

DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.61.32-41>

УДК 726.5 (477)

Гнатюк Лілія Романівна

кандидат архітектури, доцент

Національний авіаційний університет, Україна

liliiia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua

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

ФОРМАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ У ТВОРЧОСТІ КАРЛА МОЗЕРА

Анотація: у статті проаналізовано наслідування традиційних історичних форм у формотворенні сакрального простору.

Представлено основні приклади світової архітектури, які частково, або повністю копіюють історичні форми.

Репрезентовано розвиток сакральної архітектури епохи модернізму у її наслідуванні.

Представлено феномен сприйняття у певних видимих фігурах предметів вираз більш загальної ситуації, вираз певного типу поглядів або колективних переконань.

Розглянуто використання традиційних форм в модерністській архітектурі, які в той же час не є повною відмовою від модерністських уподобань, але також спробою по новому трактувати геометрію традиційних історичних форм.

Представлено поєднання національного ландшафту та місцевої специфіки та європейських усталених традиційних форм сакрального простору.

Розглянуто протиріччя у сприйнятті сакрального простору та прочитання символіки його змісту.

Також представлено спробу адаптувати принципи модернізму до потреб формотворення сакрального простору, в якому після призупинення історичних знань шукається суть досліджуваного явища, що розуміється як його незмінна риса.

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.

Виокремлено символи, що вказують не на сакральну реальність, а на певні інтелектуальні тенденції, соціальні ситуації чи вирази культури.

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

Постановка проблеми. Незважаючи на рішучі заяви перших модерністів, спрямовані проти історизму, а також критиків та істориків архітектури, які їх підтримували, історія виявилася незмінною для легітимізації модернізму. Хоча це була недалека історія, яка вказувала на коріння нового стилю, попередники чи модельні твори були незамінним елементом у розвитку та розповсюдженні принципів авангардної архітектури [1; 2; 10; 14;15]. Ця діяльність виявилася скоріше художньою, ніж науковою, і результатом стало створення міфології, а не неупередженої історії. Зусилля деміфологізації новітньої історіографії не завжди є результатом навмисних дій, а «розпадом» досліджуваної матерії в результаті детального історичного та формального аналізу [16-17]. 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 [9].

Аналіз досліджень та публікацій. Позитивні коментарі супроводжували храм св. Антонія, зведений у 1925–1927 рр. Карлом Мозером у Базелі, з самого початку його створення. Листи архітекторів – «Das Werk» або «Schweizerische Bauzeitung» присвятили, як сказав Брентіні, «дивовижно багато місця» вже в рік завершення будівлі [8]. Важливі думки про храм були також опубліковані в 1927 і 1928 роках у «Heimatschutz», «Schweizerische Rundschau» та провідній німецькій архітектурній газеті «Deutsche Bauzeitung». Відтоді протягом кількох десятиліть дотримувалася думка, що церква в Базелі є новаторською роботою Neues Bauen в універсальній та церковній архітектурі. У Хаймацці Жюль Кулен відповів на очевидне запитання: чому бетон, який раніше придатний був лише для промислових будівель, тепер також вважається придатним для церковних будівель. Відповідь цього автора містила тему культу техніки, важливого для ідеології модернізму, і стверджувала, що *«архітектура повинна черпати плідні імпульси незалежно від того, звідки вони походять, а отже, і з області, найбільш сприятливої для життя, з промисловості»* [14]. З іншого боку, Роберт Гесс позитивно оцінив використані форми як сумісні з природою матеріалу та передбачуваним використанням, сформулювавши тим самим іншу рекомендацію, особливо важливу в контексті нового стилю. Він висловився так:

«Використання сучасних матеріалів також вимагає правильного формування, що відповідає їх природі. Звичайно, в бетоні можна «зробити все» робити, тобто це також може бути для бетонної конструкції приклеїли готичну маску. Архітектурні форми, однак, повинні впливати з внутрішніх потреб, їхня краса повинна поєднуватися з технічною цілеспрямованістю» [6]. Позитивно оцінено також місце храму у католицькому русі оновлення та

реформ. Ще в 1977 році видатний архітектор Герман Баур заявив: *«Озираючись назад, можна сказати, що цей сміливий вчинок був наочним вступом до того, що через чотири десятиліття оголосила рада – про відкриття церкви для світу та свого часу»* [3]. В даний час слід погодитися з більш обережною думкою Герберта Мака, що *«стосовно цієї структури залишається проблема, чи слід розглядати цю роботу як безпосередньо залежну від руху Neues Bauen, або як твір, що узаконює використання нові матеріали для запровадження простоти у візерунках будинків пізньої готики»* [12].

Мета. Проаналізувати місце храму св. Антонія, зведеного у 1925–1927 рр. Карлом Мозером у Базелі, в новому літургійному розумінні мети існування сакрального простору.

Основна частина. Історія храму в Базелі почалася в грудні 1910 р., коли було оголошено конкурс на концепцію храму на Каненфельдштрассе [8]. У квітні 1911 року проєкт–переможець обрано Густавом Доплером, який, порівняно з іншими пропозиціями необароко та неороманського стилю, вирізнявся певною свіжістю, що стала результатом використання мотивів модерну та скандинавського романтизму. Вибух Першої світової війни затримав реалізацію проєкту, а міські зміни зробили його менш придатним для оточення. 11 вересня 1924 року Карл Мозер потрапив у складну ситуацію для керівництва будівельного комітету, який, подав пропозицію звести храм паралельно вісі вулиці, розмістити підкреслений вхід у бічному фасаді та визначити ранг будівлі серед навколишніх будівель через вежу, частково виступаючу за стіни храму (рис. 1–3).

Отримати просторий інтер'єр стало можливим за допомогою залізобетону, властивості якого мали б вплинути на розвиток основних форм будівлі (рис 4.). Ситуація роздратування свідомості внаслідок воєнних та повоєнних змін у політичному та суспільному житті, яку сьогодні важко зрозуміти та описати, була, мабуть, певною передумовою для пояснення того, як у консервативному середовищі Базеля проєкт був прийнятий [8].

Можна зробити висновок, що багато аспектів будівлі виявлені лише після її зведення, а представлені автором креслення не дали однозначного зображення майбутнього храму, а саме ідею бетонної церкви. У комісії не було жодних сумнівів, особливо після того, як її голова Фердинанд Брюх відправився до Ле-Рейні, щоб вивчити роботи Перре, і переконавши естетику будівлі завдяки матеріалу та конструкції, дав правлінню позитивну думку про неї. Завдяки великій спадщині Мозера, що зберігається в Institut für Geschichte und Theorie der Architektur на ЕТН в Цюріху, можна точно простежити різні етапи становлення церкви св. Антоній. Проведені аналізи дозволяють зробити висновок, що основні зусилля архітектора зосереджені на формуванні бічного

входу таким чином, щоб типологічно та іконографічно він міг складати ГОЛОВНИЙ ВХІД.



Рис. 1. Фасад вздовж вулиці



Рис. 2. Вежа



Рис. 3. Вхідний портал

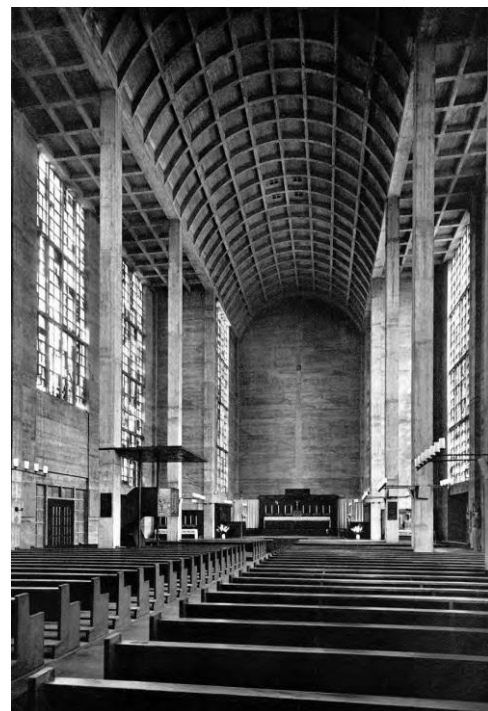


Рис. 4. Інтер'єр

Рис. 1-4. Карл Мозер, церква св. Антоні, 1925–1927, Базель

Документація, датовані серпнем 1925 року, показують, що рішення, яке було вирішальним для зовнішнього вигляду церкви, полягало в тому, щоб залишити всю будівлю в залізобетоні з горизонтальними дощатими конструкціями, відбиткованими в бетоні після звільнення стін з опалубки [8].

У зовнішньому вигляді храму домінуючу роль відіграє вежа висотою 61 метр, роздроблена лише у вертикальній площині. Два взаємопроникні вузькі та гладкі кубоїди, що складають вежу, можна вважати найближчими до ідеалів авангардного модерну.

Фасад, що виходить на вулицю, складався з шести бетонних стін, що простягалися від землі до даху, розділені клітками сповідників, що виступали за лицьову сторону, і розміщені над ними подовженими вікнами, розділеними залізобетонною фермою.

Відмінним елементом фасаду є надзвичайний портал, який Хіткот буквально охарактеризував як *«печерний вхід, як двері до гробниці загубленої цивілізації»* [5]. Для відвідувача досить дивним є те, що парадний вхід веде не до церкви, а до коридору, що веде до церковного двору. Посередині цього проходу розташований головний вхід до храму, який змушує людину, яка входить до храму, зробити різкий правий поворот в простір під музичний хор, перш ніж дістатися до власне сакрального простору.

Величний інтер'єр, який чітко демонструє характер більш традиційних візерунків, ніж ті, що використовуються для оформлення фасаду, розділений рядом тонких залізобетонних стовпів на три проходи. Подібний ефект досягнуто шляхом звуження монастиря з просторами ризниці та приміщення для літургійного одягу. Бічний прохід, висотою 22 метри у місці фронтона, перекрито залізобетонним склепінням – залізобетонною фермою.

Неописуваний стильний характер склеювання, що призупиняє враження глядача між сіткою і більш традиційною скарбницею, можна вважати цікавим передвісником виявлення подальших протиріч у художньому значенні об'єкта. З роками залізобетонні стовпи – з їх кутовістю та фактурою, які більше підходять для складу чи ангару, ніж для сакрального простору, – та інші художні складові будівлі подібного характеру затьмарили традиціоналістичні джерела деяких рішень.

У 1985 році Станіслав фон Моос, в атмосфері подиву, не помітивши певних особливостей, написав, що *«комод – ящик у бетоні, який використовував Мозер, так само мало походить з бетонного матеріалу, як це було б у випадку коринфських столиць з литого заліза. Мозер встановив у*

церкві накриття, бо вважав, що ця форма відповідає вимогам монументального простору» [11]. Сам Мозер стверджував, що застосоване рішення мотивоване вимогами акустики, що свідчить про значення, яку зодчий надає практичним причинам, але не закриває шлях до пошуку інших джерел цієї форми. В організації інтер'єру привертають увагу: відсутність опускання підлоги до вівтаря та сильне відокремлення пресвітерію. Проблема демократизації ходу літургії була явно на другому плані для Мозера.

Нахилено підвішений між інноваціями та традиціоналізмом, є також незвичайний вхідний портал, що складається з серії ступінчасто втягнутих, перпендикулярно закритих воріт. Масштабна робота справляє враження на глядача. Особливість цього порталу також описав фон Мус, який писав про *«релігійний пафос цієї моралізаторської композиції, що схиляється до згинання колін»*, і водночас згадував той факт, що портал веде назовні, а не входить до храму [11].

Це не єдине протиріччя у цьому грандіозному творі. З одного боку, цей портал можна розглядати як перетворення великого романського порталу, що складається з низки відступаючих колон, з'єднаних архівольтами, але з іншого боку це арка веселки, що створює ворота на небо та є пам'ятником Божого завіту з людьми, до якої ставляться з повагою у багатьох релігіях, а також є однією з основ вирішення питання про вхід до християнських храмів (з багатим символічним значенням, що стосується Христа).

Висновок: Виявлено, що Творчість Мозера є видатним досягненням в історії модерністської сакральної архітектури, значно меншим в історії модернізму загалом і естетично незадовільним, коли можна лише захоплюватися композицією вуличного фасаду. Споруда Мозера пройшла через кілька спроб імітації, включаючи францисканську церкву в Непокаланові (за проектом Зигмунта Гавлика в 1947-1948 рр., Завершену в грудні 1948-1949 рр. І освячену в 1954 р.), Але, як і робота Перре, це, здається, закриття певної групи можливостей формування в бетоні, де форми ще не поєднані з характерною, незалежно розробленою естетикою.

Складна доля сакральної архітектури ХХ століття залишається предметом подальших досліджень та міркувань.

Література

1. *Cezary Wąs, Sacrum w architekturze, „Architectus”, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej. 2002. s. 39–48.*
2. *Cezary Wąs, Symbolika czasu w architekturze sakralnej. Elżbieta Przybył Religia wobec historii, historia wobec religii, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2006, s. 437–447.*

3. *Hermann Baur*, Die Antonius kirche, eine Wende im Kirchenbau der Schweiz, [w:] 50 Jahre St. Anton Basel 1927–1977, s. 28.

4. *Jules Coulin*, Die St. Antonius- -Kirche in Basel, „Heimatschutz” 1927, t. 22, s. 45

5. *Edwin Heathcote*, Iona Spens, Church builders, Academy Editions, London – Chichester 2001.

6. *Robert Hess*, Die neue St. Antoniuskirche in Basel, „Schweizerische Rundschau” 1927/1928, t. 27, s. 484, s. 257–264.

7. *Franz Schultze*, Philip Johnson. Leben und Werk, przeł. Alfred A. Knopf, Springer-Verlag, Wien. 1996. s. 381.

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

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

10. *Liliia Gnatiuk*, 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. *Stanislaus von Moos*, Karl Moser und die moderne Architektur, [w:] Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Basel–Boston–Stuttgart 1985, s. 263

12. *Herbert Muck*, Die neue katholische Kirchenbau um 1930. Entwicklungen in der deutschsprachigen Gebieten im Lichte zeitgenössischer Quellen, Innsbruck 1959, s. 39.

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

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

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

16. *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.

17. *Гнатюк Л.Р.* Роль мистецтва та символу у формуванні сакрального простору. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник. – Вип. 58. – К.: КНУБА, 2020. – С. 26–42. DOI: 10.32 347/2077-3455.2020.58.32-47

References

1. *Cezary Wąs*, Sacrum w architekturze, „Architectus”, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej, 12, 2002, 2, s. 39–48. (in Polish).
2. *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).
3. *Hermann Baur*, Die Antonius kirche, eine Wende im Kirchenbau der Schweiz, [w:] 50 Jahre St. Anton Basel 1927–1977, s. 28. (in German).
4. *Jules Coulin*, Die St. Antonius-Kirche in Basel, „Heimatschutz” 1927, t. 22, s. 45. (in German).
5. *Edwin Heathcote*, Iona Spens, Church builders, Academy Editions, London – Chichester 2001. (in English).
6. *Robert Hess*, Die neue St. Antoniuskirche in Basel, „Schweizerische Rundschau” 1927/1928, t. 27, s. 484, s. 257–264. (in German).
7. *Franz Schultze*, Philip Johnson. Leben und Werk, przeł. Alfred A. Knopf, Springer-Verlag, Wien. 1996. s. 381. (in German).
8. *Fabrizio Brentini*, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des Jahrhunderts in der Schweiz, Edition SSL [Schweizerische St. Lukasgesellschaft], Luzern 1994. (in German).
9. *Liliia Gnatiuk*, Metal and iron construction in sacral space shaping / L. Gnatiuk, H. Novik, M. Melnyk // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. - 2020. - V. 953(1). - P. 10 DOI: 10.1088/1757-899X/953/1/012078 ISSN: 1757-8981 (in English).
10. *Liliia Gnatiuk*, 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. (in English).
11. *Stanislaus von Moos*, Karl Moser und die moderne Architektur, [w:] Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Basel–Boston–Stuttgart 1985, s. 263 (in German).
12. *Herbert Muck*, Die neue katholische Kirchenbau um 1930. Entwicklungen in der deutschsprachigen Gebieten im Lichte zeitgenössischer Quellen, Innsbruck 1959, s. 39. (in German).
13. *Popiel Jan SJ*, Sakralny wyraz dawnych i współczesnych form architektury sakralnej, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3, 1984, s. 225–229. (in Polish).

14. *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).

15. *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).

16. *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).

17. *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, 2020. – С. 26–42. DOI: [10.32 347/2077-3455.2020.58.32-47](https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.58.32-47) (in Ukrainian).

Аннотация

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

Формальное выражение сакрального пространства в творчестве Карла Мозера

В статье проанализированы подражания традиционных исторических форм в формообразования сакрального пространства.

Представлены основные примеры мировой архитектуры, которые частично или полностью копируют исторические формы.

Рассмотрено развитие сакральной архитектуры эпохи модернизма в ее подражании. Представлен феномен восприятия в определенных видимых фигурах предметов выражение более общей ситуации, как выражение определенного типа взглядов или коллективных убеждений. Рассмотрено использование традиционных форм в модернистской архитектуре, которые в то же время не является полным отказом от модернистских предпочтений, но также попыткой по-новому трактовать геометрию традиционных исторических форм. Представлены сочетание национального ландшафта и местной специфики и европейских устоявшихся традиционных форм сакрального пространства. Рассмотрены противоречия в восприятии сакрального пространства и прочтения символики его содержания.

Также представлена попытка адаптировать принципы модернизма к потребностям формообразования сакрального пространства, в котором после приостановления исторических знаний исследуется суть изучаемого явления, понимаемой как его неизменная черта. Религия, искусство, наука, речь

представлены 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.

Выделенные символы, указывают не на сакральную реальность, а на определенные интеллектуальные тенденции, социальные ситуации или выражения культуры.

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.

Formal expression of sacred space in the works of Carl Moser

The article analyzes the imitation of traditional historical forms in the formation of sacred space.

The main examples of world architecture are presented, which partially or completely copy the historical forms. The development of the sacred architecture of the modernist epoch in its imitation is represented.

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. The using of traditional forms in modernist architecture is considered, which at the same time is not a complete rejection of modernist preferences, but also an attempt to reinterpret the geometry of traditional historical forms. The combination of national landscape and local specifics and European established traditional forms of sacred space is presented.

Contradictions in the perception of sacred space and reading the symbolism of its content are considered. An attempt is also made to adapt the principles of modernism to the needs of the formation of sacred space, in which, after the suspension of historical knowledge, the essence of the phenomenon under study is sought, which is understood as its invariable feature.

Religion, art, science and 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.

Symbols pointing out not certain sacred reality, but certain intellectual tendencies, social situations or expressions of culture are singled out.

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