

УДК 726.5

DOI <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2026.40.6>

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ САКРАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ТА ВІЗУАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ В АРХІТЕКТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ПАЛОМНИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ГОТТФРІДА БЕМА У НЕВІГЕСІ)

Гнатюк Лілія Романівна

кандидат архітектури, доцент, доцент кафедри дизайну і графіки,
Державний університет «Київський авіаційний інститут», Київ, Україна,
e-mail: lillia.hnatiuk@npp.kai.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429

Анотація. Сакральна архітектура другої половини ХХ століття зазнала суттєвих трансформацій, пов'язаних із переосмисленням ролі храму в суспільстві, розвитком нових конструктивних технологій та зміною літургійних практик. У цей період архітектори активно шукали нові художньо-просторові форми, здатні передати духовний зміст сакральної будівлі мовою сучасної архітектури. Особливої уваги в цьому контексті заслуговує творчість німецького архітектора Готтфріда Бема, одного з найяскравіших представників модерністської сакральної архітектури, лауреата Прітцкерівської премії. Паломницька церква «Марія, Цариця Миру» в Невігесі є знаковим прикладом архітектури, у якій поєднуються експресивна пластика бетону, символічна образність та інноваційні просторові рішення. Дослідження цієї споруди є актуальним для розуміння тенденцій формування сакрального простору у ХХ столітті, а також для осмислення принципів створення духовної атмосфери в сучасній архітектурі храмів.

Метою дослідження є аналіз архітектурно-художніх особливостей паломницької церкви «Марія, Цариця Миру» в Невігесі, запроєктованої німецьким архітектором Готтфрідом Бемом, а також виявлення принципів формування візуального сприйняття архітектурного образу сакрального простору в архітектурі другої половини ХХ століття. У статті розглядається архітектурна композиція храму, особливості його просторової організації, пластичної мови та символічного змісту, що формують унікальний художній образ сакральної споруди.

Методологія. Методологічною основою дослідження є комплексний підхід, що поєднує історико-архітектурний, композиційно-просторовий та образно-символічний аналіз. Застосовано методи аналізу наукових джерел, порівняння, інтерпретації архітектурних форм і просторових рішень, а також метод типологічного узагальнення. Це дозволило розглянути храм у Невігесі як приклад синтезу модерністських тенденцій, скульптурної пластики бетону та традицій сакральної архітектури.

Результати. У результаті дослідження встановлено, що архітектурна концепція Готтфріда Бема базується на створенні динамічної, скульптурно виразної форми, яка формує унікальний сакральний простір. Паломницька церква в Невігесі є прикладом використання експресивної геометрії та монументальних бетонних конструкцій, що створюють відчуття духовного піднесення і водночас формують символічний образ «кам'яного намету» для віруючих. Просторова організація

храму спрямована на об'єднання великої кількості паломників та формування спільного релігійного переживання, що відповідає новим літургійним тенденціям після Другого Ватиканського собору.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному осмисленні архітектурної концепції паломницької церкви в Невігесі як прикладу формування сакрального простору в архітектурі модернізму. У дослідженні розкрито взаємозв'язок між архітектурною формою, символічним змістом та духовною функцією храму, а також показано, як пластичність архітектурних об'ємів і організація внутрішнього простору впливають на формування сакральної атмосфери.

Практична значущість. Полягає у можливості використання отриманих результатів у подальших наукових роботах, присвячених історії та теорії сакральної архітектури ХХ–ХХІ століть, а також у навчальному процесі під час підготовки архітекторів і дизайнерів середовища. Виявлені принципи формування духовної атмосфери та організації паломницького простору можуть бути застосовані у сучасному проектуванні культових споруд, що прагнуть поєднати традиційні духовні цінності з новими архітектурними формами.

Ключові слова: сакральна архітектура, сакральний простір, візуальне сприйняття архітектури, архітектурний образ, модерністська архітектура, храмова архітектура ХХ століття, паломницька церква, Готтфрід Бем, архітектурна композиція, формування простору.

ВСТУП

Сакральна архітектура упродовж ХХ століття зазнала значних трансформацій, зумовлених як соціокультурними змінами, так і розвитком нових архітектурно-художніх підходів. У другій половині ХХ століття архітектори активно переосмислювали традиційні принципи формування храмового простору, прагнучи поєднати духовний зміст сакральної споруди з новими можливостями сучасної архітектури. У цей період відбувається пошук нової пластичної мови, використання інноваційних конструктивних рішень та матеріалів, а також формування нових композиційних підходів, що дозволяють створювати виразний архітектурний образ храму.

Особливу роль у розвитку сакральної архітектури модернізму відіграли європейські архітектори, які прагнули відійти від традиційних історичних форм і створити нову архітектурну мову, здатну передати духовну сутність сакрального простору. Одним із найяскравіших представників цього напрямку є німецький архітектор Готтфрід Бем, творчість якого характеризується експресивністю форм, скульптурною пластикою архітектурних об'ємів та активним використанням монолітного бетону. Його проекти сакральних споруд стали важливим етапом у розвитку архітектури другої половини ХХ століття, оскільки поєднали модерністські художні принципи з традиціями храмового будівництва.

Одним із найбільш відомих творів архітектора є паломницька церква «Марія, Цариця Миру» в Невігесі (Німеччина), збудована

у 1963–1972 роках. Ця споруда є яскравим прикладом новаторського підходу до формування сакрального простору, де архітектурна форма, конструктивна структура та організація внутрішнього середовища утворюють цілісний художній образ. Скульптурна пластика бетонних об'ємів, складна геометрія покриття та монументальність архітектурної композиції створюють особливу атмосферу духовної зосередженості та формують виразне візуальне сприйняття храму.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю більш глибокого осмислення принципів формування сакрального простору в архітектурі модернізму, а також аналізу взаємозв'язку між архітектурною формою, просторовою організацією та візуальним сприйняттям сакрального середовища. Вивчення архітектурної концепції паломницької церкви в Невігесі дозволяє визначити характерні особливості формотворення сакральних споруд другої половини ХХ століття та розкрити роль архітектурних засобів у створенні духовної атмосфери.

Таким чином, дослідження архітектури паломницької церкви «Марія, Цариця Миру» в Невігесі спрямоване на виявлення принципів формування сакрального простору та особливостей його візуального сприйняття, що дає можливість глибше зрозуміти художні та композиційні закономірності розвитку сакральної архітектури другої половини ХХ століття.

АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Дослідження сакральної архітектури ХХ століття займає важливе місце у сучасній архітектурній теорії та мистецтвознавстві.

У наукових працях значна увага приділяється трансформації архітектурної мови храмових споруд у період модернізму, пошуку нових просторових рішень, а також формуванню художнього образу сакрального середовища. Особливо актуальним є вивчення архітектури другої половини ХХ століття, коли під впливом соціокультурних змін та оновлення літургійних практик відбувся перегляд традиційних принципів формування сакрального простору.

Теоретичні засади дослідження архітектурної форми, простору та художнього образу закладені у працях провідних дослідників архітектури ХХ століття [1–4]. У роботах, присвячених розвитку модерністської архітектури, розглядаються нові принципи формотворення, використання сучасних матеріалів, зокрема бетону, а також пошуки виразної пластичної мови, що вплинули на формування сакральних споруд цього періоду. Важливе місце серед досліджень займають праці, у яких аналізується взаємозв'язок архітектурної форми, символіки та духовного змісту храмового простору.

Окремий напрям досліджень стосується творчості німецького архітектора Готтфріда Бема, одного з ключових представників післявоєнної європейської архітектури. У наукових та історико-архітектурних публікаціях його творчість розглядається у контексті розвитку експресивного модернізму та бруталізму, для яких характерні пластичність архітектурних об'ємів, скульптурність форм і активне використання монолітного бетону. Дослідники відзначають, що у своїх проєктах Бем прагнув поєднати традиції сакральної архітектури з новими художніми засобами, створюючи архітектурні образи, що мають глибокий символічний зміст [18–19].

Особливу увагу в наукових джерелах приділено паломницькій церкві «Марія, Цариця Миру» в Невігесі, яка вважається одним із найвизначніших прикладів сакральної архітектури другої половини ХХ століття. У дослідженнях підкреслюється її унікальна композиційна структура, експресивна пластика бетонних форм та новаторська організація внутрішнього простору, що дозволяє одночасно приймати велику кількість паломників. Архітектурна форма храму нерідко інтерпретується як символічний «камінний намет», який створює особливу атмосферу духовної зосередженості та підсилює емоційне сприйняття сакрального простору [16–17].

Водночас більшість існуючих досліджень зосереджена переважно на історико-архітектурному описі споруди або аналізі творчого методу архітектора. Питання формування

сакрального простору з точки зору його візуального сприйняття [5–8], взаємодії архітектурної форми, світла та внутрішньої просторової структури потребує подальшого наукового осмислення. Саме тому актуальним є більш комплексний аналіз архітектурної концепції паломницької церкви в Невігесі, який дозволяє розкрити принципи формування сакрального середовища та особливості його художньо-просторового впливу на людину [11].

Таким чином, аналіз попередніх досліджень свідчить про значний інтерес науковців до проблематики сакральної архітектури модернізму та творчості Готтфріда Бема, однак питання взаємозв'язку архітектурної форми та візуального сприйняття сакрального простору залишаються недостатньо висвітленими, що зумовлює необхідність подальших досліджень у цьому напрямі.

МЕТА

Метою дослідження є аналіз архітектурно-художніх особливостей паломницької церкви «Марія, Цариця Миру» в Невігесі, спроектованої німецьким архітектором Готтфрідом Бемом, а також виявлення принципів формування візуального сприйняття архітектурного образу сакрального простору в архітектурі другої половини ХХ століття.

РЕЗУЛЬТАТИ ТА ЇХ ОБГОВОРЕННЯ

Паломницька церква Готтфріда Бема «Марія, Цариця Миру» в Невігесі виникла з потреби задовольнити зростаючий наплив паломників у 1950-х роках. Об'єктом шанування є мідна гравюра ХVII століття, вирізана з молитовника, через яку, як кажуть, Марія розмовляла з ченцем і здійснювала зцілення. Образ було перевезено з Дорстена до замку Гарденберг поблизу Невігеса в 1680 році, а потім зберігався в бароковому парафіяльному та монастирському храмі, присвяченому Непорочному Зачаттю Марії, доки його не перенесли до нещодавно освяченого паломницького храму в 1968 році.

Готтфрід Бем пише про це: «...паломництво до місця, де людина переживає релігійний досвід по-іншому, у новій формі та багатьма способами, – це має бути сенсом паломництва. Шанований образ може служити лише точкою відліку, а не метою, до якої слід прагнути» [20].

Тому для Бема чудодійний образ і пов'язане з ним очікування чудес менш важливі, ніж індивідуальний особистий досвід, що став можливим завдяки відкритості паломника до незнайомого місця. Він також наголошує на

різноманітності вражень у своєму конкурсному плані поверху, який показує різні можливі способи використання церкви та надає директивні вказівки щодо зовнішнього простору [14].

Проект Бема відповідав очікуванням, викладеним у тендері, а також пропонував будівництво невизначеного «паломницького шляху», який він назвав «паломницькою дорогою».

Паломники, які зазвичай прибувають з залізничного вокзалу або автобусної станції, йдуть по Ельберфельдерштрассе до старої церкви, повертають праворуч перед нею, проходять повз монастир, а потім повертають ліворуч навколо перших будинків паломників, щоб свідомо піднятися паломницькою стежкою до церкви. Цей підйом обмежений зі сходу допоміжними будівлями, необхідними для забезпечення паломників, з яких, однак, були побудовані лише ті, що знаходяться найближче до церкви. Західна сторона обмежена стіною, необхідною через схил місцевості, над якою знаходиться дорога з невеликим рухом, яку Бем називає галереєю [12]. Попередні проекти показують, що паломницька стежка мала бути обрамлена будівлями з обох боків, щоб уточнити її як стежку, але площа, що робить її придатною для проведення фестивалів, також завжди була запланована.

Примітно те, що паломницький шлях не є симетричним і не має єдиного напрямку. Ні паломницький шлях, ні інтер'єр церкви не дотримуються загального порядку, якого можна було б очікувати в традиційних церквах на початку століття. Традиційна церква в ідеалі була б орієнтована на схід, традиційний вітвар був би симетричним, а традиційні лави розташовувалися б одна за одною відповідно до напрямку церковної будівлі. Церква Бема не орієнтована на схід, вітвар розташований не зовсім по центру, і були заплановані вільно переміщувані стільці. Нерівності паломницького шляху та інтер'єру церкви не продиктовані нерівностями будівельної ділянки; вони сплановані з урахуванням нового «релігійного досвіду» [13].

Традиційний порядок інтер'єру церкви зазнав критики в «Літургійному русі» після Першої світової війни. Романо Гвардіні та інші вимагали, щоб віряни не були просто глядачами на месі, як це стверджував Папа Пій X, а радше активними учасниками. Вони повинні були не просто виконувати традиційний порядок, а шукати той, який їм підходить. Наслідки цих вимог можна побачити, особливо після Другої світової війни, у церковних будівлях, які мають різне використання та не

мають жодного напрямку. Ці церковні будівлі часто асиметричні всередині та зовні; вони не прописують ні єдиного маршруту, ні єдиного способу їх використання для своїх відвідувачів. Теолог Ван Аккен, який допоміг надихнути церковні будівлі Домінікуса Бема, батька Готтфріда Бема, описав вимоги «Літургійного руху» у 1923 році так: «Вітвар як містичний Христос має бути відправною точкою та формувальним центром церковної архітектури. ... Для сучасної архітектури перший принцип такий: потреба створює простір. Застосуймо це безпосередньо до формотворення сакрального середовища. У цьому ж дусі ми також вимагаємо для наших молитовних будинків розширення нави, скорочення та розширення вітваря, відмови від колон і стовпів, що загороджують огляд, та перетворення бічних нав, за бажанням, на прості проходи та сповідальні» [11]. Для архітекторів нове розуміння Літургії означало більшу свободу проектування. Бем міг би згрупувати каплицю Марії, вітвар, кафедру, вхід тощо зовсім по-різному, не відхиляючись від нового розуміння Літургії чи від тендерних вимог. Водночас, нове розуміння Літургії сприяє лише певним нетрадиційним архітектурним формам: перевага надається централізовано спланованим будівлям з вражаючим, якщо не незвичайним, екстер'єром. Нові будівельні методи значно сприяли тенденції до централізовано-спланованих будівель. Завдяки сталевим балкам не було проблемою перекрити великий внутрішній простір без опор, тим самим зберігаючи краєвид. Бетонне будівництво також давало можливість винаходити нові архітектурні форми. Церква прямо дозволяла – ще до декларації художньої свободи на Другому Ватиканському Соборі 1963 року – найрізноманітніші стилі та архітектурні форми за умови дотримання літургійних вимог. Незвичайна архітектурна форма практично бажана, щоб відрізнити сакральні будівлі від світських. З цих церковних вимог та з нових технічних можливостей виникають найдивніші храми. Особливо церковне будівництво після Другої світової війни далеко відходить від традиційних форм. Більше ніж умовності, зараз переважають можливості для досвіду. Церкви більше покладаються на зацікавленість та відкритість своїх відвідувачів, ніж на їхню освіту; вони вражають менше зверненням до традицій, ніж своєю несподіваною дивністю.

Бем скористався свободами, можливими у церковному будівництві, як у дизайні інтер'єру, так і в екстер'єрі церкви, і спланував інтер'єр відповідно до екстер'єру. Екстер'єр вражає; паломницька церква стоїть як

чужорідний елемент з бетону в місті Бергішес-Ланд, яке характеризується шиферними фахверковими будинками та лише кількома сучасними будівлями.

У своїх світських будівлях Бем відомий тим, що помітно дотримується специфіки навколишнього середовища. Він пише [12], що форма, масштаб, використання, матеріал та кольори існуючих будинків повинні враховуватися в кожній новій світській будівлі. У своїх сакральних будівлях Бем не враховує цих міркувань, таким чином, дотримуючись вимоги церкви щодо чіткого розмежування між сакральними та світськими будівлями. Паломницька церква явно відрізняється від свого оточення, величезні розміри роблять її помітною фактично з усіх точок містечка: церква має приблизно 37 м завширшки та 50 м завдовжки, її зовнішні стіни мають висоту від 10 до 20 метрів, а найвищий шпиль – сягає 34 м. Її форма вражає: на відміну від навколишніх будинків, церква не має прямих кутів і не має однакових розмірів, що ускладнює її вимірювання та визначення. Церква перевершує антропометричний масштаб, що чітко видно по оточуючих будинках.

Одночасно з оцінкою Церквою оригінальних будівель виникає нова іконографія, яка виправдовує оригінальність через посилення на біблійні описи дому Божого [19]. Наслідуючи Хуана Гріса, можна навіть говорити про «індуктивну іконографію», який малював абстрактні картини і лише пізніше бачив у них об'єкти [13]. Так само ці храми значною мірою плануються як вільні формальні винаходи, які згодом пом'якшуються через асоціації та відповідні іконографічні пояснення. Нові церковні будівлі неодноразово інтерпретуються як шлях, як час, як скеля, як печера, як ковчег, як замок тощо.

Те, що паломницька церква Бема (як і багато інших) нагадує намет, навряд чи можна заперечити. Однак сам Бем заперечує, що це маєтись на увазі як посилання на другу книгу Мойсея, тобто як посилання на намет, побудований там як оселя Бога. Він пише: «Я просто хотів побудувати церкву, а не – як про мене так часто кажуть – шатро Бога на землі» [18].

Це лаконічне, навмисно наївне твердження, мабуть, найкраще зрозуміти як суперечність художника будь-якій загальноприйнятій інтерпретації. Дійсно, розуміння церкви як шатра легко перешкоджає розумінню подальших зв'язків. Якщо інтерпретувати церкву як шатро, то в ізольованій структурі впізнається знайома форма – хоч і модифікована. Починається з цілого, з форми, як при

розумінні репрезентативної скульптури. Такий підхід є природним, але в даному випадку необхідно відштовхуватися з точки зору місця. Види церкви з міста не виключають її інтерпретації як шатра, але вони дозволяють інше розуміння, якого неможливо досягти за допомогою виключно аерофотознімків та планів.

Однак навіть на планах зрозуміло, що церкву не слід розглядати як ізольовану споруду (рис. 1).

Фронтон даху церкви перегукується з фронтонами досить незначних будинків, що стоять поруч із церквою (рис. 2-а). Ці зв'язки не випадкові та показують, наскільки Бем, незважаючи на весь контраст між бетонною церквою та старими будинками міста Бергішес-Ланд, бере існуючі будівлі за відправну точку. Відображення традиційних будівельних форм та врахування ліній огляду можна знайти також в інших будівлях Бема. Однак паломницька церква в Невігесі займає особливе місце, оскільки Бем систематично цікавиться лініями огляду, які відкриваються відвідувачу, що проходить через Невігес. Те, що Бем зацікавлений у піших прогулянках паломників, вже очевидно в його концепції паломницького маршруту. Дорогою від залізничного вокзалу чи парковки спочатку не видно храму спочатку видно лише частини церковного даху та дзвіницю, що височіють над містом (рис. 3-а). Схил даху нової церкви точно паралельний схилу даху старого монастиря, тобто гребінь даху, який розташований під кутом 90°. Доки обидва схили здаються спостерігачеві, що йде, достатньо близькими, їх паралельність вражає – щойно спостерігач рухається далі, паралелі віддаляються одна від одної, і можна побачити інші форми даху, які тоді стають очевидними.

Тоді неправильна будівля домінує у сприйнятті більше ніж раніше побачений регулярний аналог.

Бем же веде паломників, які здебільшого прибувають групами, вздовж звивистого, програмно неосьового шляху до церкви (рис. 3-б). Він, очевидно, передбачає більше окремих людей, які йдуть містом, ніж груп. Там паралелі, подібні до тієї, що щойно показана, можна побачити знову і знову. Види на нову церкву, можливі з різних місць, не можна віднести до паломницького маршруту, а виникають майже на будь-якому маршруті через місто. Достатньо кількох видів з паралелями, які легко сфотографувати звичайним об'єктивом.

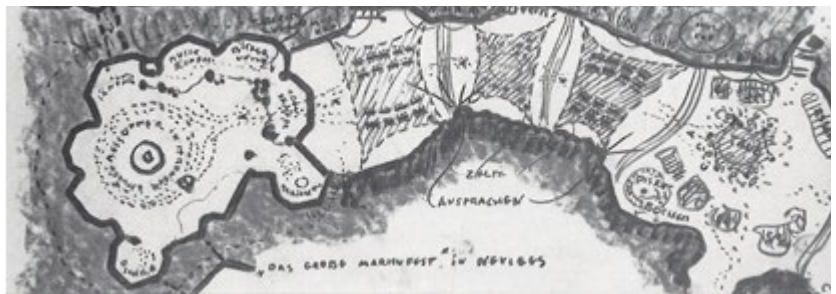
Глядач, який дивиться з апсиди старої католицької церкви в бік нової, повинен помітити, що нахил фронтона білого будинку,



a)



б)



в)

Рис. 1. Храм Невігес та його контекст, 1968 [16]

а) вид з міста; б) вид з пташиного лету; в) Готтфрід Бем, ескізний проект зовнішніх просторів собору, 1968.

господарської будівлі монастиря, відповідає нахилу похилої ділянки даху нової церкви: праворуч від фронту з'являється темна бетонна піраміда, контур якої повторює контур фронту.

З дещо іншої точки зору ця паралель між фронтом та пірамідальною формою церковного даху зберігається. Тепер її доповнює ще один схил з лівого боку церковного даху, який сфотографовано тут таким чином, що він веде з верхнього лівого кута точно до вершини фронту.

Через кілька кроків ця лінія також виглядає як паралель. Дві паралельні лінії залишаються паралельними, навіть коли хтось рухається перед ними, оскільки вони паралельні в просторі. Їх не можна сфотографувати, ніяк

інакше, окрім як паралельні. Це відрізняє їх, наприклад, від карниза шиферного будинку, що стоїть ліворуч на передньому плані, який лише випадково здається паралельним на рис. 8. Край цього карниза не паралельний краю фронту в просторі, а ортогональний до нього. Лише з однієї точки огляду обидва краї виглядають як паралелі на фотографії – для глядача, що йде, кут між ними змінюється з кожним кроком. Однак паралелі, що видно між фронтом і дахом церкви, можуть враховувати рухи глядача.

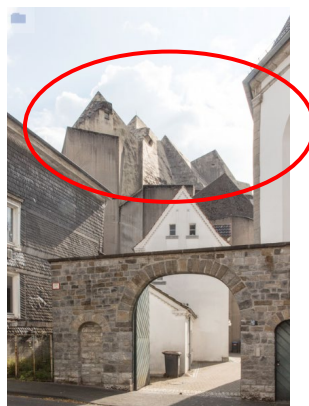
Паралелі потім віддаляються або зближуються, але залишаються паралельними. Вони не постановочні для фотографії. Навпаки, вони більш помітні для глядача, що рухається, ніж для того, хто має обходитися застиглим



а)



б)



в)



г)

Рис. 2. Храм Невігес та його контекст, 1968 [9]

а) фронти храму та сусідніх будинків; б) кут нахилу; в-г) видове розкриття в контексті історичної забудов.

зображенням. Вони більш помітні саме тому, що витримують пильну увагу, змінюючи положення. Кінематографічне відтворення було б ще ближчим до досвіду глядача, що йде,

ніж послідовність фотографій. Для документальної архітектурної фотографії слід вибирати місця, які уточнюють просторову ситуацію, а не затьмарюють її на користь фотографічної

композиції, наприклад, з паралелями. У Невігесі такі чіткі фотографії в документальному стилі з міста майже завжди неможливі, оскільки на-вряд чи можливо уникнути паралелей з відти. Фотографії, показані тут, не слід розуміти як композиції, а як документацію видів, неминуче визначених паралелями. У безпосередньому оточенні церкви всі місця в місті, які дозволяють вид на нову церкву, завжди визначаються такими паралелями. Таке повторення того са-мого, вже вражаючого принципу, не є випадковістю. Паралелі можуть виникати частково тому, що багато будинків у старому місті мають схожий кут нахилу даху. Однак, оскільки різні кути виглядають як паралелі, цього пояснення недостатньо. Паралелі, мабуть, були сплановані. Потрібно було намалювати карту міста, щоб вказати, з якого місця можна було побачити кожен кут на існуючих старих будинках. Потім цей кут потрібно було перенести на місцевість, де мала стояти церква. Такі методи геодезичного дослідження є частиною підготовки архітектора. Точне місце, де на церковному даху потім вимірювався кут – чи на довгому, чи на короткому краю, чи вище, чи нижче – було відносно неважливим, головне, щоб схил церковного даху проходив паралельно схилу будинку та його можна було побачити досить близько до нього. Для проектування будівлі, яке, природно, частково визначалося статичними міркуваннями та врахуванням загального вигляду, було достатньо можливостей. Якщо не враховувати зв'язок церкви з окремими будинками в місті, можна вважати, що церква була спланована індивідуалістично та була такою ж довільною, як і багато інших бетонних церков. Однак, якщо звернути увагу на зв'язок з містом, не можна назвати композицію даху церкви вільною чи навіть довільною. Потрібно було дотримуватися надзвичайно суворих правил, які, хоча й дозволяли певну свободу в проектуванні даху, безумовно, не дозволяли безперешкодної спонтанної композиції. Можна було розробити різні кристалічні форми, але кожна з них вже була визначена заздалегідь визначеними кутами.

Якщо ізолювати будівлю церкви від її оточення, то неможливо розрізнити її правила і, безумовно, можна порівняти її з експресіоністською архітектурою. Будівля Бема не є експресіоністським самовираженням архітектора, але – скоріше навпаки – результатом плану, заснованого на зовнішніх умовах. Будівля також не є ірраціональною, антираціоналістичною та фантастичною.

Складнішим і змістовнішим, ніж поспішне віднесення церкви до іконографічної традиції чи стилю, є питання про те, як слід розуміти

план, заснований на візуальних зв'язках. Що відрізняє його від попередніх будівель, розроблених для краєвидів? Чи є планування, засноване на візуальних зв'язках, просто варіацією контекстно-орієнтованої будівлі?

Як історичний приклад архітектури, що розвивається з її оточення, з якого ж її потім оглядають, можна навести площу Святого Петра Берніні (рис. 4). Неодноразово зазначалося, що два коридори, що межують з П'яццеттою з півночі та півдня, не паралельні один одному, тому вони здаються паралельними глядачеві, який наближається з міста, і, таким чином, здаються довгими, через що вся П'яццетта здається довшою.

Таким чином, Берніні використовує тут оптичну ілюзію, приховуючи відстань до відвідувача, що наближається до базиліки Святого Петра. Подібні оптичні ілюзії не цікавлять Бема. Однак, інший метод планування Берніні пов'язаний з методом Бема.

Массімо Бірінделлі [11] показав, що кути двох коридорів один до одного розраховані не лише для оптичної ілюзії, а й враховують навколишню місцевість на той момент. Плануючи комплекс, Берніні враховував не лише базиліку Святого Петра, а й палац, збудований незалежно від базиліки Святого Петра, папський палац Сікста V, та дорогу, що веде до базиліки Святого Петра, але аж ніяк не побудовану регулярно до неї, Борго Нуово.

Північний коридор продовжує напрямом дороги, що веде до базиліки Святого Петра (рис. 4). Його кут, таким чином, визначається існуючою дорогою. Кут південного коридору потім відображає напрямом північного коридору. Коли в 1936 році було змінено планування дороги, був створений чудовий і, з точки зору фашистського містобудування, бажаний маршрут доступу, але сучасна Віа делла Кончіліаціоне – старий зв'язок між вулицюю дорогою та коридором, який її продовжував, – була втрачена. Другий зв'язок, виділений Бірінделлі, можна спостерігати й сьогодні: південна стіна Папського палацу визначає кут північного отвору колонад (рис. 4-а напрямна 3).

Лише на плані видно, що, крім того, західна стіна того ж Папського палацу зустрічається точно в центрі північного півкола колонади. (рис. 4-а напрямна 2). Архітектура площі Берніні таким чином з'єднує три рідше не пов'язані елементи: базиліку Святого Петра, Папський палац і стару вулицю.

Хоча між Берніні та Бемом немає прямих зв'язків, порівняння їхніх методів планування є показовим. Так само, як Берніні ставить свою площу залежною від повністю незалежного



а)



б)



в)



г)



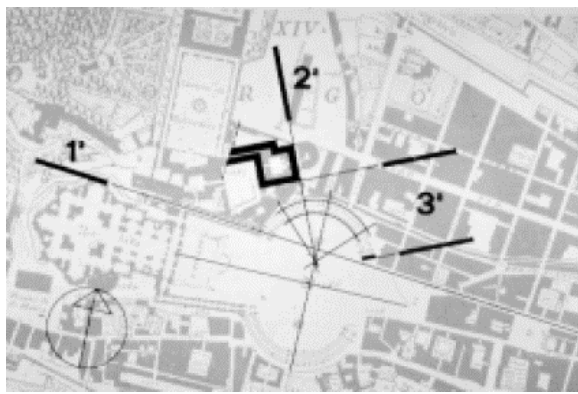
д)



ж)

Рис. 3. Етапи видового розкриття храму відповідно до «паломницького маршруту» [17]

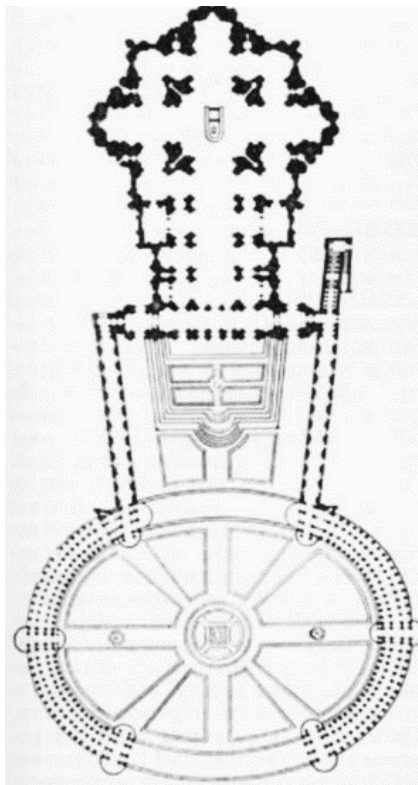
а) вид від вокзалу; б-ж) точки розкриття в історичній забудові



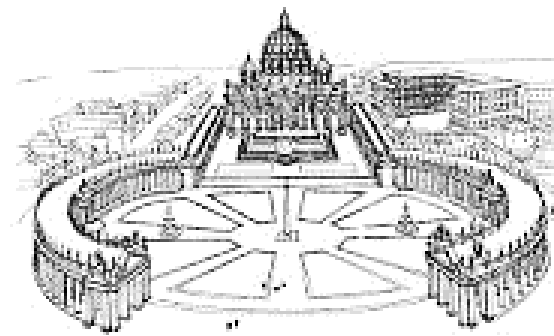
а)



б)



в)



г)



д)

Рис. 4. Архітектурний ансамбль площі Святого Петра та колонади Берніні, Рим [10]
а) аналіз за Массімо Бірінделлі; б) вид з пташиного лету; в) план; г) скетч перспективного розкриття;
д) сприйняття рецепієнтом

Папського палацу та вулиці, яка, хоча й важлива для особистого досвіду паломників, офіційно є другорядною, Бем бере схили дахів міста, що формувалися протягом століть, і використовує їх для визначення даху церкви, яку він збудував. Обидва архітектори виходять з випадково сформованої світської архітектури під час планування сакральної архітектури. Обидва інтегрують випадковість попередніх будівель у свої структури.

Обидва підходи починаються з візуальних зв'язків, хоча вид, який зробив

можливим Берніні через довгу пряму вулицю та довгий прямиий коридор, або вид перед двома паралельними фасадами, відрізняється від видів через паралельні схили, з якими працює Бем. Берніні показує стежку або розташовує два фасади один за одним; отримані види з його проєкту дійсні для глядача на всій ділянці шляху паломника. Бем показує короточасні кадри зображень, які знову розчиняються через кілька кроків. Однак, саме те, що вони тривають лише кілька кроків, і робить їх такими вражаючими.

Берніні включає схили, які можна помітити на планах поверхів. Бем включає схили, для яких плану поверху недостатньо, оскільки вони розташовані під кутом у просторі. Зі своїми випадковими специфікаціями Берніні розробляє симетричну архітектуру, яка запам'ятовується. Бем розробляє асиметричну архітектуру, складність якої впливає з безлічі специфікацій. Її можна описати такими термінами, як «кришталь», «намет» або «скельний масив», але її неможливо по-справжньому запам'ятати. У той час як Берніні створює регулярний бароковий простір, Бем залишає недоторканою фрагментовану, неправильну форму, що виникає в результаті проєкції окремих краєвидів. Берніні впорядковує випадкові події; Бем кристалізує їх. Бем збирає та концентрує нерівності міста в будівлю, яка формує та навіть легітимізує цю нерівність, а не перетворює її на регулярний порядок. На відміну від площі Берніні, церква Бема не обов'язково має бути регулярною через сучасні літургійні вимоги. Берніні та Бем, звичайно, знаходяться тут у різних ситуаціях через їхні відповідні інтелектуальні та історичні контексти, а також через їхні відповідні будівельні завдання – Берніні будує в центрі католицької церкви, Бем – у маленькому містечку в регіоні Бергішес-Ланд. Але порівняння, тим не менш, ілюструє подібні методи планування, незважаючи на різні підходи. Підхід Бема, якщо порівняння взагалі можна завести так далеко, можна розглядати як менш авторитарний та власницький, але також як свавільний та безцільний. Підхід Бема є християнським в іншому сенсі. Він не впорядковує шлях віруючого через його точки зору, ані не чітко підсумовує його оточення. Бем допускає значущі збіги.

Архітектура, що походить з візуальних зв'язків, є контекстно-орієнтованою архітектурою.

Контекстно-орієнтоване будівництво та міське планування є оголошеними інтересами Бема, який перетворив кафедру, яку він отримав в Аахенському університеті прикладних наук у 1964 році, з «кафедри дизайну» на «кафедру міського планування та дизайну». Бем знайомий із соціалістичними міськими реформаторами кінця століття та інтегрує їхні ідеї, коли пише: «Я не хочу переоцінювати вплив архітектури на людей, але фрагментація наших міст, безумовно, сприяє тому, що ми звикаємо нехтувати нашими людськими зв'язками. Звичайно, важливо пам'ятати про індивідуальне значення будівлі, але сьогодні мені здається ще більш необхідним виявляти увагу до наших сусідів та шукати

спільну мову» [12]. У своїх працях він неодноразово закликає до «зв'язків», «взаємозв'язків» та «відносин». Він хоче «виправити» сучасні міста та пише, що майбутнє архітекторів полягає не стільки в будівництві все більшої кількості та глибшого забудови відкритої сільської місцевості, скільки в упорядкуванні міст і сіл шляхом створення зв'язків у функціях, структурах, матеріалах тощо [15].

Він мислить категоріями «порядків», на відміну від Берніні, і прямо пише: «Йдеться завжди про питання: Як я можу побудувати порядок, який інтегрується в наступний вищий порядок? Звичайно, також і навпаки: Як я можу створити систему порядку, яка фактично стимулює вкорінення менших порядків?» [13]. Таким чином, він поважає існуючі порядки у своїх менших будівлях і планує свої більші таким чином, що вони практично запрошують пізнішу архітектуру до інтеграції. Дійсно, його паломницька церква приймає порядок свого оточення, а саме схили дахів. І справді, вона вимагає, щоб нові будинки тепер вирівнювалися з нею. Строго кажучи, схили дахів у Невігесі – через формотворення сакральної споруди – тепер повинні бути взяті під охорону пам'ятки, а дозволи на будівництво повинні видаватись лише для будинків, дахи яких приймають схили церкви.

У Невігесі, як і в інших містах регіону Бергішес Ланд, місто спочатку було побудоване навколо церкви. Ця схема поселення добре збереглася в мікрорайоні забудови довкола протестантської церкви (рис. 5).

Бем застосував цю форму, де це було можливо, наприклад, у своєму селі в Бергіш-Гладбаху або в Гільдегардісгаймі в Дюссельдорфі, але коли це не передбачало таких закритих сакральних комплексів. Міста у ХХ столітті не будувалися навколо церков. Роль церкви, яка виражалася в цій формі поселення, змінилася. Новозбудована церква тепер може реагувати лише на вже існуючі будинки. З новою церквою в Невігесі Бем реагує на старі будинки таким чином, що реакція не є одразу очевидною. Для спостерігачів, які бачать готову загальну ситуацію, часова логіка послідовності будівництва відступає на користь одночасного досвіду. Відповідності схилів не видно з постійним усвідомленням того, що церква була орієнтована на будинки. Церква не постає як сума випадкових проєкцій, а як єдина, домінуюча структура. Хоча церква насправді розвинулася з форм будинків і тому є вторинною, тепер вона постає, через свою незвичайність і розмір, як первинний елемент, на який орієнтовані будинки. Генріх Клоц не враховував зв'язки між дахами



Рис. 5. Формування міста довкола храму
<https://www.motorhomecouch.co.uk/en/travel/routes/panorama-route-bergisches-land>

будинків та дахом церкви та сприймав церкву як домінуючу. Він запитує: «...як міг виникнути пам'ятник паломницької церкви Невігес, яка кристалізується з міського ґрунту, як гігантська скеля Бога, і яка, з призматичним заломленням своїх жажливих бетонних поверхонь, практично протистоїть своєму оточенню, ніби їй потрібно було покликати перебудувати все місто з поваги до церкви?» Клоц запитує: «Чи дозволено стільки мистецтва, навіть в ім'я Бога?» [19]. Він не враховує ні того, що попередні сакральні будівлі могли привласнювати та визначати своє оточення, ні того, що церква Бема насправді виявляє більше уваги до довкілля, ніж більшість інших.

Звичайно, не можна заперечувати, що церква вражає. Незважаючи на всі зв'язки, вона відрізняється від оточення – настільки, що стає зрозуміло, що альтернатива «контекстно пов'язана – виділяється» є занадто спрощеною. У цій архітектурі, спланованій відповідно до візуальних зв'язків, контекстно пов'язана не означає одноманітність, наприклад, з точки зору матеріалів та масштабу.

Це означає, що старі будинки та нова церква – тобто контекст і контекстнопов'язана

будівля – неодноразово поєднуються в окремих проблисках, що викликають упорядковані образи, які підсумовують контекст і контекстно пов'язану будівлю.

Їх об'єднує не їхня одноманітність, а виключно – неодноразово виникаючі образи, тобто сприйняття реципієнта.

Світлозар Раєв зазначив, що Бем вивчав книгу Камілло Зітте, опубліковану в 1889 році, «Міське планування за художніми принципами» [20]. Фактично, Камілло Зітте в цьому контексті є важливішим за інших містобудівників, оскільки він закликав до мальовничого міського планування. Камілло Зітте був не ландшафтним дизайнером, а архітектором, і він змінив концепцію мальовничого, яка теоретично обговорювалася, зокрема, у зв'язку з англійським дизайном садів, тривіалізував цю концепцію для своїх цілей і шукав мальовничого не в садах, а в містах. У своїй книзі автор вимагає, щоб під час планування або перепланування міст враховувалися краєвиди, доступні людям, які гуляють містами, і також, щоб будівлі або групи будівель планувалися не лише з урахуванням їхніх користувачів, наприклад, щоб запропонувати їм

здорове місце розташування та гарний краєвид, але й щоб враховувалися перехожі та їхні погляди на будівлю або групу будівель. Так само, як в англійському пейзажному саду візуальні образи виникають для прогулянкових з різних точок огляду, що відповідають критеріям пейзажного живопису, так само повинні виникати візуальні образи для перехожих у мальовничому місті, що також відповідають критеріям живопису. У міському плануванні, орієнтованому на мальовниче, на відміну від підходу Берніні, йдеться не про впорядкування випадкового, а про композиції, краса яких залежить саме від їхньої видимості випадковості. Те, що Камілло Зітте пропонує задоволення від нині позитивно оціненої випадковості та театральності як ліки від нестерпних міст кінця століття, тут не має потреби обговорювати. Не цей аспект вимог Зітте є актуальним для Невігеса, а радше усвідомлення, яке він пробудив, візуальних образів, що виникають у місті, і, таким чином, планування архітектури, яке встановлює візуальні зв'язки. Зітте закликає до розташування будівель, які, розглядаючись окремо, є умовними. Він не має на увазі планування будівлі з точки зору візуальних зв'язків. Зітте не розмістив би таку чужу церкву в такому вже «мальовничому» місті, як Невігес. Тим не менш, його книга цікава тією мірою, що розглядає окремі мальовничі краєвиди в межах міста, яке важко оглянути, а не віддалений вид на місто, тобто загальну картину. Бема також цікавлять краєвиди зблизька. Тільки той, хто стоїть у місті, може побачити паралелі, а отже, і зв'язок церкви з містом. Той, хто бачить здалеку або, наприклад, з літака, не може цього вловити. Порівнюється не лише інтерес до краєвидів зблизька. І Зітте, і Бема цікавлять реципієнти, які йдуть і звертають увагу на те, що вони бачать. Тільки стосовно цих глядачів, що йдуть, важливі міркування щодо мальовничості, а також ті, що раніше стосувалися поліперспективи чи скульптури.

У роботах Бема відповідні проблиски насправді не є мальовничими, тобто красивими та задовільними у сенсі Зітте – надмірно мальовничі фотографії в цьому плані оманливі. Глядач бачить проблиски чогось неочікуваного в цьому міському пейзажі. Він бачить, як промають паралелі між похилими дахами будинків та церквою. Через кілька кроків відповідності знову зникають, потім затемнюються, а потім знову з'являються в іншому місці, змінені. Ці відповідні проблиски не відповідають традиційним живописним композиціям, таким, як види, яких вимагає Зітте. Їх неможливо передбачити чи запам'ятати як образи, тому що

форму церкви неможливо запам'ятати чи передбачити. Глядач помічає зблизька, тобто коли він перебуває в місті, зачатки порядку, який він ніколи не може по-справжньому не помітити з такої близької відстані. Глядачеві не пропонується самовдоволення знайомим і контрольованим, а радше увага до чужого, до незрозумілого.

Цю увагу слід розуміти у світлі «релігійного досвіду», згаданого Бемом, який «*переживається по-новому та багатогранно*». Відвідувачі церкви в Невіге не є фланерами, а – принаймні за наміром – паломниками. Найімовірніше, вони спочатку відвідали церкву, до якої дісталися вищеописаним маршрутом. Якою б не була причина їхньої прогулянки містом, вони роблять це, усвідомлюючи близькість до вражаючої церкви. Для таких глядачів (і ще більше для місцевих жителів) будівля церкви може здаватися виразом особливого розуміння церкви, а отже, і стосунків між людством і Богом. Поширені Церквою інтерпретації будівлі храму не відповідають можливостям розуміння. Наприклад, коли газета єпархії Ессена «*Ruhrwort*» згадує краєвиди з намету разом із посиланнями на його іконографію, коментуючи, що «*тут ніхто не може заблукати*», це не є неправильним чи недоречним, але це не відображає особливої природи цих краєвидів, які складають будівлю [10].

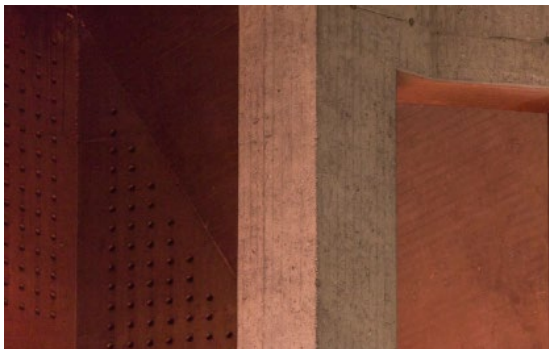
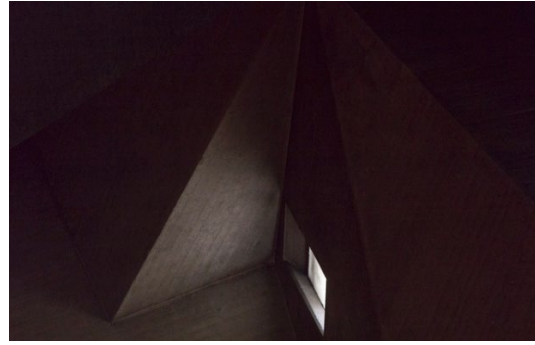
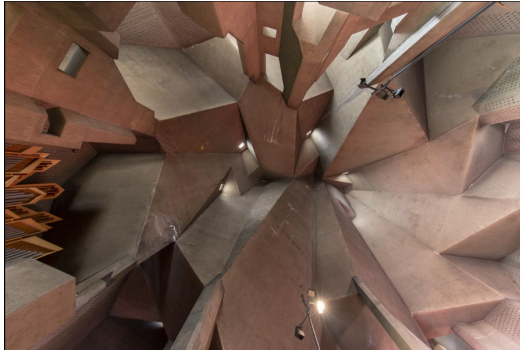
Усередині церкви стає зрозуміло, що нинішні користувачі церкви зовсім не бажають слідувати задуму Бема (рис. 6). Сучасне умеблювання, як і багате оздоблення, задовольняють потреби нинішніх користувачів у більшій безпеці та пишноті, але суперечать сміливості дизайну.

Бем планував церкву, так би мовити, ззовні всередину: зовнішній вигляд церкви виступає з міста, інтер'єр церкви – ззовні. Бетонна стеля, що розділяє внутрішню та зовнішню частину, має товщину лише 25 см. Таким чином, форма внутрішнього даху є негативом форми зовнішнього даху. Усередині будівля, яка зовні виглядає такою компактною і майже як велика скульптура, являє собою дуже вільно спроектований простір для богослужіння, який не сприймається як «*залишковий простір*» чи негативна форма.

Неодноразово зазначалося, що цей внутрішній простір насправді схожий на зовнішній простір. До нього можна потрапити без сходів; бруківка продовжується безбар'єрно; галереї праворуч від входу нагадують галерею, утворену праворуч від шляху паломників верхньою вулицею; їх порівнювали з будинками на ринковій площі. Спочатку навіть вуличні ліхтарі простягалися всередину, навколо вітваря.

Висота церкви робить можливим таке розуміння інтер'єру як зовнішнього простору; матеріали однакові всередині та зовні. У дусі архітектора, розріджений, рухомий інтер'єр був би кращим, дозволяючи різне використання та виправдовуючи порівняння інтер'єру церкви з площею всередині міста. План використання, створений Бемом, майже не розрізняє внутрішній та зовнішній простір.

Відвідувач цієї церкви міг би взяти стілець і знайти місце, так само, як він би знайшов свій шлях у місті. Зі свідомо обраного місця він міг би вільно сприймати інтер'єр. Спочатку інтер'єр був продовженням зовнішнього, і водночас відрізнявся тим, що глядач не може піти далі. Невизначені кристалічні форми, монументальні розміри, світло, порожнеча і, власне, замкнутий характер простору



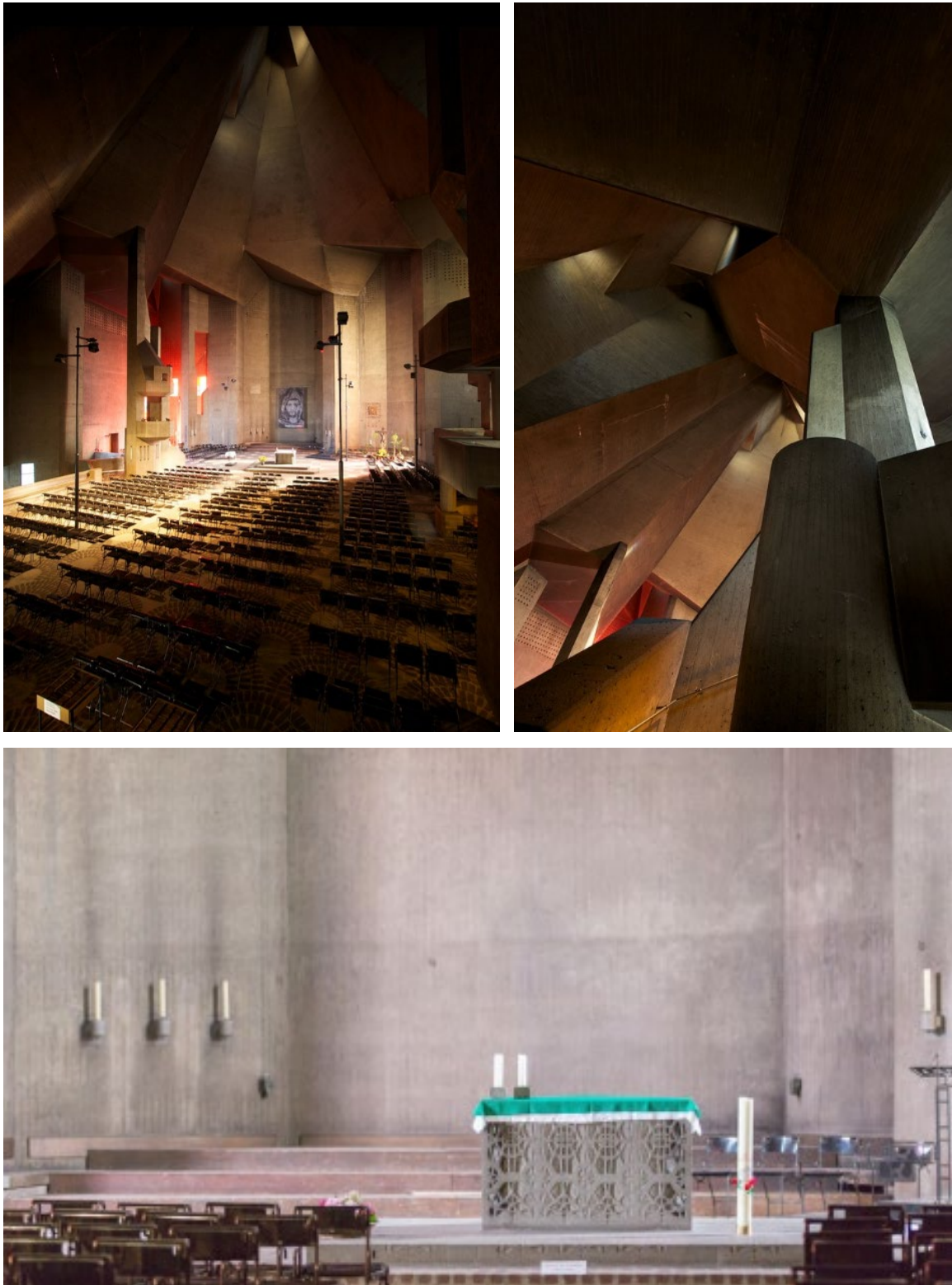


Рис. 6. Інтер'єри церкви в Невігесі [17]

робили його сприйнятним як сакральний простір, який, звичайно, не слід плутати з площами внутрішнього міста.

Поза церквою відвідувачі не зобов'язані слідувати паломницьким маршрутом; вони можуть відкривати та встановлювати інші,

особисті шляхи та зв'язки. Усередині храму інституційна Церква, очевидно, менше покладається на безпосередній досвід окремих людей і більше на свої умовності та свою посередницьку роль. Вона ігнорує ізоляцію, з якої починає Бем, і перешкоджає активному пошуку,

до якого він закликає. Вона наказує спільноту. Бем зробив прямо протилежне. Його розуміння церкви як інституції очевидне в церковній архітектурі, яку він, як архітектор, відчутно розуміє як місце Бога. Зв'язок молитовного дому з домівками людей можна розуміти як аналогію стосунків між Богом і людством. Церква домінує над міським пейзажем і перевершує масштаб будинків. Вона знаходиться поза нашим контролем і не підконтрольна. Будинки пов'язані з церквою, так що між ними існує новий зв'язок через церкву. Церква може бути пов'язана з окремими будинками, але вона більше, ніж ці зв'язки, і не може бути визначена виключно цими стосунками. Це не сума посилок, а ціле, яке залишається неконтрольованим. Дивна, несподівана та незабутня церква, зокрема, кристалізує оточуючу забудову, формуючи новий порядок сприйняття (рис. 7).

Сакральна архітектура робить зрозумілою спільноту, яка спочатку має сформуватися з окремих людей, дає змогу активно шукати шляхи та зв'язки, що також можна розуміти як зразкові. Фактично, церковна архітектура дає змогу переживати речі, які за самою своєю структурою містять можливість абстракції. Бем покладається не на певність, а на індивідуальну відкритість та здатність до досвіду. Надаючи відвідувачам просторовий та візуальний досвід, він також уможлиблює їх передачу: абстрактні поняття завжди розумілися через звернення до такого досвіду або навіть пояснювалися таким досвідом. Бем починає з оригінальних і недвозначних переживань, через які протистоїть недовірі, яку сьогодні викликають традиційні, абстрактні форми комунікації, уможливаючи стосунки між людьми та Богом, роблячи їх відчутними через архітектурну модель взаємодії.







Рис. 7. Взаємозв'язок храму та оточення

ВИСНОВКИ

Паломницька церква Готтфріда Бема в Невігесі є результатом інтеграції релігійного досвіду паломників із архітектурною формою. Основна увага Бема, в даному випадку,

зосереджена не на чудесному образі, а на створенні умов для індивідуального сприйняття та відкритості до простору. Його концепція «паломницького шляху» забезпечує багатоваріантність досвіду та підкреслює

важливість маршруту як частини сакрального переживання.

Асиметрія та недотримання традиційних орієнтацій церкви і паломницького шляху демонструють нове розуміння Літургії, яке вимагало активної участі віруючих. Вільне розташування вітара та рухливі меблі сприяють інтерактивності та особистісному досвіду, відходячи від традиційних канонів початку ХХ століття.

Використання візуальних зв'язків із містом стало ключовим принципом проектування. Церква враховує нахили дахів і розташування старих будинків, формуючи композицію, яка підкреслює зв'язок з оточенням. При цьому Бем одночасно створює будівлю, яка виділяється та стає домінуючим елементом у місті, демонструючи баланс між контекстом і індивідуальністю сакральної споруди.

Контраст із традиційними архітектурними підходами проявляється у використанні сучасних матеріалів і форм, зокрема бетону та сталевих конструкцій, що дозволяє створювати великі простори без опор та експериментальні форми. Незвичність церкви не суперечить сакральним вимогам, а навпаки, підкреслює її сакральний статус і відділяє від світського середовища.

Візуальний досвід і послідовність сприйняття є важливішими за геометричну регулярність. Бем використовує короточасні види, паралелі та візуальні лінії, які відкриваються в процесі руху по місту та паломницькому маршруту. Ці прийоми створюють динамічний та багаторівневий досвід споглядання, відмінний від статичної архітектурної композиції.

Контекстно-орієнтоване будівництво та інтеграція візуальних зв'язків із навколишнім середовищем демонструють, що Бем розвиває архітектуру як систему порядків, де кожен елемент взаємопов'язаний із більшим контекстом. Його підхід спрямований на посилення взаємозв'язків між будівлями та створення цілісного, хоча й асиметричного, просторового середовища.

Порівняння з Берніні показує, що обидва архітектори працюють із візуальними зв'язками та інтегрують існуючі умови в проектування сакральних просторів. При цьому Берніні застосовує регулярну симетрію та контрольовану перспективу, а Бем створює динамічну, фрагментовану композицію, орієнтовану на індивідуальний досвід відвідувача та непередбачуваність маршруту.

Сучасне сакральне будівництво після Другої світової війни, на прикладі церкви Бема, підкреслює перевагу сприйняття та досвіду над формальними канонами та традиціями.

Незвичні форми та укрупнені масштаби будівлі дозволяють підкреслити сакральність простору та створюють унікальну архітектурну мову, що взаємодіє з історичним контекстом міста.

ЛІТЕРАТУРА

[1] Гнатюк Л. Р. Протиріччя у формуванні художнього образу сакрального простору в архітектурі ХХ століття. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. К.: КНУБА, 2020. Вип. 56. С. 17–31. DOI: 10.32347/2077-3455.2020.56.17-31.

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

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

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

[5] Трошкіна О. А. Засоби композиції у побудові кіно- та «природного» кадрів при сприйнятті архітектурного середовища. *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі: колективна монографія*. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. С. 147–181.

[6] Трошкіна О.А. Кінематографічний принцип монтажу в побудові сценарію сприйняття архітектурного середовища. *Проблеми розвитку міського середовища*. К.: НАУ, 2016. Вип. 2 (16). С. 194–204.

[7] Трошкіна О.А. Синтез візуальних видів мистецтва: архітектура, фотографія, кінематограф. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. К.: КНУБА, 2016. Вип. 43. Частина 1. С. 325–332.

[8] Трошкіна О.А. Семіотичний аналіз архітектурного середовища на основі методу побудови кіносценарію. *Українська академія мистецтва*. К.: НАОМА, 2023. Вип. 34. С. 53–61. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-7>

[9] AD Editorial Team. Experience the “Brutal Faith” of Gottfried Böhm’s Pilgrimage Church in Neviges. *ArchDaily*, 2016. URL: <https://www.archdaily.com/795837/lobby-magazine-5-brutal-faith-gottfried-bohm-pilgrimage-church-mariendom-neviges-germany> (дата звернення 03.03.2026)

[10] Birindelli M. Ortsbindung. *Der Petersplatz des Gianlorenzo Bernini*; Braunschweig 1987 (1981).

[11] Böhme, G. *Ethics in Context: The Art of Dealing with Serious Questions*. Cambridge: Polity Press, 2001. 180 p.

[12] Böhme, G. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. London: Bloomsbury Academic, 2017. 220 p.

[13] Böhme, G. *The Aesthetics of Atmospheres*. London: Routledge, 2017. 198 p.

[14] Böhme, G. *Critique of Aesthetic Capitalism*. Milan: Mimesis International, 2017. 256 p.

[15] Böhme, G. Atmosphere as the Object of Architecture. *Journal of Architecture Theory*, 2018, vol. 23, no. 2, pp. 45–63.

[16] Calderoni A., Amabile L. E. Vita est peregrinatio. The Cathedral of Neviges Between Sacred and Urban. Alberto Calderoni, Luigi Emanuele Amabile. 2021. DOI: <http://www.dx.doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/705> URL: <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/download/705/2050> (дата звернення 03.03.2026)

[17] Fiederer L. AD Classics: Neviges Mariendom / Gottfried Böhm / ArchDaily Classics, 2017. URL: <https://www.archdaily.com/92646/ad-classics-neviges-mariendom-gottfried-bohm> (дата звернення 03.03.2026)

[18] Kahnweiler, D. H. Der Weg zum Kubismus; Stuttgart 1958. 102 s.

[19] Lang, H. Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner Gotik-Auffassung; Bern-Frankfurt 1974. 139 s.

[20] Venturi, R.V.: Komplexität und Widerspruch in der Architektur; Braunschweig 1978. S. 23-34.

REFERENCES

[1] Gnatiuk, L. R. (2020). Protirichchia u formuvanni khudozhn'oho obrazu sakral'noho prostoru v arkhitekturi KhKh stolittia. [Contradictions in the formation of the artistic image of sacred space in 20th century architecture] Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia, 56, 17–31. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.17-31> [in Ukrainian]

[2] Gnatiuk, L. R. (2020). Rol' mystetstva ta symvolu u formuvanni sakral'noho prostoru. [The role of art and symbol in the formation of sacred space] Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia, 58, 32–47. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.58.32-47> [in Ukrainian]

[3] Gnatiuk, L. R. (2021). Stvorennia dukhovnoi atmosfery sakral'noho prostoru. [Creating the spiritual atmosphere of sacred space] Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia, 59, 16–27. <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2021.59> [in Ukrainian]

[4] Gnatiuk, L. R. (2021). Tendentsii formotvorenniasakral'nohoprostoru u KhKh stolitti. [Trends in the form-making of sacred space in the 20th century] Mistobuduvannia ta terytorial'ne planuvannia, 76, 49–62. <https://doi.org/10.32347/2076-815.2021.76.49-62> [in Ukrainian]

[5] Troshkina, O. A. (2021). Compositional means in constructing film and «natural» shots when perceiving the architectural environment [Zasoby kompozytsii u pobudovi kino- ta «pryrodoznoho» kadriv pry sprymanni arkhitekturnoho seredovyscha] Architecture, Construction, Design in the Educational Space: Collective Monograph, 147–181. Riga, Latvia: Baltija Publishing. [in Ukrainian]

[6] Troshkina, O. A. (2016). Cinematic principle of montage in constructing a scenario of perception of the architectural environment [Kinematohrafichni pryntsyp montazhu v pobudovi stsenariiu sprymmanna arkhitekturnoho seredovyscha] *Problems of Urban Environment Development*, 2(16), 194–204. Kyiv: NAU. [in Ukrainian]

[7] Troshkina, O. A. (2016). Синтез візуальних видів мистецтва: архітектура, фотографія, кінематограф [Sintez vizualnykh vydiv mystetstva: arkhitektura, fotohrafiia, kinematohraf] *Contemporary Problems of Architecture and Urban Planning*, 43(1), 325–332. Kyiv: KNUCA. [in Ukrainian]

[8] Troshkina, O. A. (2023). Synthesis of visual arts: architecture, photography, cinematography [Semiotychniy analiz arkhitekturnoho seredovyscha na osnovi metodu pobudovy kinoscenariiu] *Ukrainian Academy of Arts*, 34, 53–61. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-34-7> [in Ukrainian]

[9] AD Editorial Team. (2016, March 15). Experience the “brutal faith” of Gottfried Böhm’s pilgrimage church in Neviges. ArchDaily. URL: <https://www.archdaily.com/795837/lobby-magazine-5-brutal-faith-gottfried-bohm-pilgrimage-church-mariendom-neviges-germany> [in English]

[10] Birindelli, M. (1987). Ortsbindung. Der Petersplatz des Gianlorenzo Bernini (1. Aufl. 1981). [Local connection. Gian Lorenzo Bernini’s St. Peter’s Square (1st ed. 1981)] Braunschweig, Germany. [in German]

[11] Böhme, G. (2001). Ethics in context: The art of dealing with serious questions. Cambridge, UK: Polity Press. [in English]

[12] Böhme, G. (2017). Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces. London, UK: Bloomsbury Academic. [in English]

[13] Böhme, G. (2017). The aesthetics of atmospheres. London, UK: Routledge. [in English]

[14] Böhme, G. (2017). Critique of aesthetic capitalism. Milan, Italy: Mimesis International. [in English]

[15] Böhme, G. (2018). Atmosphere as the object of architecture. *Journal of Architecture Theory*, 23(2), 45–63. [in English]

[16] Calderoni, A., & Amabile, L. E. (2021). Vita est peregrinatio. The cathedral of Neviges between sacred and urban. DOI: <http://www.dx.doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/705> URL: [https://www.famagazine.it/index.php/famagFiederer, L. \(2017, January 12\). AD Classics: Neviges Mariendom / Gottfried Böhm. ArchDaily Classics. Retrieved from https://www.archdaily.com/92646/ad-classics-neviges-mariendom-gottfried-bohmazine/article/download/705/2050](https://www.famagazine.it/index.php/famagFiederer, L. (2017, January 12). AD Classics: Neviges Mariendom / Gottfried Böhm. ArchDaily Classics. Retrieved from https://www.archdaily.com/92646/ad-classics-neviges-mariendom-gottfried-bohmazine/article/download/705/2050) [in English]

[17] Fiederer, L. (2017, January 12). AD Classics: Neviges Mariendom / Gottfried Böhm. ArchDaily Classics. URL: <https://www.archdaily.com/92646/ad-classics-neviges-mariendom-gottfried-bohm> [in English]

[18] Kahnweiler, D. H. (1958). Der Weg zum Kubismus. [The Path to Cubism] Stuttgart, Germany. [in German]

[19] Lang, H. (1974). Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner Gotik-Auffassung. [Studies on Dominikus Böhm, with special consideration of his understanding of Gothic architecture] Bern-Frankfurt, Germany. 139 p. [in German]

[20] Venturi, R. V. (1978). Komplexität und Widerspruch in der Architektur (pp. 23–34). Braunschweig, Germany. [in German]

ABSTRACT**Gnatiuk L. Features of the formation of sacred space and visual perception of architectural image in architecture of the second half of the 20th century (on the example of the pilgrimage church of Gottfried Böhm in Neviges)**

Sacred architecture of the second half of the twentieth century underwent significant transformations associated with a rethinking of the role of the church in society, the development of new construction technologies, and changes in liturgical practices. During this period, architects actively searched for new artistic and spatial forms capable of conveying the spiritual meaning of a sacred building through the language of modern architecture. In this context, the work of the German architect Gottfried Böhm deserves particular attention, as he is one of the most prominent representatives of modernist sacred architecture and a laureate of the Pritzker Architecture Prize. The pilgrimage church "Mary, Queen of Peace" in Neviges is a remarkable example of architecture that combines expressive concrete plasticity, symbolic imagery, and innovative spatial solutions. The study of this building is relevant for understanding the tendencies of sacred space formation in the twentieth century as well as for interpreting the principles of creating a spiritual atmosphere in contemporary church architecture.

The purpose of the study is to analyse the architectural and artistic features of the pilgrimage church "Mary, Queen of Peace" in Neviges designed by the German architect Gottfried Böhm, and to identify the principles of sacred space formation in the architecture of the second half of the twentieth century. The article examines the architectural composition of the church, the peculiarities of its spatial organisation, plastic language, and symbolic meaning that shape the unique artistic image of the sacred structure.

The methodological basis of the research is a comprehensive approach combining historical-architectural, compositional-spatial, and symbolic-figurative analysis. Methods of scientific literature analysis, comparison, interpretation of architectural forms and spatial solutions, as well as typological generalization were applied. This approach made it possible to consider the Neviges church as an example of the synthesis of modernist tendencies, sculptural concrete plasticity, and traditions of sacred architecture.

Results. The research revealed that the architectural concept of Gottfried Böhm is based on the creation of a dynamic and sculpturally expressive form that shapes a unique sacred space. The pilgrimage church in Neviges demonstrates the use of expressive geometry and monumental concrete structures that create a sense of spiritual elevation while simultaneously forming the symbolic image of a "stone tent" for believers. The spatial organization of the church is aimed at uniting a large number of pilgrims and creating a collective religious experience, which corresponds to the new liturgical tendencies after the Second Vatican Council.

The scientific novelty of the research lies in the comprehensive interpretation of the architectural concept of the Neviges pilgrimage church as an example of sacred space formation within modernist architecture. The study reveals the relationship between architectural form, symbolic content, and the spiritual function of the church, and demonstrates how the plasticity of architectural volumes and the organization of interior space influence the creation of a sacred atmosphere.

The practical relevance of the research lies in the possibility of using its results in further studies devoted to the history and theory of sacred architecture of the twentieth and twenty-first centuries, as well as in the educational process during the training of architects and environmental designers. The identified principles of forming a spiritual atmosphere and organizing pilgrimage space may be applied in contemporary design of religious buildings that aim to combine traditional spiritual values with new architectural forms.

Keywords: sacred architecture, sacred space, visual perception of architecture, architectural image, modernist architecture, 20th-century church architecture, pilgrimage church, Gottfried Böhm, architectural composition, spatial formation.

AUTHOR'S NOTE:

Gnatiuk Liliia, Candidate of Architecture, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Design and Graphics Technologies, State University «Kyiv Aviation Institute», Kyiv, Ukraine, e-mail: liliia.hnatiuk@npp.kai.edu.ua, orcid: 0000-0001-5853-9429.

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 28.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу CC BY 4.0

