

DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2023.66.32-43>

УДК 726.5 (477)

**Гнатюк Лілія Романівна**

*кандидат архітектури, доцент,  
кафедра комп'ютерних технологій дизайну і графіки,  
Національний авіаційний університет, м. Київ*

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

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

## **БРУТАЛІЗМ У ФОРМОТВОРЕННІ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ**

Анотація: проаналізовано архітектурні стилі другої половини ХХ століття, зокрема бруталізм, що став наслідком негативної оцінки ситуації в культурі кінця ХІХ століття. 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. З'ясовано, що з поняттям бруталізм в сакральній архітектурі можна пов'язати багато установок і формул. Зокрема, що в своєму розвитку бруталізм ставав дедалі більш сприйнятливим до впливу обраних художніх традицій і черпав натхнення в довоєнному експресіонізмі, радянському конструктивізмі, пізніх роботах Ле Корбюзьє, а також екзистенціалістичній атмосфері фотографії Найджела Хендерсона та скульптури Едуарда Паолоцці.

Представлено погляд, що бруталізм став результатом промислового розвитку та популярності ідеологій, які підлещувалися нижчим суспільним класам. Попри це виявлено, що автор не уникав явної ексцентричності, прагнення зробити будівлю своєрідною і навіть деякої жорстокості в експресії та красоті оперної вистави. Останнє прагнення пов'язане з відходом бруталізму від лівих симпатій до ідеологій середнього класу та суспільства споживання.

Проаналізовані форми окремих сакральних споруд та способи організації їх інтер'єрів в бруталістичних формах.

Розглянуто використання метафоричної мови архітектури засновані на світі візуальних людських виробів та їх іконографічних відмінних рисах.

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

Виявлено тенденції формотворення сакрального простору у ХХ ст., роль місцевих традицій і природних матеріалів.

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

### **Постановка проблеми.**

Бруталізм – це стиль в архітектурі, який характеризується використанням важких, грубих матеріалів, таких як бетон та метал [9]. Цей стиль з'явився в другій половині двадцятого століття та став популярним серед містобудівників, які шукали нові способи використання бетону та інших "недорогих" матеріалів.

Сакральна архітектура зазвичай зосереджена на духовних та релігійних цінностях, і тому бруталізм як стиль може бути сприйнятий як протиріччя [15]. Він може залишити відчуття холодної та незатишної атмосфери, що не завжди відповідає духовності та містичному символізму, який часто пов'язаний з сакральними будівлями.

Проте, деякі сакральні споруди, зокрема каплиці та мавзолеї, можуть виглядати дуже вражаюче в стилі бруталізму. Такі будівлі можуть надавати додаткової сили та ваги спрощеним формам, які можуть вплинути на глибинніше розуміння духовного змісту. В цьому випадку, виразність бетону та інших матеріалів можуть віддавати значення суворості та містичній суті будівлі [17].

### **Аналіз останніх досліджень та публікацій.**

Відповідь на питання про джерела переваги сірого штучного каменю, сприйнятливості до бруду та плям, веде до історичних та соціологічних пояснень, хоча наведені обґрунтування можуть мати і суто художній характер. Ситуація після закінчення Другої світової війни спонукала до швидкої реконструкції з дешевих матеріалів. Це вплинуло на розвиток залізобетонних конструкцій, а деякі інженерні відкриття в цій галузі були використані також при будівництві церков. Прикладом ситуації, коли будівля церкви стала частиною прискореної відбудови міста після воєнних руйнувань, є церква в Рояні. Чергова хвиля промислового розвитку в Європі наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років призвела до зміцнення соціального становища зайнятих у цій сфері економіки, а внутрішня політика багатьох західних країн проводилась у протистоянні з соціальні рішення, проголошені пропагандою «країн соціалізму» [14].

Результатом цих явищ стала велика популярність ідеологій, які підлегували нижчим суспільним класам. У своєму розвитку бруталізм ставав дедалі більш сприйнятливим до впливу обраних художніх традицій і черпав натхнення в довоєнному експресіонізмі, радянському конструктивізмі, пізніх роботах Ле Корбюзьє, а також екзистенціалістичній атмосфері фотографії Найджела Хендерсона та скульптури Едуарда Паолоцці. У 1956 році Смітсон разом з Хендерсоном і Паолоцці спроектували метафоричний сарай для виставки *This Is Tomorrow* в художній галереї *White Chapel*, який був іронічною

інтерпретацією примітивного котеджу абата Лож'є, який Бенем – один з головних ідеологів бруталізму – написав: *«Неможливо позбутися відчуття, що цей конкретний садовий сарай з його іржавими велосипедними колесами, побитою трубою та іншими предметами був викопаний із землі після атомного Голокосту та виявлений як частина європейської традиції просторового планування, починаючи з стародавньої Греції»* [12].

Ця робота Смітсонів передвіщала розвиток бруталізму в напрямку збільшення зв'язків традиції, нарративу та скульптурних цінностей [18]. У цьому контексті такі церкви, як бункер і грибоподібна церква св. Бернадетти в Невері, нагадує «Боже місто», паломницька церква в Невігесі або церква Святої Трійці (Zur Heiligsten Dreifaltigkeit) у Відні, що завершує бруталістський етап у сакральній архітектурі – робота видатного австрійського скульптора Фріца Вотруби.

**Метою публікації** є проаналізувати тенденції у формотворенні сакрального простору другої половини 20 століття, виявити прояви бруталізму у формуванні сакрального простору.

**Основна частина.** Одним із найдавніших зразків церковної споруди в естетиці сирого бетону є церква Мадонни бідних (Madonna dei Poveri) у Мілані, зведена в 1952 році за проєктом Луїджі Фіджіні та Джіно Полліні (рис. 1.) [6, 8, 12, 19]. Конструктивний каркас будівлі виконано із залізобетону, а стіни залито бетонними блоками. Ззовні споруда нагадує склад, але інтер'єр виконано у вигляді традиційної тринавної базилики з кремезною вежею, яка освітлює пресвітерію. Світло проникає в інтер'єр через бічні нефи та прорізи між блоками, що заповнюють верхні частини стін нави. Напівтемрява всередині нагадує романські церкви, а сильне освітлення пресвітерію верхнім світлом – проливається крізь прорізи пласкої критої вежі – це схоже на ефекти освітлення храмів з куполами. Проте в характері інтер'єру домінують елементи його бетонної конструкції: широко розставлені стовпи та складені на них величезні несучі балки. Пресвітерію відділений від нави перекладиною, немовби залишком арки стрижня з прорізаними в ній шестикутними отворами. Мотив шестикутника також використано для влаштування пресвітерію, який відділено шестикутною бетонною ширмою, однією стороною відкритою до нави. Строгість цієї споруди не була знівельовано навіть після того, як деякі елементи пофарбували в яскраві кольори, і донині храм справляє враження недобудованої будівлі [20].

Безпосереднє застосування винаходів у галузі будівельної техніки для зведення церковної будівлі так, щоб її зовнішній вигляд і внутрішній настрій [16] сприймалися як однозначно приналежні до традиції сакрального будівництва, є складним завданням, але приклади цього зафіксовані в історії

архітектури 20 ст. До них відноситься, серед іншого, церква Нотр-Дам у Руайані, побудована в 1955–1958 роках [1, 2, 8, 13].



*Рис.1. Луїджі Фіджіні, Джіно Полліні, Церква Богоматері Бідних, 1952, Мілан*

Гійомом Жіле, який у своєму проєкті використав два важливих досягнення в галузі залізобетонних конструкцій Бернара Лафайля, блискучого інженера з

бетону – фігурні модулі та тонке оболонкове покриття, поверхня якого окреслює в просторі гіперболічний параболоїд (рис. 2).



*Рис. 2. Гійом Жиле, Церква Нотр-Дам, 1955–1958, Руайян*

Кожен модуль складається з двох тонких бетонних стін висотою 40 метрів, з'єднаних одна з одною під прямим кутом, більше двадцяти з яких утворюють стіни церкви. Кожна з цих подвійних стін вбудована в коробчату основу, яка, з'єднана разом, утворює цоколь церкви. Таким чином, модулі зберігають необхідну жорсткість, щоб протистояти сильним вітрам з Біскайської затоки, регіону частих штормів. Плечі стін звернені назовні і не торкаються один одного. Проміжки між ними заповнюють вузькі вікна, рівні висоті стін. Донині в них не встановлено вітражів, що особливо переекспонує вівтарну зону. Єдиний вітраж заповнює вирізаний у модулі трикутник відразу за вівтарем,

який лише трохи відділяє цю зону. Дах тримається на цих модулях, і його незвичну форму добре видно всередині церкви. Два інноваційних застосування бетону були інтегровані у величезну будівлю, що надало їм надзвичайного облагородження. Будівля справляє враження об'єкта великої інновації та сміливості, але в той же час її без тіні сумніву можна визнати церквою. Його зовнішній силует, доповнений пресвітерієм 60-метровою вежею, височіє над містом, як середньовічні французькі собори. Інтер'єр також є «готичним» за своїми пропорціями, хоча жодна з використаних форм не може бути інтерпретована як пряме взяття з традиції. Можна ще кілька посилань на минуле. По-перше, своїм строгим зовнішнім виглядом церква нагадує св. Цецилія в Альбі. По-друге, за допомогою вирізів у нижніх частинах модулів створено своєрідні проходи, а будівлю оточує галерея, подібна до багатьох середньовічних храмів, також видима ззовні. Згадані рішення є єдиними ремінісценціями форм минулого. З іншого боку, цій будівлі також не вистачає спільних рис модерну. Цей храм важко вважати торжеством індивідуалізму, оскільки він наслідує звичайний і загальноприйнятий вигляд храму, але його відокремленість як від сильного традиціоналізму, так і від модернізму свідчить про велику незалежність творця. Тому треба говорити про незалежність без індивідуалізму.

Суто інженерною спорудою є також один з найбільших храмів світу – підземна базиліка П'я Х у Лурді, збудована у 1956–1958 роках П'єром Ваго та Еженом Фрейсіне (рис. 3) [8].

Будівлю зробили майже непомітною зовні, щоб не руйнувався простір перед нею стара церква та грот, де Богоматір з'явилася Бернадетті Субіру. Конструкція храму, розроблена Фрейсіне, заснована на 29 залізобетонних ребрах у формі сильно сплюснених арок, які охоплюють еліптичний простір церкви. Будівництву внутрішнього приміщення значних розмірів (200 x 80 метрів) додатково заважало те, що він був прихований у вигині річки Гаве. Ця обставина також свідчить про необхідність зосередитися виключно на будівельних завданнях. Фрейсіне, відповідальний за питання будівництва, який завжди підкреслював, що ангар, який він побудував в аеропорту Орлі, не мав передбачуваної художньої цінності, підтримувався подібним підходом його архітектора під час будівництва базиліки в Лурді, який вимагав залишити інтер'єр без жодних прикрас. Отримана форма є фактично розкритим скелетом, ідентичним за своєю лінійністю інженерним спорудам [11]. Так сформований храм, який збирає понад 20 тис. людей, не відволікає увагу учасників богослужінь величезними конструктивними елементами, адже опори арок розташовані за квадратами вірних, а центральний вівтар, піднятий на кілька

кроків, є єдиним елементом обладнання, що привертає увагу. Яскраве штучне світло освітлює острів вітваря, роблячи все, крім обряду, недійсним [5].

Інженерна майстерність та віддаленість світу техніки від мистецьких нахилів, лише показуючи цінність мистецтва, яке долає безплідність науково-технічної цивілізації. Архітектор церкви – Джованні Мікелуччі – довгий час залишався під впливом функціоналізму, так що у віці сімдесяти двох років він звів будівлю, яку він розглядав як антифункціоналістичний маніфест. Як сказав Горст Швებель: «Джованні Мікелуччі зрозумів свою нову церкву як протест проти технічної холодності та проти архітектури, *«який, окрім твердих речовин, сталі та скла, ніколи не шукав людського обличчя»* [3].

Протест Мікелуччі спрямовано проти надмірного, на його думку, наближення архітектури до характеру машини, що робило мертвими витвори будівельного мистецтва і зникала нитка, що зв'язувала формальні рішення з життєвою силою людини та її ірраціональними характеристиками. «Вашою справжньою ціллю, — різко сказав Мікелуччі до функціоналістів, — є ванна кімната й туалет, безсумнівно, найоригінальніші досягнення того часу» [3].

Підтвердженням ролі скульптури в історії бруталістської сакральної архітектури є церква Святої Трійці на горі св. Григорія у Відні за проектом видатного австрійського скульптора Фріца Вотруби (рис. 4) [7]. Видається цікавим, що ця величезна бетонна будівля, яка яскраво нагадує скульптури видатного голландського неопластика Жоржа Вантонгерлоо, була натхненна жінкою, доктором Маргарете Оттлінгер, і спочатку призначалася для монастиря кармелітів у Штайнбах поблизу Маурбаха. Троє представників ордену, делегованого до церковно-будівельного товариства, схвалили зовсім нетрадиційну форму храму, і хвиля критики, викликана публікацією проєктів, не змогла зупинити будівництво. Через несприятливі геологічні умови від початкового місця довелося відмовитися, і місто Відень запропонувало привабливу будівельну ділянку в районі Маур, на межі міської забудови та пагорбів Віденського лісу.

Проєкт 1964 року почав реалізовуватися тільки в 1974 році, а будівельні роботи були завершені в жовтні 1976 року. Дата створення проєкту церкви у Відні, хоч і була визнана Ромбольдом завершенням періоду неоекспресіонізму в сакральній архітектурі, спонукає вважати її належною до мейнстріму обговорюваного стилю. Силует храму склали 152 залізобетонні блоки загальною вагою понад 4 тисячі тонн, найважчий з яких – об'ємом 64 кубічних метри – важить 141 тонну. Найвищий блок має розміри 13 метрів, а найменший має кубатуру близько 1 метра і важить майже 2 тонни. Сто вісімнадцять прорізів між блоками закріплені, завдяки чому бетонний інтер'єр збагачується багатими світлотіньовими ефектами [10]. Театралізоване світло та

монументальний характер інтер'єру створюють необхідну атмосферу перебування в традиційній церкві, але властивості сакральної споруди враховуються обмежено, а використані форми не підлягають релігійній інтерпретації. У неоекспресіонізмі також створювалися твори, в яких змістові нитки набували більшого значення [4].



*Рис. 3. П'єр Ваго, Ежен Фрейсіне, Базилика Пія Х, 1956-1958, Лурд*



*Рис. 4. Фріц Вотруба, Церква Святої Трійці, 1974-1976, Відень*

**Висновки:** Отже, з'ясовано, що з поняттям бруталізм в сакральній архітектурі можна пов'язати багато установок і формул. З'ясовано, що в своєму розвитку бруталізм ставав дедалі більш сприйнятливим до впливу обраних художніх традицій і черпав натхнення в довоєнному експресіонізмі, радянському конструктивізмі, пізніх роботах Ле Корбюзьє, а також екзистенціалістичній атмосфері фотографії Найджела Хендерсона та скульптури Едуарда Паолоцці.

Не унікав явної ексцентричності, прагнення зробити будівлю своєрідною і навіть деякої жорстокості в експресії та красоті оперної вистави. Останнє



прагнення пов'язане з відходом бруталізму від лівих симпатій до ідеологій середнього класу та суспільства споживання.

#### Список джерел

1. *Antoine Picon*, L'art de l'ingénieur, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1997. s. 338–339.
2. *Bertrand Lemoine*, 100 Monuments de XXe siècle. Patrimoine et architecture de France, Editions France Loisirs, Paris 2000, s. 134–135.
3. *Bernd Pastuschka, Horst Schwebel, Jürgen Wittstock*, Meinhard von Gerkan, Geometrie der Stille, Verlag Das Beispiel, Darmstadt 2002.
4. *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
5. *Gnatiuk L.* Optical Illusions in Sacral Space // Defining the Architectural Space. The Truth and Lie of Architecture: XIX International conference. – Cracow University of Technology. – Cracow, 2020. P. 7-19. DOI: 10.23817/2020.defarch.4-1 ISBN 978-83-7977-533-0
6. *Günter Rombold*, Das Ende Neoexpressionismus und Brutalismus im Kirchenbau, „Kunst und Kirche”, 1, 1980, s. 2–10
7. *Edwin Heathcote, Iona Spens*, Church builders, Academy Editions, London—Chichester 2001. s. 25–101.
8. *George Everard Kidder-Smith*, The new churches of Europe, Holt, Rinehardt and Winston, New York–Chicago–San Francisco 1964. s. 76–81-110
9. *Liliia Gnatiuk*, 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 ISSN: 1757-8981
10. *Reinhard Gieselmann*, *Neue Kirchen*, Hatje, Stuttgart Contemporary church architecture, Thames and Hudson, London 1972. s. 109–111.
11. *Randall S. Lindstron*, Creativity and contradiction. European churches since 1970, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988.
12. *Reyner Banham*, The New Brutalism, „Architectural Review” 1955, t. 12, s. 355 – 362
13. *Roland Dieterle*, Royan – „Ville Nouvelle” des Wiederaufbaus, „Bauwelt”, Berlin 1996, 15, s. 888 – 901.
14. *Steven J. Schloeder*, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture, Ignatius Press, San Francisco 1998.

15. 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>

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

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

18. Гнатюк Л. Роль мистецтва та символу у формуванні сакрального простору. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Науково-технічний збірник. Вип. 58. К.: КНУБА, 2020. С. 32–47. DOI: 10.32347/2077-3455.2020.58.32-47

19. *Erich Widder*, Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz 1968 s. 131–132.

20. *Wolfgang Jean Stock*, Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950, Prestel Verlag, München–Berlin–London–New York 2004.

#### References

1. *Antoine Picon* (1997). L'art de l'ingénieur, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris. P-p. 338–339. (in France)

2. *Bertrand Lemoine* (2000). 100 Monuments de XXe siècle. Patrimoine et architecture de France, Editions France Loisirs, Paris, P-p. 134–135. (in France)

3. *Bernd Pastuschka, Horst Schwebel, Jürgen Wittstock* (2002) Meinhard von Gerkan, Geometrie der Stille, Verlag Das Beispiel, Darmstadt. (in German)

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

5. *Gnatiuk, L.* Optical Illusions in Sacral Space (2020) 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 ISBN 978-83-7977-533-0 (in English)

6. *Günter Rombold* (1980). Das Ende Neoexpressionismus und Brutalismus im Kirchenbau, „Kunst und Kirche“, 1, P-p. 2–10. (in German)

7. *Edwin Heathcote, Iona Spens* (2001). Church builders, Academy Editions, London—Chichester P-p. 25–101. (in English)

8. *George Everard Kidder-Smith* (1964). *The new churches of Europe*, Holt, Rinehardt and Winston, New York–Chicago–San Francisco P-p. 76–81-110 (in English)
9. *Liliia Gnatiuk* (2020). Metal and iron construction in sacral space shaping IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. — V. 953(1). — P-p. 10 DOI: 10.1088/1757-899X/953/1/012078 ISSN: 1757-8981 (in English)
10. *Reinhard Gieselmann, Neue Kirchen*, Hatje (1972). *Contemporary church architecture*, Thames and Hudson, London. P-p. 109–111. (in English)
11. *Randall S. Lindstron* (1988). *Creativity and contradiction. European churches since 1970*, American Institute of Architects Press, Washington D.C. (in English)
12. *Reyner Banham* (1955). *The New Brutalism*, „Architectural Review”, t. 12, P-p. 355–362 (in English)
13. *Roland Dieterle*, (1996). *Royan – „Ville Nouvelle” des Wiederaufbaus, „Bauwelt”*, Berlin, 15, P-p. 888–901. (in German)
14. *Steven J. Schloeder* (1998). *Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, Ignatius Press, San Francisco (in English)
15. Gnatiuk, L. (2020). CONTRADICTIONS IN THE FORMATION OF THE ARTISTIC IMAGE OF SACRED SPACE IN XX CENTURY ARCHITECTURE. *Current Problems of Architecture and Urban Planning*, (56), 17–31. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.17-31> (in Ukrainian)
16. Gnatiuk, L. (2021). CREATION OF A SPIRITUAL ATMOSPHERE OF A SACRED SPACE. *Current Problems of Architecture and Urban Planning*, (59), 16–27. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59.16-27> (in Ukrainian)
17. Gnatiuk, L. (2021). TRENDS OF FORMATION OF SACRED SPACE IN THE TWENTIETH CENTURY. *Urban Development and Spatial Planning*, (76), 49–62. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.76.49-62> (in Ukrainian)
18. Gnatiuk, L. (2020). THE ROLE OF ART AND THE MEANING OF THE SYMBOL IN THE FORMATION OF SACRED SPACE. *Current Problems of Architecture and Urban Planning*, (58), 32–47. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.58.32-47> (in Ukrainian)
19. *Erich Widder*, (1968). *Europäische Kirchenkunst der Gegenwart. Architektur, Malerei und Plastik*, Oberösterreichischer Landesverlag, Linz P-p. 131–132. (in German)
20. *Wolfgang Jean Stock* (2004). *Architekturführer. Christliche Sakralbauten in Europa*, München–Berlin–London–New York (in German)

## Annotation

**Liliia Gnatiuk**, PhD in Architecture, Associate Professor, department of computer technologies of design and graphics, National Aviation University, Kyiv, Ukraine.

**The brutalism in of sacred space formation**

The architectural styles of the second half of the 20th century are analyzed, in particular, brutalism, which was the result of a negative assessment of the situation in the culture of the late 19th century. Opinions of leading theorists of culture are presented. Features characteristic of the culture of the end of the century are presented.

The architecture of sacred structures built according to the principle of engineering science is considered. It is determined that created objects. It was found that many attitudes and formulas can be associated with the concept of brutalism in sacred architecture. In particular, that in its development brutalism became more and more susceptible to the influence of selected artistic traditions and drew inspiration from pre-war expressionism, Soviet constructivism, the late works of Le Corbusier, as well as the existentialist atmosphere of Nigel Henderson's photography and Edward's sculpture.

The view is presented that brutalism was the result of industrial development and the popularity of ideologies that appealed to the lower social classes. Despite this, the author did not avoid obvious eccentricity, the desire to make the building unique and even some cruelty in the expression and beauty of the opera performance. The latter aspiration is connected with the departure of brutalism from leftist sympathies to the ideologies of the middle class and consumer society.

The forms of individual sacred structures and ways of organizing their interiors in brutalist forms are analyzed.

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

The need to take into account the relationship between certain forms and messages through which they are transmitted in the shaping of the sacred space has been revealed.

The trends in the shaping of sacred space in the 20th century, the role of local traditions and natural materials are revealed.

Keywords: form formation; sacred space; sacred architecture; tradition; brutalism; symbol; art.