

DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59.16-27>

УДК 726.5 (477)

**Гнатюк Лілія Романівна**

*кандидат архітектури, доцент,*

*Національний авіаційний університет, Україна*

*[liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua](mailto:liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua)*

*[orcid.org/0000-0001-5853-9429](https://orcid.org/0000-0001-5853-9429)*

## **СТВОРЕННЯ ДУХОВНОЇ АТМОСФЕРИ 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 представлені 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.**

Переконавання, що особиста релігійність творця будівлі церкви мають другорядне значення виріс із зародків сучасної сакральної архітектури. Етос сучасного архітектора включає секуляризм, ідеологічний нейтралітет та байдужість до цінностей віри. Сучасний архітектор здатний задовольнити всі вимоги свого клієнта, також з точки зору його релігійних потреб.

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" [2;3]. 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.

### **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 [1].

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 [11; 12].

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 створення духовної атмосфери сакрального простору.

#### **Основна частина.**

Ле Корбюзьє, спроектувавши каплицю Роншампа, на запитання репортера Chicago Tribune, чи він вважає що для створення такої будівлі потрібно бути католиком, дав відповідь: «*futez-moi le camp*», що можна лише приблизно перекласти як «залиш мене в спокої» [10]. Каплиця Роншан (рис. 1) - це хороша обстановка для літургії, організація середовища, що дозволяє її відправляти і зовні (завдяки облаштованому зовнішньому вівтарю та кафедрі), створює атмосферу для індивідуальної молитви. Більше того, це магніт, який приваблює туристів, котрі таким чином потрапляють у область релігії та евангелізуються через мистецтво.

Однак стосовно цього чудового твору можна зробити деякі застереження, які критики, оцінивши його надзвичайну художню якість, не врахували. По-перше, будівля далека від офіційних традицій католицької течії християнства, що сигналізує про серйозну байдужість до його послання. В результаті відхилення від основних відмінних рис католицького храму, будівля може служити практично будь-якій релігії, особливо деякій невизначеній, універсальній медитативній релігійності.

По-друге, каплиця розбивається на певний макет, традиційний для християнських церков, що включає, серед іншого: чітко позначений та оздоблений вхід, окремих пресвітерій, прикраси, що розробляють звичні мистецькі теми. Слід визнати, що він був прикрашений маріанською фігурою та вітражами, але в його інтер'єр не вписувалися великі іконографічні програми. Біла каплиця нагадує грецький храм у безлюдному пейзажі, присвячений давно забутим богам і призначений лише для милування його красою. Здається, споруда Ле Корбюзьє - це вишукана робота геніального архітектора, і в ній поклоняються не Божій славі, а людському генію. Це, мабуть, великий акорд для того, щоб зробити світ щасливим, але без Бога, лише завдяки творчим здібностям людини.

Попередники Ле Корбюзьє у створенні священних місць представляли зовсім інше ставлення. Ще в дев'ятнадцятому столітті архітектори, які будували храми, були людьми глибокої, часто емоційно переконаної віри, переконаними, що це фактор, який оживив їхні роботи. З кінцем 20 століття ситуація докорінно змінилася. Секуляризм став новою релігією, і католицькі

митці стали опинятися на маргіналі творчої діяльності. Окрім групи спеціалістів, імена Пола Белло та Йоже Плечника залишаються невідомими або невідомими. Архітектура, яку вони створили, ухиляється від спрощення стилістичних класифікацій, і постійними мотивами їх діяльності були: глибоке особисте благочестя, трактування архітектури як продовження створення світу, повага до релігійних та архітектурних традицій. Всі троє були ченцями більше, ніж миряни. Однак їхнє ставлення було унікальним у 20 столітті [20].

Антоніо Гауді отримав широке визнання лише через сто років після того, як розпочав свою діяльність, і в нинішніх біографіях питання його релігійності все ще досліджується. Зростаюча участь Гауді, відмова від прийняття інших доручень та повна відданість будівництву церкви суттєво сприяли створенню кількох важливих її частин. За понад сорок років, присвячених цій споруді, Гауді вивчав багатотомне видання *L'Anneé liturgique dom* Проспера Геранже, абата Солесмеса, ініціатора літургійних реформ, та численні інші роботи з католицьких ритуалів. Всі розроблені частини будівлі, особливо входи, були створені зі складними скульптурними прикрасами, ідейний зміст яких був розроблений самим Гауді (рис. 2).

Фасади Різдва, Страстей та третій, присвячений Славі Божій, також посилалися на традиційну каталонську народну релігійність, і незліченні люди з навколишніх сіл та робітничих кварталів позували для фігурних зображень. Гауді жив в крайньому аскетизмі. Коли приплив пожертв на будівництво храму зменшився через економічну кризу, архітектор випросив їх на вулицях Барселони. В одязі, гідному жебрака, його збив трамвай і, не впізнавши, його відвезли до лікарні для бідних, де він незабаром помер. Незадовго до 150-ї річниці від дня народження Гауді розпочався процес його беатифікації [6; 15].



Рис. 1. Ле Корбюзьє, каплиця Роншан, 1950–1955



Рис. 2. Антоніо Гауді, церква св. Родини, з 1884 р., Барселона

Робота іншого блискучого індивідуаліста та дизайнера численних церков та монастирів - Пола Белло - чекала стільки ж часу, щоб дізнатися про них. Лише у 1996 р. французький архітектурний інститут підготував присвячену йому виставку та вичерпну публікацію, що документує його роботи в Англії, Нідерландах, Франції та Канаді [5]. Белло, отримавши свій архітектурний диплом в паризькій Ecole des Beaux Art в 1900 році, покинув світську державу в 1902 році і вступив до бенедиктинського монастиря в Солесмесі. Через антиклерикальне законодавство тодішньої Франції ченці були змушені емігрувати і оселилися в абатстві Квар біля Аппулдуркомба на острові Вайт [7]. У свою чергу, ченці Віскі оселилися в абатстві Сент-Пол в Остерхауті [8]. поблизу Бреди. У 1907 і 1906 рр. Беллот склав плани обох абатств для нових монастирських будівель, а незабаром і для сусідніх церков. З цього часу і до смерті у 1944 році він був автором багатьох церков та монастирів у Франції та Канаді. Для цих будівель характерний дуже індивідуальний підхід до традицій, а також вільне поєднання та опрацювання мотивів античної архітектури.

Беллот створив об'єкти, які є історизуючими та сучасними одночасно, частково близькі до експресіонізму та Амстердамської школи, але з декораціями, які можна асоціювати з арт-деко. Як писав Хіткот, "якщо це схоже на еклектичну суміш, є обґрунтовані підозри, що він був одним з найцікавіших архітекторів 20 століття" [16]. Будівлі Беллота характеризуються теплом і атмосферністю місць, що запам'яталися з дитинства, що було рідкісним в архітектурі того часу. Белло був французьким шовіністом, який не бажав говорити англійською, тому, ще більш достовірною стає думка англійця про те, що його твори «радує око і душу і становлять заповіт людини, яка вірила, що для створення хорошого християнського мистецтва потрібно бути добрим християнином; сила його віри та любові до Бога виражається у неймовірній колекції його творів» [18].

Словенський Єжи Плечник був третім за значимістю будівельником храмів, який десятиліттями уникав уваги істориків архітектури 20 століття. Він походив із глибоко релігійної родини і не втратив віри у протистоянні з агресивно світськими інтелектуальними тенденціями Відня та Праги на початку 20 століття. Хоча він поважав свого господаря Отто Вагнера, мова йде про його видатну працю, св. Леопольда, він говорив про "неконфесійну" істоту. Поки у Вагнера зростали сумніви щодо трансцендентних причин, Плечник присвятив своє життя Богу і порівняв діяльність архітектора з роллю священнослужителя, який піклується про благо громади.

Про своїх колег, архітекторів-модерністів, він писав, що вони творять "без совісті". Він також дистанціювався від радикальних новацій та розриву з традиціями. Він стверджував, що до творів модернізму майбутні покоління

будуть ставитися з неповагою, що відрізняється від творів минулого, які викликають таку повагу. Його творчість, що розповсюджується між віденською сецесією та експресіонізмом, вражає силою індивідуального таланту, який робив кожен наступний проект несхожим на попередні, і, крім того, здатністю глибоко працювати над візерунками старої архітектури, використовуючи нові матеріали та конструкції [4].

Першим, зведеним ним храмом, була церква св. Духа у Відні (1910–1913) (рис. 3). Фасад цієї будівлі базувався на зразках грецького храму, але колони були зведені до кутових стовпів з бетону. Суворий зовнішній дизайн відповідав атмосфері бідного передмістя Відня і тому факту, що будівля була призначена як місце для світських зустрічей бідних, ніби нове втілення перших християн. Крипта, підтримана оздобленими колонами, з капітелями, що повідомляють про роботи чеських кубістів, має щось на зразок духу сучасних катакомб (рис. 4). Цей віденський твір має окреме значення у контексті схильності архітекторів 20 століття до класичних форм [20].

Також ще одна церковна праця Плечника - церква св. Франциска Ассизького в Сішці поблизу Любляни показала, наскільки класична мова може бути застосована до "некласичних" цілей. Колони використовувались там з такою частотою, наполегливістю та інтенсивністю, що вони утворювали всередині ліс стовпів, наче якийсь дослов'янський храм (рис. 5).

З іншого боку, Празька церква Пресвятого Серця Ісуса у формі Плечника нагадувала величезний надгробний камінь, монументальний *memento mori*, дзвін-дзвін із надмірно великим годинником додатково нагадує нам про швидкоплинність земного життя (рис. 6).

Найбільш суперечливою, проте, є архітектура церкви св. Михайла в Баржі, як вважають, базується на кабалістичних та гностичних схемах та розрахунках (рис. 7–8) [13].



Рис. 3. Єжи Плечник, церква св. Духа, 1910–1913, Відень



Рис. 4. Єжи Плечник, склеп церкви св. Духа, 1910–1913, Відень



Рис. 5. Єжи Плечник, церква св. Франциска, 1925–1928, Любляна



Рис. 6. Єжи Плечник, Церква Пресвятого Серця Ісуса, 1928–1932, Прага



Рис. 7. Єжи Плечник, церква св. Михайла в Баржі, 1937-1939

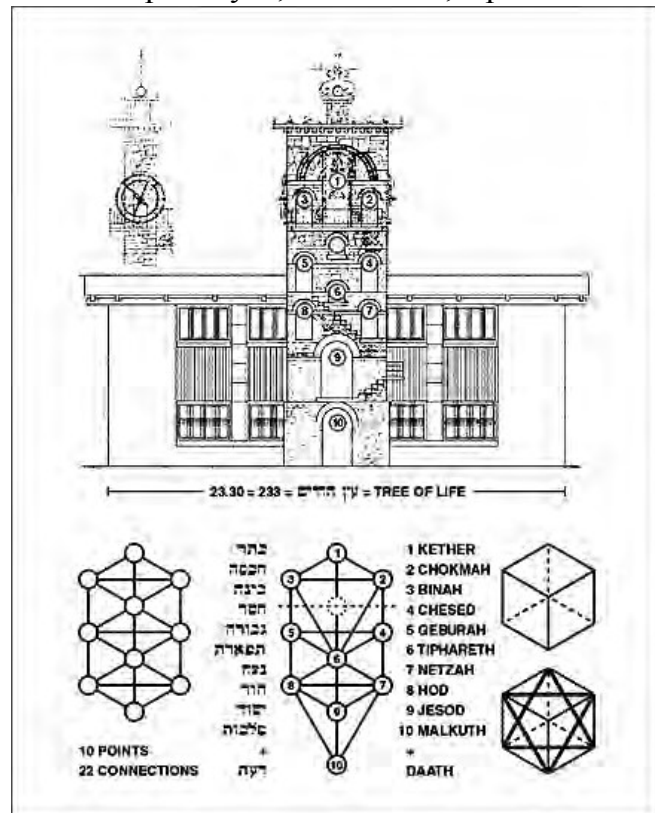


Рис. 8. Кабалістичні схеми та композиція фасаду церкви св. Михайла в Баржі

Хоча здається малоімовірним, що цей серйозний і релігійний майстер міг використовувати такі неофіційні зразки, подібне тлумачення добре відображає духовну атмосферу, в якій народилися дивні форми цієї будівлі. Дві окремі колони, що передували церкві, посилаючись на колони храму Соломона, вказують на те, що ця робота стосується символізму, який рідко використовується в офіційному християнстві.

Тоді незвична форма та розташування отворів у вежі здаються близькими до кабалістичної схеми т.зв. дерево життя. Також подальший аналіз може показати збіг основних розмірів будівлі з правилами гематрії.

Однак використання таких моделей не є абсолютно дивним, коли враховується віра архітектора, поглиблена читанням, а отже і мотивований підхід до завдань архітектури.

**Висновок:** Виявлено необхідність враховувати взаємозв'язок між певними формами та повідомленнями, що через них символічною 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. *Augustyn*, Wyznania, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 257
2. *Cezary Wąs*, Sacrum w architekturze, „Architectus”, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 12, 2002, 2, s. 39–48
3. *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.
4. *Damian Prelovsek*, Plečnikova sakralna umetnost, Koper, Ognjisce 1999.
5. *Dominique Delaunay, Maurice Culot, Mart in Meade*, Dom Bellot, moine-architecte 1876—1944, Institut Francais d'Architecture, Norma, Paris 1996.
6. *Edwin Heathcote*, Imre Makovecz. The Wings of Soul, Academy Editions, London–Chichester 1997.
7. *Edwin Heathcote*, Iona Spens, Church builders, Academy Editions, London – Chichester 2001.
8. *Erich Widder*, Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1968. s. 132.



9. Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Warszawa 1991.

10. *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.*

11. *John Alford, Creativity and intelligibility in Le Corbousier's chapel at Ronchamp, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 16, 1958, s. 293–303.*

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

13. *Peter Hammond, Liturgy and Architecture, Barrie and Rockliff, London 1960. s. 30.*

14. *Peter Kreic, Jozef Plečnik. Architect, 1872–1957: The Complete Works, New York 1993; Šlapeta 1991, s. 112–113.*

15. *Rudolf Schwarz, The Church Incarnate, the Sacred Function of Christian Architecture, Henry Regnery Company, Chicago 1958. s. 76–155.*

16. *Steven J. Schloeder, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture, Ignatius Press, San Francisco 1998. s. 48–225.*

17. *Randall S. Lindstrom, Creativity and contradiction. European churches since 1970, Foreword by Robert H. Schuller, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988.*

18. *Joseph Cardinal Ratzinger, The Feast of Faith: Approaches to a Theology of Liturgy, Ignatius Press, San Francisco 1986. s. 143.*

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.*

21. *Гнатюк Л.Р. Роль мистецтва та символу у формуванні сакрального простору. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник. – Вип. 58. – К.: КНУБА, 2021. – С. 26–42*

#### References

1. *Augustyn, Wyznania, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1987, s. 257. (in Polish)*

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

3. *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)
4. *Damian Prelovsek*, Plečnikova sakralna umetnost, Koper, Ognjsce 1999.
5. *Dominique Delaunay, Maurice Culot, Mart in Meade, Dom Bellot, moine-architecte 1876—1944*, Institut Francais d'Architecture, Norma, Paris 1996. (in English)
6. *Edwin Heathcote, Imre Makovecz. The Wings of Soul*, Academy Editions, London–Chichester 1997. (in English)
7. *Edwin Heathcote, Iona Spens, Church builders*, Academy Editions, London – Chichester 2001. (in English)
8. *Erich Widder, Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik*, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1968. s. 132. (in Polish)
9. Herbert Marcuse, Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego. Warszawa 1991. (in Polish)
10. *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.* (in English)
11. *John Alford, Creativity and intelligibility in Le Corbousier's chapel at Ronchamp*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 16, 1958, s. 293–303. (in English)
12. *Popiel Jan SJ, Sakralny wyraz dawnych i współczesnych form architektury sakralnej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3, 1984, s. 225–229. (in Polish)
13. *Peter Hammond, Liturgy and Architecture*, Barrie and Rockliff, London 1960. s. 30. (in English)
14. Peter Kreic, *Joze Plečnik. Architect, 1872–1957: The Complete Works*, New York 1993; Šlapeta 1991, s. 112–113. (in English)
15. *Rudolf Schwarz, The Church Incarnate, the Sacred Function of Christian Architecture*, Henry Regnery Company, Chicago 1958. s. 76–155. (in English)
16. *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)
17. *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)
18. *Joseph Cardinal Ratzinger, The Feast of Faith: Approaches to a Theology of Liturgy*, Ignatius Press, San Francisco 1986. s. 143. (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)

21. *Gnatiuk L.R.* The role of art and symbol in the formation of sacred space.. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia. Naukovo-tekhnichnyi zbirnyk. – Vyp. 58. – K.: KNUBA, 2021. – С. 26–42 (in Ukrainian)

#### Аннотация

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

#### **Создание духовной атмосферы 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", "гегелевский" и "касеривский", 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.

#### **Creation of a spiritual atmosphere of a 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.