Райсигує, Майкл Тейлор, Фонд Меніла, Х'юстон – Нью-Йорк 1999 разом із Скірою Едідор, Мілан) [1; 8].

Ще однією спробою адаптувати принципи модернізму до потреб католицької сакральної архітектури стала концепція “семи планів” Рудольфа Шварца, що міститься в його книзі *Vom Bau der Kirche* [13]. “Сім планів” є результатом дослідницького ставлення, що нагадує феноменологічний метод в якому після призупинення історичних знань шукається суть досліджуваного явища, що розуміється як його незмінна риса. Подібність між феноменологією та методом Шварца виявляється також на рівні довіри до спостережливості та інтуїції, що зустрічається в обох дослідницьких установках. Результат дослідження Шварца відрізнявся від способу подання філософських досліджень тим, що, зберігаючи багато рис об'єктивізованого філософського висловлювання, він був одночасно і фантазійним, і багатим на поетичні метафори. Минуле, збережене в “семи площинах”, отже, постало в універсальній формі, очищеній від випадкових елементів і застосованому в епоху, яка потребувала впевненості, обґрунтованої на основі розуму. У той же час - як вислів креативного архітектора, дане з виразом, придатним для провидців, - це було переконливо для творців.

Шварц відрізнявся від авангардистів-модерністів тим, що не відмовлявся ставитися до форм, дистильованих у його дослідницьких процедурах, як до позбавленої складності та багатої за змістом. Первинні форми, які він відкрив, мали бути об'єктивними, як це властиво модерністам, і Шварц писав про них як про “могутні постаті, що будують світ” [13]. Насправді вони відображали довгостроковий розвиток релігійних установок, і не лише в європейському колі. Знайдені під час досліджень плани, подібні до тих, що були створені у свідомості видатного художника, надавали архітектурний і видимий вигляд людям, які відвідують релігійні громади, розповідали про взаємні стосунки учасників зібрання та забезпечували місце для розкриття божественного.

Будівлі, які можна було зводити за задумами Шварца, завжди передбачались як монументальні, масштабні роботи, щоб у них могли проявлятися великі переживання людей, що збираються в релігійні спільноти, їхні очікування, прагнення та радість переживання єдності з Богом. Шварц

вважався представником авангардного модернізму в церковному будівництві, але також він був значною мірою спадкоємцем конкурентного експресіонізму, який визнавав перевагу духовності над раціональними детермінантами архітектури. Хоча, на відміну від експресіоністів, він не відмовлявся від використання нових технологій, його в першу чергу рухало переконання, що обов'язок архітектора - надати духовному змісту видиму форму, щоб вона могла рухати кожну чутливу і підготовлену душу. Звичайно, прагнення Шварца надати матеріальності, чуттєвості та видимості певним думкам, які за своєю природою не мають однозначної форми буття, не можна вважати проявом основного потоку авангардистського модернізму. Плани Шварца, хоча вони все ще викликають інтерес і чітко позначені геніальністю, через те, що вони органічно не виникли з минулого, зараз вважаються занадто штучними та раціональними. Таким чином, вони розділили долю багатьох інших рішень модернізму. Це не змінює того факту, що майже в лабораторній формі вони намагаються поєднати надзвичайно раціоналістичне ставлення з пристрасною релігійністю.

Перший із планів Шварца - описаний ним як “святе коло” - показує вівтар, оточений круговою архітектурою (рис. 1) [13]. Такий план характеризує об'єднану громаду, що формує остаточну єдність. Сам Шварц писав про позицію зібраних таким чином людей, що “так ми будемо зібрані навколо Господа у вічності”. План також нагадує багато центральних місць для проведення релігійних зборів часів Стоунхенджа до концепції відправлення євхаристійної літургії в колі, яку пропагували у 20 столітті неокатехуменати.

Ставлення християн набагато краще характеризується планом “відкритого кола” - кругове оточення вівтаря з вирізаною чвертю (рис. 2) [13]. Будівля, задумана таким чином, може говорити про людей у стані очікування, про світ, відкритий для нескінченності, і про християнську церкву, що відкривається для світу інших людей. Давня традиція центральних планів була підтримана в концепції склепіння простору над центрально розміщеним вівтарем та навколо нього з куполом з отвором у центрі.

Шварц описав план будівлі таким чином як “келих світла” (рис. 3) [13]. План повинен був включати образ людства після Вознесіння Христа, а історичними попередниками форми будівлі були куполи візантійських церков та церков бароко. Історія тривалого паломництва до божественного включена в план визначається як “шлях - свята подорож” (рис. 4) [13]. Витягнутий прямокутник плану нагадує найчастіше вживане рішення форми храму з часів Стародавнього Єгипту через грецький Парфенон, на якому на фризі зображена святкова процесія, ранньохристиянські базиліки та, нарешті, готичні церкви,

загорнуті в каркасну конструкцію, що переплітається в склепінні, як руки в молитві.

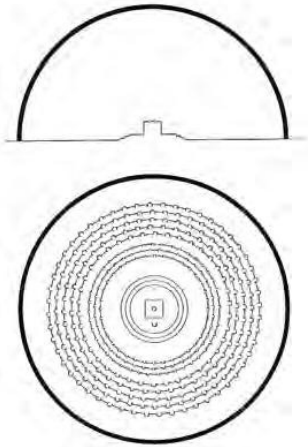


Рис. 1. Рудольф Шварц, перший план, "Священне коло"

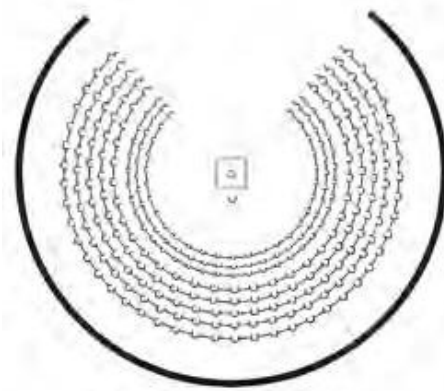


Рис. 2. Рудольф Шварц, другий план, "Відкрите коло"

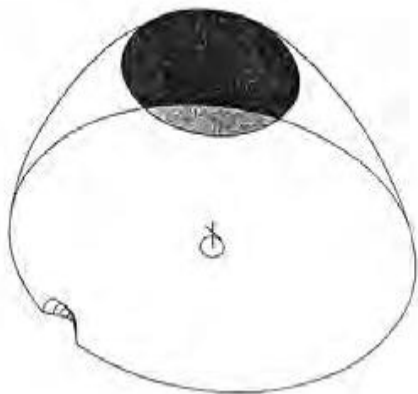


Рис. 3. Рудольф Шварц, третій план, "Чаша світла"

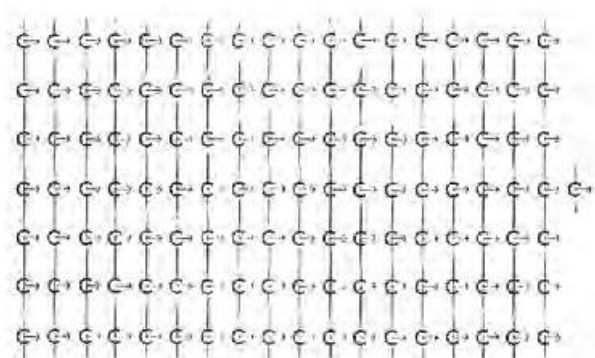


Рис. 4. Рудольф Шварц, четвертий план, «Дорога - свята подорож»

У плані, який називається "темна чаша - священний виступ", одна з коротших сторін прямокутника перетворена в півколо, а виступаючі з нього руки обережно розкриті, так що в цілому утворилася парабола (рис. 5) [13].

Шварц бачив втілення цієї ідеї в околицях хорів у паломницьких готичних церквах. Бланк, підготовлений Шварцом, розповідав про людей, які дійшли до місця призначення та зробили цикл у своєму паломницькому марші. Потішивши та підкріпивши вітвар, його повернули у світ, де він все ще повинен вирішити свою долю та боротися з її бідами. Вітварна стіна, що простягає руки над цілою церквою, була, мабуть, найкращим із пострілів, представлених Шварцем і успішно використаних ним у церкві св. Хреста у Ботропі.

Шостий план представляє людство, що стоїть прямо під навісом неба, щоб земля і небо утворювали єдність, об'єднану світлом. Реальність і нереальність, обмеженість і нескінченність змішуються в цьому плані, як інтер'єри барокових церков. Опис плану як "світлового склепіння - священної повноти" виявляє, перш за все, метафоричну основу всіх планів (рис. 6) [13]. Вони були не теорією чи філософією форми церкви, як це можна розуміти, а архітектурною поезією, яка розбиває всі раціональні підходи та відкриває розум до трансцендентних джерел форми.

Сьомий план, який описується як "цілий - весь час", - поєднав усі плани у картину життя, що розвивається, яке може бути пов'язане з долею Христа, життям рослини чи людини, але також з часом доби чи порами року (рис. 7) [13]. Шварц бачив таке ціле в плануванні околиць і храму св. Петра в Римі.

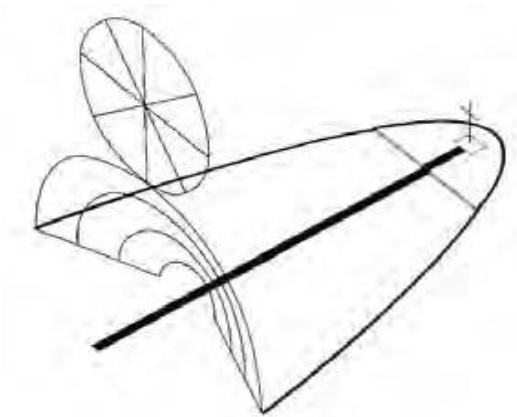


Рис. 5. Рудольф Шварц, п'ятий план, "Темна чашка - святий кидок"

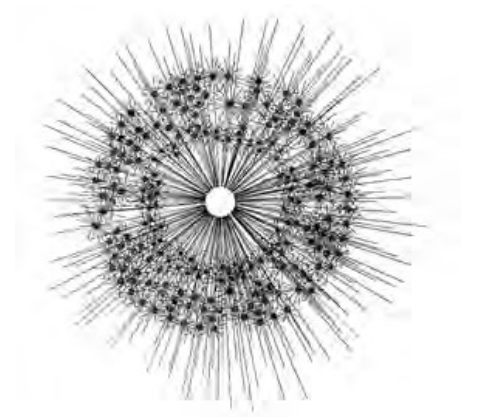


Рис. 6. Рудольф Шварц, шостий план, "Світле склепіння - повний місяць"

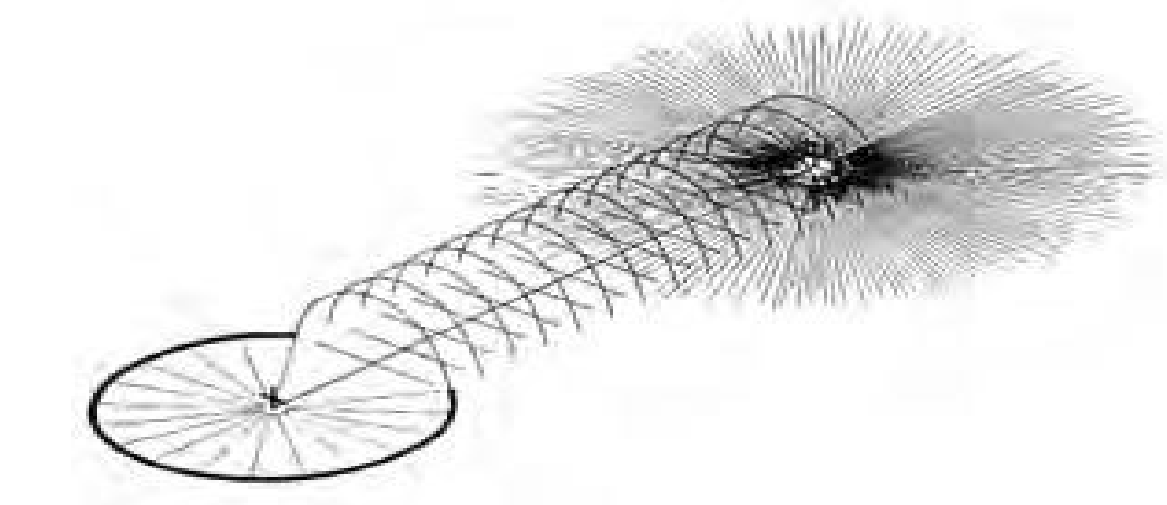


Рис. 7. Рудольф Шварц, сьомий план, "Цілісність - собор усіх часів"

Плани Шварца відрізняються, перш за все, образністю, неперевершеною в модернізмі, що полягає у пов'язуванні запропонованих форм церкви з уявленнями про певні стани життя Христа та його послідовників. Будівлі, засновані на планах Шварца, якби вони функціонували, були б головним чином способом, відповідним роботам Хуго Герінга, в якому зовнішня форма визначалася діяльністю та поведінкою, яка насправді відбувалася всередині. Шварц, незвично для модернізму, вкоринив свої форми у значення християнської віри, і те, що він створив, було спробою пов'язати релігійні послання з редуکتивною та геометричною граматиною форм. Отже, це була б модерністська форма традиційної символіки [17].

Лише в кінці 20 століття відбулося певне визнання в колах теоретиків, що мистецтво має унікальну здатність передавати релігійні та теологічні істини. Хоча в минулому столітті представники католицької церкви регулярно закликали прийняти таку точку зору в різних документах та заявах, сила модерністських вірувань серед архітекторів вже давно була надто сильною, щоб вони були зацікавлені вийти за рамки використання сучасних матеріалів та конструкцій, а також правильних функціональних рішень.

Питання краси та символіки постали перед проблемами матеріалів, конструкції та зручності використання. Шледер припускав, що окрім суто утилітарних вимог, які відповідають потребам парафіян, будівля церкви виконує також знакову функцію. Церква, як тип будівлі, залишається - на думку цього автора - в унікальних стосунках з іншими типами будівель у міській споруді, в якій вона є "знаком і символом небесних речей", і є "особливим знаком паломницької Церкви на Землі і відображає Церкву існування" на небі" [7].

Присутність храму створює порушення міської структури нечистого та нерелігійного життя: "це священна зона, теменос, область, де проявляється присутність Бога. Це не лише переривання простору, але й часу: будівля церкви та євхаристійна присутність об'єднують тимчасове з вічним, матеріальність з духовністю, іманентне з трансцендентним" [14].

На думку Шледера, церква повинна бути місцем, яке викликає святість, простором, що дозволяє трансцендентність і відкривається до фундаментального виміру людського існування - пошуку нескінченності [14]. Однак слід зазначити, що ця умова встановлена у світі, який доклав великих інтелектуальних зусиль до заперечення духовного існування та відмови від усієї метафізики. Вимога про те, щоб будівля була трансцендентальною, щоб вона перевищувала звичайні розміри часу і простору, висувається, незважаючи на загальноприйнятті ментальні установки, які ігнорують таємниці всього

існування, які неможливо зрозуміти людським розумом, а отже, таємницею Бога.

Сміливе бачення церкви, представлене Шледером як будівля, яка має вийти за межі світу і забезпечити початок поклоніння Богові, несе всі ознаки відходу від проєктів з модерністськими перспективами і повернення до великих, але минулих і неможливих для відродження духовних традицій. При такому підході церковні споруди є не тільки трансцендентними, але й сакраментальними, вони беруть участь у процесах віри. Тут мистецтво є знаряддям Бога, який використовується, щоб відкрити чудеса спасіння. На цьому полягає його особлива корисність для людських зусиль охопити божественні таємниці.

Шледер відкрито наслідував традицію св. Іоана Дамаскіна, Діонісія Псевдо-Ареопагіта, Іоанна Скотта Еріугена та Тому Аквінського, який вважав, що розум піднімається до споглядання через матеріальні речі. Однак питання про те, як ці бажання можуть бути реалізовані в сучасному світі, повертається, коли спадкоємність у відновленні традиційних символів була втрачена. Відповідь Гофмана, Лоренцера, Гамбера та Шледера майже ідентична: слід повернутися до старих символічних традицій і здійснити їх актуалізацію з довірою до незнищеної довговічності вкладених в них повідомлень. Вищезазначені автори надають особливого значення повторному відкриттю символічних цінностей, притаманних орієнтації церковних будівель, та відмові від практики святкування Меси навпроти населення. Цей тип святкування богослужіння призводить, на думку критиків цього звичаю, до надмірного наголошення на спільному аспекті літургії, саме тому в ньому переважає думка Церкви як насамперед місцевої громади. Орієнтація церкви та керівництво священиком *ad orientem* (за східним обрядом) могли повернути Літургію до її космічного та небесного виміру. Шлодер цитував у цьому контексті слова кардинала Ратцінгера: "Слід пам'ятати, що літургія включає космос, що християнська літургія є космічною літургією. У ній ми молимося і співаємо в злагоді з усіма «небесними, земними та підземними істотами» (Флп. 2,10), ми приєднуємося до пісні похвали, яку виконують сонце та зорі [16].

Подібну впевненість виявив Шледер у можливості інтерпретації інших традиційних символів, і, слідуючи вказівкам конгресу Сакросанктума, що "нові форми повинні органічно виникати з уже існуючих форм", він запропонував звернутися до незліченних метафор, що містяться у Святому Письмі або коли-небудь раніше використовували у сакральній архітектурі. "Такі образи, як "Свята гора" із Псалтиря, райський Єрусалим з Апокаліпсиса Йоана, лоно Діви Марії або тіло Христа, що символізується формою хреста, є однією з багатьох

структурних метафор, багатих на значення та архітектурний потенціал”, - написав Schloeder [14].

Символи відновлюваної цінності також можуть включати бачення церкви як корабля або нагадування про присутність Бога в інтер'єрі церкви світлом, оновленим художніми засобами.

Висновок: Отже, виявлено необхідність враховувати взаємозв'язок між певними формами та повідомленнями, що через них символічно та мистецькою мовами передаються у формотворенні сакрального простору.

Сакральних простір храму призначений не лише для людського використання, а стає частиною космосу, запрошуючи мистецтво через символи бути знаком Божої слави та знаком таємниці Христа для зібраної громади. Повторне відкриття цінності орієнтації на церкву допомогло б повернути духовність, яка охоплює вимір творіння. Складна доля мистецтва та символу в історії сакральної архітектури ХХ століття залишається предметом подальших досліджень та міркувань.

Література

1. *Albert Christ-Janer, Mary Mix Foley, Modern Church Architecture. A guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*, McGraw-Hill Book Company, New York–Toronto–London 1962. s. 82–101.
2. *Augustyn, Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 257
3. *Alfred Lorenzer, Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Europäische Verlaganstalt, Frankfurt am Main 1981. [II edition: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984].
4. *Cezary Wąs, Sacrum w architekturze*, „Architectus”, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 12, 2002, 2, s. 39–48
5. *Cezary Wąs, Symbolika czasu w architekturze sakralnej*, [w:] Elżbieta Przybył (red.), *Religia wobec historii, historia wobec religii*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2006, s. 437–447.
6. *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*
7. *Grabska Elżbieta, Poprzęcka Maria, Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, [wydanie drugie], Warszawa 1989, s. 464
8. *Erich Widder, Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik*, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1968. s. 132.

9. *Otto Rudolf Hoffmann*, *Der Moderne Kirchenbau, ein christlicher Tempel?*, Saarbrücken 1976.
10. *Herbert Marcuse*, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Warszawa 1991.
11. *Popiel Jan SJ*, Sakralny wyraz dawnych i współczesnych form architektury sakralnej, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3, 1984, s. 225–229.
12. *Peter Hammond*, *Liturgy and Architecture*, Barrie and Rockliff, London 1960. s. 30.
13. *Rudolf Schwarz*, *The Church Incarnate, the Sacred Function of Christian Architecture*, Henry Regnery Company, Chicago 1958. s. 76–155.
14. *Steven J. Schloeder*, *Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, Ignatius Press, San Francisco 1998. s. 48-225.
15. *Randall S. Lindstrom*, *Creativity and contradiction. European churches since 1970*, Foreword by Robert H. Schuller, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988.
16. *Joseph Cardinal Ratzinger*, *The Feast of Faith: Approaches to a Theology of Liturgy*, Ignatius Press, San Francisco 1986. s. 143.
17. *Klaus Gamber*, *Zum Herrn hin! Fragen um Kirchenbau und Gebet nach Osten*, „Beiheft zu den Studia Patristica et Liturgica”, 18, Verlag Anton Pustet, Regensburg 1987.
18. *Ludwig Mies van der Rohe*, Introduction, Schwarz 1958 (za: Heath - cote 2001, s. 41).
19. *William Durandus (Gulielmus Durantis, Guillaume Durand)*, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*: T.W. Green, Leeds 1843. reprint: New York 1973
20. *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>

References

1. *Albert Christ-Janer, Mary Mix Foley*, *Modern Church Architecture. A guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*, McGraw-Hill Book Company, New York–Toronto–London 1962. s. 82–101. (in English)
2. *Augustyn*, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 257. (in Polish)
3. *Alfred Lorenzer*, *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am

Main 1981. [II edition: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1984]. (in German)

4. *Cezary Wąs*, Sacrum w architekturze, „Architectus”, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 12, 2002, 2, s. 39–48. (in Polish)

5. *Cezary Wąs*, Symbolika czasu w architekturze sakralnej, [w:] Elżbieta Przybył (red.), Religia wobec historii, historia wobec religii, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2006, s. 437–447. (in Polish)

6. *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)

7. *Grabska Elżbieta, Poprzęcka Maria*, Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870, [wydanie drugie], Warszawa 1989, s. 464 (in Polish)

8. *Erich Widder*, Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1968. s. 132. (in German)

9. *Otto Rudolf Hoffmann*, Der Moderne Kirchenbau, ein christlicher Tempel?, Saarbrücken 1976. (in German)

10. *Herbert Marcuse*, Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego. Warszawa 1991. (in Polish)

11. *Popiel Jan SJ*, Sakralny wyraz dawnych i współczesnych form architektury sakralnej, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3, 1984, s. 225–229. (in Polish)

12. *Peter Hammond*, Liturgy and Architecture, Barrie and Rockliff, London 1960. s. 30. (in English)

13. *Rudolf Schwarz*, The Church Incarnate, the Sacred Function of Christian Architecture, Henry Regnery Company, Chicago 1958. s. 76–155. (in English)

14. *Steven J. Schloeder*, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture, Ignatius Press, San Francisco 1998. s. 48-225. (in English)

15. *Randall S. Lindstron*, Creativity and contradiction. European churches since 1970, Foreword by Robert H. Schuller, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988. (in English)

16. *Joseph Cardinal Ratzinger*, The Feast of Faith: Approaches to a Theology of Liturgy, Ignatius Press, San Francisco 1986. s. 143. (in English)

17. *Klaus Gamber*, Zum Herrn hin! Fragen um Kirchenbau und Gebet nach Osten, „Beiheft zu den Studia Patristica et Liturgica”, 18, Verlag Anton Pustet, Regensburg 1987. (in German)

18. *Ludwig Mies van der Rohe*, Introduction, Schwarz 1958 (za: Heath - cote 2001, s. 41. (in English)

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

20. *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)

Аннотация

Гнатюк Лилия Романовна, кандидат архитектуры, доцент, Национальный авиационный университет.

Роль искусства и значение символа в формообразования сакрального пространства.

В статье проанализирована история изменений роли искусства и значения символа в формировании сакрального пространства. Сакральная архитектура представлена через рассмотрение символического понимания материальных форм и предметов в традиционном и модернистском представлении. Представлены историческое развитие понятия символа и его представления в искусстве и архитектуре. Представлены развитие эстетической категории «красота» в историческом развитии.

Рассмотрены три теории понимания понятия символа: “традиционный”, “тегелевский” и “касиреривський”, которые в XX веке имели почти одинаковое влияние. Представлены источники происхождения и толкования содержания символа в сакральном пространстве.

Проанализирована роль человека (художника и реципиента), которая заключается в том, чтобы читать раскрытые символы и писать их на языке, мифами или искусством доступным для человеческих ресурсов способом. Представлены феномен восприятия в определенных видимых фигурах предметов выражение более общей ситуации, выражение определенного типа взглядов или коллективных убеждений. Выделены символы, которые указывают не на сакральную реальность, а на определенные интеллектуальные тенденции, социальные ситуации или выражения культуры.

Рассмотрены противоречия в восприятии сакрального пространства и прочтения символики его содержания. Религия, искусство, наука, речь представлении как формы мышления человека о реальности с формами гносеологически понятного символа. Выявлена необходимость учитывать взаимосвязь между определенными формами и сообщениями, через них передаются в формообразования сакрального пространства.

Также представлена попытка адаптировать принципы модернизма к потребностям формообразования сакрального пространства на основе концепции "семи планов" Рудольфа Шварца, в котором после приостановления исторических знаний ищется суть изучаемого явления, понимаемой как его неизменная черта.

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

Abstract

Gnatiuk Liliia, PhD in Architecture, Associate Professor, National Aviation University, Kyiv, Ukraine.

The role of art and the meaning of the symbol in the formation of sacred space.

The article analyzes the history of changes in the role of art and the meaning of the symbol in the formation of the sacred space of architecture, which is presented through the consideration of the symbolic understanding of material forms and objects in the traditional and modernist representation.

The historical development of the concept of symbol and its representation in art and architecture is presented. The development of the aesthetic category of "beauty" in historical development is represented.

Three theories of understanding the concepts of the symbol are considered: "traditional", "hegelian" and "cashier", which in the twentieth century had almost the same influence. The source of origin and interpretation of the content of the symbol in the sacred space is presented.

The role of a person (artist and recipient) is analyzed, which is to read the revealed symbols and write them in language, myths or art in a way accessible to human resources. The phenomenon of perception in certain visible figures of objects is an expression of a more general situation, an expression of a certain type of views or collective beliefs. Symbols pointing out not to the sacred reality, but to certain intellectual tendencies, social situations or expressions of culture are singled out.

Contradictions in the perception of sacred space and reading the symbolism of its content are considered. Religion, art, science, language are presented as forms of human thinking about reality with forms of epistemologically understandable symbol. The need to take into account the relationship between certain forms and messages that are transmitted through them in the formation of sacred space.

There is also an attempt to adapt the principles of modernism to the needs of the formation of sacred space based on the concept of "seven plans" by Rudolf Schwartz, in which after the suspension of historical knowledge seeks the essence of the phenomenon, understood as its constant feature.

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