

DOI: 10.32347/2076-815x.2023.82.81-94

УДК 726.5 (477)

к.арх., доцент **Гнатюк Л.Р.**,
liliia.hnatiuk@npp.nau.edu.ua, ORCID: 0000-0001-5853-9429,
Національний авіаційний університет, м. Київ

КЛАСИЦИЗМ У ФОРМОТВОРЕННІ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Проаналізовано класицизм першого десятиліття ХХ століття став наслідком негативної оцінки ситуації в культурі кінця ХІХ століття. Представлено думки таких теоретиків культури, як Макс Нордау чи Річард Хаманн, які представляли крайній індивідуалізм і відірваність мистецтва від моральних і соціальних завдань є проявами виродження і занепаду, які ведуть суспільства до божевілля і краху. Репрезентовано риси характерні для культури кінця століття (fin de siècle).

Розглянуто архітектуру сакральних споруд, зведених за принципом класичної архітектури. Визначено, що об'єкти, створені Йозефом Плечником, Гуннаром Асплундом і Сігурдом Леверенцем, які несли надіндивідуальні, нелюдські форми індустриального класицизму могли здаватися жахливими, але в даному випадку вони асоціювалися з рисами єдиної надійної опори людської спільноти.

Представлено погляд на таємничу природу з'єднання людей у суспільстві – близький до видів зв'язків, що пов'язують релігійні громади, а також концепція архітектури як мосту між небом і землею, яка також змінила підхід до будівлі як виключно матеріального об'єкта.

Проаналізована форми окремих сакральних споруд та способи організації їх інтер'єрів, що дозволило зробити висновок, що ідеї класицизму єдності навколишнього ландшафту, схильність використовувати місцеві матеріали, але також більш загальне, філософське ставлення, що дозволяє розглядати архітектуру як елемент, який пов'язує сили космосу з життям людини.

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, органічна архітектура.

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

Постановка проблеми.

Класицизм першого десятиліття ХХ століття став наслідком негативної оцінки ситуації в культурі кінця ХІХ століття [1]. На думку таких теоретиків культури, як Макс Нордау чи Річард Хаманн, крайній індивідуалізм і відірваність мистецтва від моральних і соціальних завдань є проявами виродження і занепаду, які ведуть суспільства до божевілля і краху. Нордау вважав більшість рис, характерних для культури *fin de siècle* (з фр. – кінець століття), симптомами занепаду, що супроводжується анархією та злочинністю. Він постулював, що такі митці, як Вагнер, Ніцше чи Уайльд, а також французькі символісти повинні бути дискредитовані в майбутньому як злочинці, люди, позбавлені природних, здорових інстинктів і здорового глузду доблесті середнього класу. Шляхом реконструкції суспільства мало стати повернення до ідеалів античності. Уже в 1898 році у відповідь на конкурс віденського журналу «Der Architekt» на нарис на тему «Старі та нові напрямки в архітектурі» прозвучали заяви, які пов'язували оновлення архітектури з класицизмом. Завершенням переможного есе фон Далена стало твердження про «нагальну потребу створити мистецьку єдність згідно з принципами античної архітектури» [1].

Аналіз досліджень та публікацій. Як зазначає Брентіні, критику колонну терасу перед церквою Мецгера в Люцерні можна інтерпретувати як парафраз передньої частини стародавньої храмової будівлі [10]. Цей факт звертає увагу на особливу роль спадщини античності в архітектурі модерну. Існуючі стосунки, які є складними, ускладнюються ситуацією, коли деякі експерти оцінюють збереження наступності з класичною традицією позитивно (Кауфманн, Коллінз), а деякі негативно (Зеві, Банхам) [30]. Ця залежність неодноразово змінювалася протягом 20 століття і набувала різних форм у наступні періоди розвитку архітектури того періоду. Особливо складним є питання ставлення до класицизму частини німецької сакральної архітектури часів кінця Веймарської республіки та початку Третього Рейху, зокрема, насамперед творів Бьома та Шварца. Ця архітектура перейняла певні класифікаційні зразки з творів Neues Bauen, яким надала власних, відмінних від модерністських обґрунтувань (що викликає деякий збентеження, хоча зрештою переконує своєю аргументацією), але також насичених класицизуючих ниток змістом, глибоко відмінні від принципів християнства і близькі до політичних німецьких релігій наприкінці 1920-х рр. (що розкривається сучасними дослідниками як серйозне протиріччя) [28].

Адольф Лоос висловив думку, що будівництво – як явище, пов'язане зі звичаями, які розвивалися протягом століть – має бути діяльністю, заснованою на стійких рішеннях, особливо у консервативному мистецтві [2]. Він вимагав

твердого дотримання класичної традиції і при створенні архітектури майбутнього. Лоос, якого історики архітектури часто представляють як попередника авангардного модернізму, був класицистом і ще в 1922 році запропонував звести хмарочос для «Chicago Tribune» у формі доричної колони [16].

Інші теоретики висловлювали подібні погляди, зокрема Леопольд Бауер і Якоб Престель, але особливо важливими були погляди Пауля Клопфера, узагальнені в книзі Von Palladio bis Schinkel: Eine Charakteristik der Baukunst des Classizismus (1911), в якій він розрізняв наслідування стародавніх форм і виконання «класичної операції у зв'язку з конкретним завданням» [1].

Таке розрізнення дозволило розвинути формальний корпус класичного мистецтва та покращило його здатність виражати нові ідеї. Фріц Шумахер також висловлювався в цьому дусі під час установчих зборів Німецького Werkbund у 1907 році. Шумахер поєднував повагу до мистецьких якостей старих часів з повагою до сучасних форм суспільного існування, включаючи індустріалізацію. Діяльність Петера Беренса, і особливо форми заводу AEG у Берліні з 1910 року, були найкращим прикладом примирення класичної культури з технічною цивілізацією [20, 31].

Мета. Проаналізувати тенденції у формотворенні сакрального простору початку 20 століття, виявити прояву повернення до класичистичних форм.

Основна частина. Важливою темою більшості рішень щодо використання класичних форм було використання їхнього антиіндивідуалістичного потенціалу для відродження соціальних і релігійних комун. Це була мотивація проєкту Йозе Плечника у 1910 році церкви Святого Духа у Відні (рис. 1.) [1]. Плечник сформував фасад цієї будівлі як фронтон давньогрецького храму з бетону, додавши елементів індустріальної та класичної естетики релігійного змісту. Строгість і шорсткість бетону повинні були викликати почуття жаху перед долею Христа і становищем християнина у світі. Додаткове значення мало зведення особливостей трудового середовища робітників у ранг мистецтва – парафіяни району Оттакринг, де була побудована церква. Плечник підніс бідність і спосіб життя тутешніх жителів, пов'язуючи їх з життям з релігійними цінностями перших християн [21, 27]. Класичні компоненти показані як стійкі точки опори в хиткій системі колективних переконань, що дозволяє повернутися до тих цінностей, які здаються більш відкритими, ніж вигаданими. Плечник створив цю будівлю як частину своєї концепції «*постійної архітектури*», компонентами якої повинні були бути форми, що існують за межами «*hic et nunc*» (з лат. – тут і зараз), незалежно від мінливої історії, культур і територій [8]. Архаїчна мова архітектури була вкорінена у світі основних явищ, створених рукою Бога, і повернення до її вираження дало б

надію, що використання недосконалих шаблонів дозволить пригадати найважливіший зміст [12, 29]. Надіндивідуальні, нелюдські форми індустріального класицизму могли здаватися жахливими, але в даному випадку вони асоціювалися з рисами єдиної надійної опори людської спільноти, якою для Плечника був Бог.



Рис 1. Йозеф Плечник, Костел Святого Духа, 1910 р., Відень

«Страх і жах», страх і тремтіння – стани людського існування, описані К’єркегором, що виявляються в присутності Божого передчуття, що можна вважати прихованою темою творчості Плечника, – були помічені й в іншому відомому творі класичної естетики першої половини 20-го століття, яке було лісовим кладовищем, спроектованим Гуннаром Асплундом і Сігурдом Леверенцем у Стокгольмі (рис. 2). Роботи над його формуванням розпочалися ще в 1917 році, але головна споруда, якою стала цвинтарна каплиця перед крематорієм, була завершена лише в 1940 році. Рікардо Порро, автор цікавого коментаря до Стокгольмського припущення, висунув твердження, що почуття, охарактеризовані К’єркегором, були головним джерелом натхнення у створенні твору, який, за самою природою своєї долі, завершився емоціями найвищого

рівня. питання [22]. Порро, кубинець емігрант, письменник і архітектор, який діяв у Парижі, представив аргумент про похмуру скандинавське місце, виявляючи – як це часто буває у творах класицизму – драматичну напругу емоцій, притаманну ідеологічним припущенням творчості двох шведських авторів. За словами Порро, накопичення релігійних мотивів у скандинавській культурі не є винятком, і він згадав у цьому контексті твори шведського містика Емануеля Сведенборга, драми Стріндберга та Ібсена, фільми Дрейєра та Бергмана та філософію К'єркегора [5]. У творах згаданих скандинавів повторюються мотиви боротьби з вірою та опору Богові, серед яких найбільшої сублимації досягає аналіз К'єркегором ставлення Авраама до Божого веління вбити сина. Порро представляє проблему дуже прямо: Асплунд і Леверенц, створюючи кладовище, ідентифікували себе з Авраамом у той момент, коли він був готовий принести в жертву свого сина [4, 9, 26]. Вони намагалися передати відчуття страху смерті та відкритості в майбутнє, до трансцендентності. Подібно до того, як Авраам не міг бути впевненим у своєму рішенні пожертвувати життям свого сина без віри, так і плакаючі, що приходять на цвинтар, не можуть бути впевнені в собі та своїх близьких без віри – майбутнє після смерті [19, 22].

Зв'язок між описаною релігійною драмою та плануванням кладовища досягався складним і важкоописуваним способом. Відправною точкою було традиційне шведське лісове кладовище, де померлих ховали серед дерев, без розмітки впорядкованих алей і доріжок. Це початок пейзажу смерті, сформованого митцями. Його атмосферність може передати лише мова літературного опису, звільнена від наукової точності, в якій – як можна пригадати у Франко Борсі – *«леденить кров завивання вітру в пралісі та над великими луками»* [3]. Стіна з великих, грубо обтесаних і підігнаних каменів відокремлює територію кладовища, до якої веде довга вимощена каменем дорога через луки.

Рух до кладовища викликає настрій, схожий на атмосферу, зображену на картині Арнольда Бекліна «Острів мертвих», де плакальник, що несе труну, стоячи в човні, досягає скелястого острова, призначеного для кладовища і обладнаного похоронними камерами, прикрашеними архаїчними порталами. Йдучи дорогою до колони перед каплицею та крематорієм, можна побачити праворуч від дороги величезний кам'яний хрест, який височіє прямо з трави. Хрест освячує всю місцевість, перетворює її на відкритий храм, але також вносить пантеїстичні нитки, які є постійним елементом скандинавської релігійності. Хрест у лузі, як і хрест у горах на картині Каспара Давида Фрідріха чи зруйновані храми, поглинуті природою, намальовані цим художником, показують смерть як елемент природного циклу вмирання та

відродження нескінченного життя, також у таким чином нагадуючи про воскресіння [15, 23].

Неокласична будівля перед каплицею та крематорій, розташований під нею, набули форми римського атріалу, зменшеного до найпростіших форм (рис. 3) [6, 13]. У світлі внутрішнього отвору була розміщена скульптура, що зображує смерть і воскресіння. Сміливі трансформації класичних форм, які були зроблені для створення цього урочистого та монументального вступу до похоронної каплиці, передують іншій каплиці, побудованій раніше Асплундом, розташованій глибше в цвинтарному лісі (рис. 4.) [11].



Рис. 2. Гуннар Асплунд, каплиця Стокгольмського крематорію, 1940 р.



Рис. 3. Асплунд, Стокгольмська цвинтарна каплиця, 1918–1920 рр.



Рис. 4. Гуннар Асплунд, Стокгольмська каплиця Крематорію, 1940 р.

Споруду надихнув палац у парку Лізелунд на датському острові Мон, створений у 1792–1795 роках Андреасом Кіркерупом за зразками швейцарських та скандинавських котеджів [6, 24]. Теоретичною основою для палацу був нарис абата Лож'є 1753 року, в якому він, у дусі Декарта, розглядав основні принципи всієї архітектури. Інтерпретація архетипічної хатини абата Лож'є помітна насамперед у передній частині каплиці, утвореній трьома рядами дерев'яних колон, на які спирається високий дах. Змінюючи порядок бачення, можна сказати, що в передній частині дах, покритий шифером (чорним карболінеумом), виглядає як кам'яна піраміда, поставлена на колони. Оздоблення даху Асплунд - скульптура Ангела Смерті в жіночій подобі роботи Карла Міллеса, видатного шведського скульптора, який так само дивовижно трансформував класичні сюжети [6]. Друга частина будівлі приховує зал, покритий куполом, розміщеним прямо на восьми доричних колонах. Каплиця з класичними та регіональними мотивами, романтичний пейзажний парк смерті, величезний хрест і крематорій, сформований у дусі модернізованого класицизму, полемізують із звичайним функціоналізмом, бо жодним чином не стосуються звичайних потреб людини. Таким чином, «Повернення до трансцендентності», назва есе Порро про Асплунд і припущення Леверенца, видається найбільш відповідним тлумаченням намірів обох митців [14].

У наступному десятилітті, у 1930-х роках, прикладом такої роботи є похоронна каплиця в Турку (1938–1941) Еріка Бригмана, в якій класицистично-функціоналістичні форми пом'якшені органічно-романтичним підходом (рис. 5) [17]. Виходячи з проектних припущень, будівля виглядає як навмисна полеміка з принципами Neues Bauen і, можливо, також із церквою Корпус-Крісті в Ахені, спроектованою Рудольфом Шварцем. У початковому намірі каплиці- будівля в Турку мала прийняти форму прямокутного паралелепіпеда, що лежить довгою стороною з гладкими білими стінами, рідко прорізаними віконними отворами та входом [25]. Компонування будівель із груп кубоїдів, характерне для авангардного модернізму, було використано Шварцом у його згаданій вище роботі, зіставляючи один великий кубоїд центральної нави з іншим, меншим, що містить прохід. Поряд з церквою він звів дзвіницю, з'єднану з корпусом споруди висотним мостом. Набір твердих тіл – схожий на той, який використовував Шварц – Бригман встановив вихідну точку для своєї композиції, але кожен із складових елементів був трансформований, головним чином шляхом введення асиметрії. На парадному фасаді він розмістив вхід у нижньому правому куті, а невелике прямокутне віконце у верхньому лівому куті.

Всередині каплиці аркою у формі нижньої частини курячого яйця він відокремив пресвітерію, який переніс до правого краю центральної нави. Він

забезпечив пресвітерію окремим освітленням за допомогою довгої смуги вікон, не дуже помітних з нави. Обидва проходи розділені рядом з п'яти гладких колон, які після функціоналістичної інтермедії, коли колони були перетворені на звужені циліндри, знову отримують делікатний ентазис.



Рис. 5. Ерік Бріггман, каплиця, 1938–1941, Турку

Архітектор замінив стіну нижнього проходу на повне скління, відкриваючи вид на сосновий ліс у цій частині каплиці [18]. Щоб уникнути будь-яких сумнівів щодо своїх намірів відмовитися від симетрії, Бріггман

розташував лави лише з лівого боку центральної нави, але щоб не погіршити видимість вівтаря, він розташував їх трохи по діагоналі до пресвітерію. Алея сходів із каміння, обрізаного плитами, що веде до каплиці, набуває свого продовження в кам'яному фундаменті притвору, а кам'яне облицювання проникає на кілька метрів углиб церкви. Про зрощення природи та білого, штучного творіння архітектури свідчить також плющ, що вкриває вівтарну стіну, «ніби природа ще не припинила своїх претензій на цей світлий, просторий і надзвичайний простір» [7]. Розташована трохи осторонь дзвіниці височіє з невеликого кам'яного насипу, крізь її гладку гіпсову обшивку в нижній частині проглядає польове каміння.

Висновок: Отже, з'ясовано, що з поняттям класицизму в сакральній архітектурі можна пов'язати багато установок і формул. Коли серед різноманітних можливих характеристик звертається увага на відмінну рису стриманості, то виявляється її залежність від сил, проти яких спрямоване придушення: бурхливих почуттів, а іноді й божевілля. Класицистичний пафос виникає тоді, коли індивід стримує емоції, що походять від колективних чи надприродних явищ. Класицизм серйозності має певну протиположність до класицизму спокійного життя.

Література

1. *Ákos Moravánszky, Competing Visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1911, MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1998.*
2. *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.*
3. *Franco Borsi, The monumental era. European architecture and design 1929–1939, przeł. Pamela Marwood, Lund Humphries, London 1987.*
4. *Cezary Wąs, Symbolika czasu w architekturze sakralnej, Religia wobec historii, historia wobec religii, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2006, s. 437–447.*
5. *Cezary Wąs, Architektura Jože Plečnika, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2004*
6. *Claes Caldenby, Olof Hultin, Carl-Axel Acking, Elias Cornell, Gösta Drugge, Kenneth Frampton, Stuart Wrede, Asplund, Architektur Förlag, Ginko Press, Stockholm–Hamburg 1985.*
7. *Edwin Heathcote, Iona Spens, Church builders, Academy Editions, London—Chichester 2001.*

8. *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
9. *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
10. *Fabrizio Brentini*, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in der Schweiz, Edition SSL [Schweizerische St. Lukasgesellschaft], Luzern 1994.
11. *Peter Blundell-Jones*, Gunnar Asplund, Phaidon Press, London 2006.
12. *Edwin Heathcote*, Richard England, Wiley-Academy Press, London–Chichester 2002.
13. *Edwin Heathcote*, *Iona Spens*, Church builders, Academy Editions, London—Chichester 2001. s. 25–101.
14. *Ewa Rozwadowska*, Wybrałem rozwiązanie nowatorskie. Rozmowa z Księdzem Kardynałem Józefem Glempem, Prymasem Polski, „Architektura Murator” 2000, nr 7, s. 10–11.
15. *Kathleen James-Chakraborty*, German Architecture for a Mass Audience, Routledge, London–New York 2000. s. 65–69.
16. *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
17. *Malcolm Quantrill*, Finnish Architecture and Modernist Tradition, E & FN Spoon, London 1995.
18. *Marian Card Donnelly*, Architecture in the Scandinavian Countries, The MIT Press, Cambridge, London (England) 1992.
19. *Popiel Jan SJ*, Sakralny wyraz dawnych i współczesnych form architektury sakralnej, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 3, 1984, s. 225–229.
20. *Reinhard Gieselmann*, *Neue Kirchen*, Hatje, Stuttgart Contemporary church architecture, Thames and Hudson, London 1972. s. 109–111.
21. *Randall S. Lindstron*, Creativity and contradiction. European churches since. 1970, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988.
22. *Ricardo Porro*, Retour a la transcendance. Cimetière au sud de Stockholm, „Techniques & Architecture”, 405, grudzień 1992– styczeń 1993, s. 92–96.
23. *Robert Coombs*, Mystical themes in Le Corbusier’s architecture the chapel Notre-Dame-du-Haut at Ronchamp. The Ronchamp riddle, „Mellen Studies in Architecture”, 2, The Edwin Mellen Press, Lewiston–Queenston–Lampeter 2000.
24. *Simo Paavilainen*, Classicism of the 1920’ and the classical tradition in Finland, „Abacus”[rocznik Museum of Finnish Architecture] 1979, s. 98–133.

25. *Sirkkaliisa Jetsonen, Jari Jetsonen, Sacral Space. Modern Finnish Architecture*, Rakennusstiето Oy Rati (Building Information Ltd), Helsinki 2003.
26. *Stuart Wrede, The architecture of Erik Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1980.
27. *Steven J. Schloeder, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, Ignatius Press, San Francisco 1998.
28. *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>*
29. *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*
30. *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*
31. *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*

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

THE CLASSICISM IN OF SACRED SPACE FORMATION

The classicism of the first decade of the 20th century was analyzed as a result of a negative assessment of the situation in the culture of the late 19th century. The opinions of such cultural theorists as Max Nordau or Richard Hamann, who represent extreme individualism and isolation of art from moral and social tasks, are manifestations of degeneration and decline, leading society to madness and collapse. The features characteristic of the culture of the end of the century (fin de siècle) are presented.

The architecture of sacred structures built on the principle of classical architecture is considered. It is determined that the objects created by Jozsef Plečnik, Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, which carried super-individual, inhuman forms of industrial classicism, could seem terrible, but in this case they were associated with the features of a single reliable support of the human community.

A look at the mysterious nature of the connection of people in society is presented - close to the types of connections connecting religious communities, as

well as the concept of architecture as a bridge between heaven and earth, which changed the approach to the building as an exclusively material object.

The forms of individual sacred structures and the ways of organizing their interiors are analyzed, which made it possible to conclude that the ideas of classicism of the unity of the surrounding landscape, the tendency to use local materials, but also a more general, philosophical attitude, allowing us to consider architecture as an element that connects the forces of space with human life.

The use of the metaphorical language of architecture based on visual human products and their iconographic distinctive features is considered. The need to take into account the relationship between certain forms and messages through which they are transmitted in the formation of sacred space is revealed.

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

Keywords: shaping; sacred space; sacred architecture; tradition; architectural classicism; symbol; art

REFERENCES

1. *Ákos Moravánszky*, *Competing Visions, Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1911*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1998. *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. *Franco Borsi*, *The monumental era. European architecture and design 1929–1939*, przeł. Pamela Marwood, Lund Humphries, London 1987. {in English}
3. *Cezary Wąs*, *Symbolika czasu w architekturze sakralnej, Religia wobec historii, historia wobec religii*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2006, s. 437–447. {in Polish}
4. *Cezary Wąs*, *Architektura Jože Plečnika, Muzeum Architektury we Wrocławiu*, Wrocław 2004/ {in Polish}
5. *Claes Caldenby, Olof Hultin, Carl-Axel Acking, Elias Cornell, Gösta Drugge, Kenneth Frampton, Stuart Wrede*, *Asplund*, *Architektur Förlag*, Ginko Press, Stockholm–Hamburg 1985. {in English}
6. *Edwin Heathcote, Iona Spens*, *Church builders*, Academy Editions, London—Chichester 2001. {in English}
7. *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 {in English}

8. *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 {in English}

9. *Fabrizio Brentini*, Bauen für Kirche. Katholischer Kirchenbau des 20. Jahrhun- derts in der Schweiz, Edition SSL [Schweizerische St. Lukasgesellschaft], Luzern 1994. {in German}

10. *Peter Blundell-Jones*, Gunnar Asplund, Phaidon Press, London 2006. {in English}

11. *Edwin Heathcote*, Richard England, Wiley-Academy Press, London–Chichester 2002. {in English}

12. *Edwin Heathcote*, *Iona Spens*, Church builders, Academy Editions, London—Chichester 2001. s. 25–101. {in English}

13. *Ewa Rozwadowska*, Wybrałem rozwiązanie nowatorskie. Rozmowa z Księdzem Kardynałem Józefem Glempem, Prymasem Polski, „Architektura Murator” 2000, nr 7, s. 10–11. {in Polish}

14. *Kathleen James-Chakraborty*, German Architecture for a Mass Audience, Routledge, London–New York 2000. s. 65–69. {in English}

15. *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}

16. *Malcolm Quantrill*, Finnish Architecture and Modernist Tradition, E & FN Spoon, London 1995. {in English}

17. *Marian Card Donnelly*, Architecture in the Scandinavian Countries, The MIT Press, Cambridge, London (England) 1992. {in English}

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

19. *Reinhard Gieselmann*, *Neue Kirchen*, Hatje, Stuttgart Contemporary church architecture, Thames and Hudson, London 1972. s. 109–111. {in English}

20. *Randall S. Lindstron*, Creativity and contradiction. European churches since. 1970, American Institute of Architects Press, Washington D.C. 1988. {in English}

21. *Ricardo Porro*, Retour a la transcendance. Cimetièrre au sud de Stockholm, „Techniques & Architecture”, 405, grudzień 1992– styczeń 1993, s. 92–96. {in German}
22. *Robert Coombs*, Mystical themes in Le Corbusier’s architecture the chapel Notre-Dame-du-Haut at Ronchamp. The Ronchamp riddle, „Mellen Studies in Architecture”, 2, The Edwin Mellen Press, Lewiston–Queenston–Lampeter 2000. {in English}
23. *Simo Paavilainen*, Classicism of the 1920’ and the classical tradition in Finland, „Abacus”[rocznik Museum of Finnish Architecture] 1979, s. 98–133. {in English}
24. *Sirkkaliisa Jetsonen, Jari Jetsonen*, Sacral Space. Modern Finnish Architecture, Rakennusstiето Oy Rati (Building Information Ltd), Helsinki 2003. {in English}
25. *Stuart Wrede*, The architecture of Erik Gunnar Asplund, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London (England) 1980. {in English}
26. *Steven J. Schloeder*, Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture, Ignatius Press, San Francisco 1998. {in English}
27. *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. {in Ukrainian}
28. *Gnatiuk L.R.* Creating a spiritual atmosphere of sacred space. Modern problems of architecture and urban planning. Scientific and technical collection. – K.: KNUBA, 2021. – Vyp. 59. – P. 16–27. {in Ukrainian}
29. *Gnatiuk L.R.* Trends in the formation of sacred space in the twentieth century. Urban planning and territorial planning. - K., KNUBA, 2021. – Issue. 76. – P. 49–62. {in Ukrainian}
30. *Gnatiuk L.* The role of art and symbol in the formation of sacred space. Modern problems of architecture and urban planning. Scientific and technical collection. – Vyp. 58. – K.: KHУБА, 2020. - P. 32–47. DOI: 10.32 347 / 2077-3455.2020.58.32-47 {in Ukrainian}