

## КАНОНІЧНІСТЬ ТА ТВОРЧІСТЬ У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ

© Криворучко Ю.І., 2006

**Проблемою сакральної архітектури є поєднання традиційності богословської і богослужбової функцій храму та творчого характеру архітектурного методу у створенні просторового середовища святині.**

У зв'язку з будівництвом численних сакральних об'єктів у країнах постсоціалістичного, переважно атеїстичного за ідеологією світу постали питання присутності сакрального, його проявлення, вираження у цих об'єктах. Ці непрості питання нечасто постають під час досить бурхливої діяльності із спорудження храмів, об'єктів культу. Захоплені будівництвом священики, а також і архітектори переважно задовольняються матеріально видимим результатом своєї праці. Сакральні об'єкти за рідкими винятками ще не стали предметом рефлексії їхніх творців – архітекторів, конструкторів, священиків, вірних. А тим більше вкрай мало теоретичних праць, написаних архітекторами або богословами – творцями святині. У дослідженнях сакральної архітектури сьогодні переважають описові, статистичні або монографічні аспекти. Недостатньо досліджено теоретичні аспекти теологічних, біблійних, літургійних, правничо-канонічних і пастирських основ храмовбудування. Такий широко трактований теологічний вимір є ключем до усього творчого процесу, аналізу сакральних творів, як і їхнього сприйняття. Ігнорування або поверхове розуміння цих аспектів, що є критеріями у сакральній творчості, нерідко є причиною невдач храмовбудування.

Іманентною проблемою теорії та естетики храмовбудування є використання і пристосування до сакрального світу існуючих постійно змінних тенденцій, смаків, мистецького рівня творчості конкретного часу [63, с. 40]. Серцевиною понять храмовбудування є зв'язок мистецтва з основною – священною та освячувальною, сакральною та сакралізуючою, духовною та одухотворяючою функцією храму, сакрального об'єкта взагалі. Сакральну архітектуру можна окреслити як мистецтво творення релігійного, сакрального, священного, церковного, літургійного, духовного середовища засобами простору, форми, світла, кольору, часу, знаку, символу, зображення, образу, слова – архетипів абсолютного, що даються людині за їхньою допомогою у відчуттях, уяві, осяяннях, одкровеннях.

Складним є визначення храмовбудування як сакральної творчості, яка містить багато прагматичного, але також підпорядкованого основній – богословській функції. У храмовбудуванні богослужбового порівняно з богословським, божественним набагато більше, аніж у іконопису, але від цього майже не змінюється духовна сутність однієї й іншої діяльності.

Поняття сакрального, літургійного та церковного мистецтва вважають нерідко синонімічними [64, с. 18]. При тому сакральне (церковне) мистецтво – серце кожного християнського чи релігійного твору [24, с. 19]. “Християнське мистецтво шляхом пошуків нових виражальних засобів, починаючи від катакомб, було справжнім дотиканням Сакруму, входженням до Містерії” [14, с. 19]. У творчості є щось від святості через дух, духовність. Сакральна творчість є частиною творчості взагалі. Мистецтво – єдине і триває в кожному часі. Говорити про сучасну сакральну творчість та мистецтво можна тільки у контексті розвитку творчості та мистецтва взагалі. У християнському мистецтві зустрічаються геніальні твори, але також і марні, банальні, дешеві. Поширена думка про занепад, вигасання сакрального мистецтва на тлі кризи мистецтва взагалі (Hermann Kurzke, Erhard Bertel, Georg May) [64, с. 29; 69; 94, с. 118]. У західній гілці християнства присвячено багато уваги поняттю та розвитку сакрального мистецтва стосовно богослуження [11, с. 27; 36, с. 319].

Проблематика храмовбудування має виразний міждисциплінарний характер. Його історія розкриває відповідність традиції і контексту часу храму, його автентичність; богослов'я –

онтологічну відповідність храму, його правдивість; богослужбовість храму покликана втілювати його богословську функціональність; просторовий аналіз характеризує архітектурно-планувальну форму та практичну функціональність, а художній аналіз розкриває її мистецькість, образну виразність, красу; соціальний аналіз храмобудування розкриває його соціальну ефективність, добродійний вплив на суспільство.

Можемо констатувати найвагоміші здобутки сучасної світської архітектури, де актуально розробляються найрізноманітніші стильові та формальні напрямки, які обмежені об'єктивними технічними та технологічними можливостями суспільства. З формально-естетичного боку тут панує цілковита свобода, яка є умовою творчості. У сучасній сакральній архітектурі "сучасність" набуває різноманітних форм – від авангардних до традиційних, включно з цитуваннями, запозиченнями. Найскладнішим творчим моментом у галузі сучасної сакральної архітектури є доктринальна непокінюваність традиційних канонів, архетипів, символів, знаків та образів, що склалися та відшліфовувалися століттями разом із релігійними системами, а також властива творчості необхідність пошуку, формальних експериментів, що відображають еволюцію сприйняття і розвиток світу. У формально-естетичній площині цю проблему вирішити важко. Тобто за критеріями світської архітектури, як і світської діяльності не можна оцінити сакральну архітектуру, як і священну, духовну діяльність загалом. Виробити творчий метод в галузі сакральної сучасної архітектури можливо, лише залучивши та поєднавши теологічні основи та розуміння сакруму, святості, святині, священного мистецтва в галузі традиційної естетики та теорії творчості в архітектурі. Справою, що провадить до Бога, який є самою Красою, є будь-яка краса природи чи витворів людини, тому можна сказати, що кожний справжній витвір мистецтва у широкому розумінні є разом з тим і твором релігійним. [64, с. 36]. Папа Пій X називав святиню найсенсовнішим місцем, де треба "молитися красою" [58, с. 40]. Папа Пій XII визначив сакральне мистецтво як найдостойнішу помічницю літургії (*ancilla nobilissima della Liturgia*). Вже у ранньохристиянські часи справжні релігійність і побожність поглиблювалися завдяки літургії, пов'язаній з мистецтвом [47, с. 252]

Розгляд релігійної, зокрема сакральної творчості відразу підводить до питання художніх засобів такого мистецтва, їхнього відношення до історії, до сакруму, а також до умовності, зображальності, узагальнюваності. Західні дослідники виділяють тут дві сторони: класичну, класицистичну, традиціоналістичну – з одного боку, а з другого – креативну (творчу), експресивну, динамічну [81, с. 25–27; 11, с. 27–32; 64, с. 41].

Відкриття Церкви світові має відбуватися через літургію, яка є основною формою релігійного життя християн. Мистецтво є найвищим проявом часово-просторового піднесення вірних до Бога. Натомість у світі утвердився погляд на сакральність не як на храмовий простір та його молитовний контемпляційний клімат, а як сакральність конкретних стилів з давніх давен [64, с. 46]. Таку "сакралізацію" історичних архітектурних стилів спричиняють не "лінивість" тогочасних архітекторів або надмірний консерватизм духівництва, а передусім канонізація просторово-естетичних засобів, які виконали свої завдання в богослужбовій сфері. Вироблена просторова естетика мови виразу богословських цінностей досягла своєї мети. Проте в західній історіографії цього питання утвердилась думка "без огляду на аргументацію, а навіть підтримку багатьох теологів – про фактичний застій в розвитку храмової архітектури" [64, с. 46]. Від часів Ренесансу краса стосується тільки мистецтва, а не усіх сторін життя [59, с. 26; 64, с. 45], а найпоширенішим засобом опису і класифікації мистецтва є його стилістика. Щоб розглядати життя у категоріях краси, його потрібно зробити мистецтвом. Життя як мистецтво передбачає довершеність не лише естетичну, а передовсім етичну. Власне, краса мусить бути добром, яке за умови тотожності є реальністю – правдою, істиною. У цьому твердженні слова можуть бути написані і з великої літери – Краса, Добро, Істина. Переломним моментом у подоланні „сакральності стилів”, визволенні сакрального з-під стилістичних ланцюгів вважають зведення Огюстом Перре у 1922 р. костелу в Le Raincy та Ле Корбюзьє у 1959–54 рр. каплиці в Ronchamp. Завершення Другої світової війни продемонструвало "голод Бога" [64, с. 52–53]

Західна Церква не виділяє як кращого ані фігуративного, ані абстрактного, ані символічного мистецтва [55, с. 13]. Не час чи мистецький напрям визначають сакральність мистецтва, а внутрішній світ і віра митця, складність і контемпліційність твору [64, с. 64]. Справжній твір мистецтва є ним завжди. Таке мистецтво є наслідком внутрішнього переживання і заглибленості творця [64, с. 38–39]. У теорії і критиці мистецтва II пол. XX ст. постала проблема пов'язання зрозумілості і комунікативності мистецтва з необхідністю постійних пошуків та експериментів. Ці дві сторони мистецтва розкривають його природу. Захоплення пошуками задля оригінальності загрожує втраченою реципієнта, споживача, перетворює мистецтво на ребус, нерідко зрозумілий лише його автору. Інша крайність – “попсування” мистецтва, яке спричиняє примітивізацію, несмак, кітч. Загальні тенденції універсалізації мови сучасної архітектури поширювались і на сакральне мистецтво. Образна спрощеність виразових засобів сучасної архітектури призвела до того, що святині стали схожі на промислові будівлі, кінотеатри, басейни, виставкові зали. Ця проблема специфічно відобразилася у сакральному мистецтві: воно має бути зрозумілим і для всіх та водночас сягати вершин духу.

Свобода творчості митців, надання їм церквою на Заході майже необмежених творчих повноважень у формуванні святині спричинили натомість те, що вірі було протиставлено спонтанний процес храмовбудування, який повністю залежав від смаків священника та таланту митця. Обдаровані митці, визнані у галузі світського мистецтва, у галузі сакрального мистецтва нерідко терпіли повне фіаско, оскільки церковна творчість не може бути повністю суб'єктивною, спонтанною, не враховувати усталених смислових схем та атрибутів. Їх твори залишалися незрозумілими не лише душпастирям та вірним, а нерідко і самим творцям-авторам, які сповідували свободу та спонтанність творчості. Незрозумілість носія передавання ускладнює процес самого передавання.

Дискусійним дотепер залишається питання краси мистецтва, зокрема краси мистецтва релігійного, передусім, сакрального. Вбачаючи у красі найвищі вершини довершеності, а отже, ідеалу універсальності та абсолюту, християнство пов'язує красу не лише з духовним, божественним (Бог є Краса), а вважає її засобом спасіння, тобто буття у Богів (“Краса врятує світ”). Отже, кожний твір справжнього мистецтва – річ священна і свята [80, с. 21–22, 43].

Складною залишається тема творця і творчості як належності – спільності божественної суті і людської природи [64, с. 77], яка спричиняє складність оцінки її результатів – творів, зокрема краси, що втілює усі трансцендентні цінності [59, с. 155–156]. Богослови виділяють три рівні краси – божественна (безкінечна), природна і мистецька [33, с. 23]. Вважають, що відносно краси, яку відкриваємо докола себе в природі, будь-яка творчість є недосконалою [33, с. 10]. А те, що нам відкриває природа, увесь всесвіт, – відблиски досконалості Бога [74, с. 62]. Бог є Красою вічною і первісною [24, с. 15], отже, Красу невидимого і незображального Бога неможливо осягнути, хоча саме у ньому полягають глибинні критерії цінності, зокрема творів мистецтва [42, с. 172]. Отже, цінності, що називаються Красою, не вичерпуються лише естетичними чи мистецькими враженнями, але становлять набагато глибшу основу буття людини [43, с. 19]. Тому справжні твори мистецтва, – роблять висновок богослови, – є водночас сакральними [49, с. 15; 74, с. 61, 67–68]. Тобто справжній митець, незалежно від того – віруючий він чи невіруючий, підкорений духовною інтуїцією, творить сакральні твори, за досвідом і свідомством віри [70, с. 231]. Віра, святість, мораль, суб'єктивність, спосіб існування митця формують сакральність твору [64, с. 82]. Гармонія й органічна єдність, автентизм твору проявляють сакральне [30, с. 67–68].

Предметом сакральної творчості є божественне, сам Бог. Для створення правдивих і реальних творів сакрального мистецтва богослови вважають найважливішими талант і міру поглинання, сприйняття митцем надприродності, трансцендентності [33, с. 118–120]. У цьому справжній митець стає подібним до святого, за прикладом Ісуса – учителем, пророком, священнослужителем. Контакт з Богом передбачає, що митець має щось від Бога, тому його сакральні твори мають допомогти споглядачу єднатися з Богом. Тільки святий може творити святі речі – у цьому і завдання митця, і його межі [88, с. 40]. Відтворити надприродну Красу може лише той, який живе надприродним життям. Натомість, невдачі сакрального мистецтва найчастіше виникають з убогості

духу молитви, неправедного життя митця, незнання ним літургії та Святого Письма. Автори пишуть про значні успіхи у сакральному мистецтві, досягнуті невіруючими митцями [88, с. 41], що свідчить про глибину людини, митця, безкінечних їх творчих можливостей [59, с. 8]. Здатність проникати у підсвідоме, надприродне, заховане всередині твору, яке називають єдністю змістоформи [33, с. 18], завдяки глибокій інтуїції автора, його містичній і художній натхненності [88, с. 42], присутність якоїсь з ознак Бога спричиняють сакральність твору [74, с. 69; 77, с. 414]. Людське відкриття Бога відбувається за аналогією [80, с. 44], яка розкриває його одночасну іманентність і трансцендентність [3, с. 586] і це є найскладнішим завданням і для митця, і для глядача. Отже, мистецтво є одним із способів пізнання Бога [64, с. 84]. Всеприсутність Бога за допомогою виданих речей створює атмосферу для споглядання Бога. Творчість митця сверідно продовжує первісний божий акт створення світу [64, с. 86], митець бере участь у божественному неустанному творенні світу [64, с. 86].

Богословська думка західної гілки християнства, „аналогуючи” митця і Бога, значний акцент робить на свободі творця, вільному виявленню його інтуїції, спонтанності, суб’єктивної комунікативності, залежності від соціальних умов, доводячи необов’язковість канонів, умовностей стилів, однозначної і складної символіки, які відштовхують своєю штучністю [30, с. 66]. Митець завжди виражає свій творчий задум, ідейну концепцію, релігійну візію, сакраментальний клімат, сакральну атмосферу індивідуальним способом [64, с. 86], удосконалюючи світ [9, с. 111] і одухотворюючи матерію [91, с. 53], визволяючи людину. Власне, ці творчі можливості людини підтверджують та континуують акт творення, показуючи масштаб її особистості, близькість та подібність до Бога [64, с. 86]. Митець своїми творами бере участь у справі божого творіння, віддає хвалу Богу, наближує Бога до людини, поширює хвалу Богові на землі [10, с. 314]. Західні богослови порівнюють творчість людини, особливо митця, з божою творчістю, актом втілення, а самого Ісуса Христа з його божественно-людською природою порівнюють з божественно-людським характером твору митця, стверджують, що у кожному справжньому мистецькому творі “Слово стає ділом” (Бу 1,14) [64, с. 87], а святість Бога дається митцю передусім через віру [30, с. 70].

Проте, творець сакрального мистецтва не має перебувати в ілюзії, що він творить подібно до Бога. Митець, користуючись земними засобами (*profanum*) для створення священних предметів (*sanktum*), ніби освячує дійсність (*res sacra*) [64, с. 88], – тобто творчість подібна до священниці. Тут не береться до уваги освячення творів сакрального мистецтва самим священником, тобто речі, створені митцем, ніби володіють “первісною” святістю, священністю, подібною до Божої – згідно з їхнім освяченням священником – введення їх до богослужбової практики духовного служіння. Творчий акт митця перетворює ідею Бога в матерію, у видиму річ, поєднуючи протилежні еони – сакральності і земної минушості [3, с. 551], церкви і світу, духовного і тілесного. Дія митця у певному розумінні подібна до дії сакраментів, скерована до надприродного, проте у освячуючій дії митця відсутні уділення тайн (причастя) і здійснення богослужіння, лише їхні позначення. Кожний сакральний твір виконує функції видимого знаку, ніби готує до переживання освячення (*sanctum*) і святості (*sacrum*). Сакральне мистецтво визнається прикладним (службовим), а твір не є самою святою дійсністю, першородною, а лише відносною красою [74, с. 110], не є Богом, а лише допомогою у молитві та контемпляції (спогляданні Бога), наближенні до Нього як змісту нашої надії [64, с. 88; 74, с. 54].

Необхідно зазначити, що західний погляд не є послідовним у визначенні краси, творчості, які відображають різні рівні сакральності, святості, священності, краси абсолютної і відносної, суті і знаку її, ролі символу у наближенні до трансцендентного. Саме така різночитаність “божественної естетики” на практиці призвела до певної кризи сакрального мистецтва і творчості, які свідчать (чи ні?) про кризу віри. Можливо, саме піднесення творця сакральних творів до висоти божественного і неспроможність його бути гідним цієї висоти і спричинило кризу? Про неї говорять самі творці західної богословської естетики, які вбачають причину або у неналежній підготовці творців, нерозумінні ними богословської суті поставлених завдань, відсутності особистого переживання того, що хочуть виразити, неусвідомленні своєї пасторальної (проповідної) функції відносно вірних, або нерозуміння службової функції у втіленні “Слова видимого” – Христос теж набував

образу слуги (Фил 2, 6–7) [64, с. 89]. Ця дискусія має і більш важливу площину – звинувачуючи митців, не треба бачити лише їхню провину тому, що храми на Заході напівпорожні...

Дискутуючи про символи, стереотипи, взірці, західні богослови використовують переважно поняття, вироблені у науковій парадигмі їхнього сприйняття, аналізу і відтворення. Можливо, в тому і полягає нерозуміння власної їхньої природи: символа як безкінечного розкриття глибинних шарів буття, що непомітно переходить до трансцендентності, використовуючи багатомірність та багатозначність символу як виразу і засобу такого трансцендентування водночас; не стереотипу, а архетипу як першовзірця, розкриття якого і є символізацією дійсності, а отже, і її обожествленням, оскільки власне символ є тим першим і останнім, а головне – достатнім засобом для проникнення у духовно-священне. І не можна тут вживати категорії банальності-відомості [64, с. 89], тобто примітивної інформативності, оскільки головним наслідком здобуття інформації тут має бути момент резонування, сопричастя, контемпляції (споглядання), входження. “Видимий світ – це великий словник, який щоденно гортає митець; світ невидимий – синтез, який керує внутрішнім змістом явищ, надаючи їм глибини та сенсу. Митець стоїть на межі цих двох світів і в їхньому контексті має виконувати своє покликання” [11, с. 31; 64, с. 89–90].

Західне богослов’я великого значення надає реципієнту, який сприймає твори сакрального мистецтва. Зазначають, що у сакральному мистецтві митець, беручись до створення сакральних творів, мусить передбачувати стан духу, свідомості і можливості сприйняття вірних. Якщо його твір не сприяє згромадженню вірних до молитви, зустрічі з богом – він не досягає своєї мети, перестає бути пророком і проповідником [65, с. 85–86].

Тут варто зауважити, що не твір сакрального мистецтва спонукає вірних до відвідання храму, а значно глибші мотиви. У цій соціологічній перспективі не можна перебільшувати значення сакрального мистецтва у зіставленні з цінностями сакральними, духовними. Проте важливо зазначити, що проблема сприйняття виразно конфронтується з проблемою відображення сакральних цінностей, які не пристосовуються до специфіки сприйняття людини. Саме у питанні сприйняття полягає проблема взаємозв’язку “Бог–людина” – рух в один і другий бік може бути успішним залежно від сприйняття людини, під яким треба розуміти не психологію, а теологію сприйняття – тут сприйнятливості людини залежить не від її психофізіологічних можливостей, а від її молитовної налаштованості, передбачуваності і очікуваності Божої ласки, внутрішньої, а не зовнішньої готовності до прийняття, причастя, а не сприйняття.

Ця, на перший погляд, периферійна в богослов’ї тема сприйняття людиною творів сакрального мистецтва як божественних свідчень є критерієм істини у тому розумінні, що західна теологія у цьому питанні вживає понять, вироблених у парадигмі світської науки (психології – у нашому прикладі) і переносить їх світський зміст у площину богословського розгляду. Або якщо і використовує у богословському розумінні поняття (наприклад, психологічні), то дуже рідко витлумачує власне відмінність богословського поняття – вживається та сама дефініція поняття у світській і богословській науці, чи ні. І тут читач (глядач) у більшості випадків не зауважує цієї різниці. Адже наша здатність і специфіка сприйняття у буденному житті можуть відрізнятись від нашого сприйняття у трансцендентному – іншому світі. Тут навіть не може бути і мови про аналогічність чи навіть подібність цих видів сприйняття – адже там наші можливості визначаються не нами, а тим, хто посилає нам повідомлення для нашого сприйняття. Випадки об’явлень – яскравий приклад відмінності (і головне – непередбачуваності) сприйняття людиною таких подій. Варто також замислитись про значно ширший діапазон можливостей людського сприйняття (сни, видіння, об’явлення, осяяння, одкровення), аніж відомі психологам.

Надзвичайно важливо разом із високим статусом творця храму наблизити його сенс і діапазон засобів до рівня не лише особистого, індивідуального, а й всезагального, у якому особистісні враження й переживання переходять на рівень символів та знаків, універсальних засобів виразу такого ж універсального досвіду. Під час творення храму митець має використовувати попередній досвід храмовбудування не лише в інформативному, а насамперед символічному значенні. Справжні творці допомагають людям знаходити зв’язок з Богом – митець, що живе своєю вірою, своїм віровизнанням, може створити твори, які наближають християн до Бога [24, с. 24]. У певному сенсі

можна стверджувати, що у сакральній архітектурі зібрані всі духовні й емоціональні завдання архітектури [46, с. 442]. Якість сакральної архітектури безпосередньо пов'язана з якістю архітектора. Звідси – місія [10, с. 324–325] творців сакральних творів значима у профетичному, євангелізаційному й екуменічному аспектах. У сакральній архітектурі дуже важливі не лише раціональність чи естетика, а насамперед зв'язок з теологією і літургією. Нові сакральні твори мають виявляти динамізм Церкви [96, с. 39], її відкритість до соціальної дійсності, актуальних проблем суспільства. Проте творчі пошуки не означають цілковитої довільності чи експериментаторства у формуванні архітектури [1, с. 337].

Процес літургійного відродження загалом став відповіддю на загальну кризу західного християнства у XX ст. Безсумнівно, спрощення літургійного відродження у всій теологічній сфері якоюсь мірою спростили прихід і стримали відхід вірних із церкви та храмів. Проте це тимчасове полегшення призвело до спрощеного відношення до духовної, релігійної сфери не лише вірних, а й духівництва, повернення до світського життя монашества (наприклад, у відомому архітекторам монастирі Ля Туретт, освяченому у 1956 р., авторства Ле Корбюзьє у Франції спочатку було понад 70 монахів, а після подій 1968 р. залишилось 7, які переважно обслуговують архітектурні екскурсії). Треба наголосити, що це є справою та завданням всього суспільства, а не лише його релігійного крила, хоча роль духовенства тут важко переоцінити.

Те, що розглядалося як шанси на відродження, стало також його загрозою. Нова сакральна архітектура пішла у руслі нової архітектури епохи взагалі, користуючись новими в архітектурі засобами. Ці засоби нерідко повторювалися в архітектурі сакральній і світській, у результаті чого постали святині, що нагадували швидше житло, фабрики, спортивні споруди, абстрактні пластичні композиції, аніж асоціювалися з храмами [3, с. 20], тобто йдеться про революцію в сакральній архітектурі. З'являються найрізноманітніші типи храмів – симетричні й асиметричні, центральні, видовжені, регулярні геометричні і хаотичні, найрізноманітніших форм плану (еліпсів, овалів, багатокутників) та простору [97, с. 137]

Богослужбовість храму наближає його до твору ужиткового мистецтва [53, с. 71–75] – це найперша функція храму, яка дозволяє творити духовну спільноту. Другою функцією храму є свідчення Ісуса Христа, убогого і переслідуваного – звідси вимога духу скромності для храму, яка є багатством, а не відсутністю чого би там не було, вибір цінності і гідності завдяки простоті, ощадливості і доцільності. Досягти виразності й ясності (Klarheit), ощадливості й виваженості (Nuechtheit), правдивості (Echtheit) можна, застосовуючи звичайні матеріали, прості форми і зрозумілі способи виразу [60, с. 361]. На Заході вважають, що пишні і багаті храми, особливо у бідних суспільствах, є свідченням неправди, блюзнірства, а навіть ідолопоклонства. Отже, наступна функція храму – дидактична, повчальна – як німого свідка або учителя [56, с. 246]. Простір храму має допомагати мислити і діяти з метою наближення до святості життя [64, с. 144]. Символічна і містична функція є найважливішими, що вказує на храм як місцеперебування Бога живого. Самі люди є домом Божим: „Чи не знаєте, що ви – храм Божий і що Дух Божий живе у вас?” (1 Кор 3,16), [51, с. 11; 64, с. 146].

Окрім символічних, храм і сакральний комплекс за католицькою традицією виконує й інші функції – катехитичну (освітньо-церковну), як місце зібрання християнської молоді, засідань церковних комітетів, читання лекцій, спеціальних семінарів, занять з дітьми, розташування закладів для немічних, хворих, а також для медичних консультацій, соціальної допомоги, спорту, навчання, добродійництва [45, с. 11]. Постає запитання: чи власне літургійна функція є визначальною, домінуючою у сучасних розбудованих сакральних комплексах? Якою мірою супутні функції притягають людей? Чи варто і яким способом пристосовувати великі літургійні простори храмів до загальнокультурних чи відпочинкових функцій? І чи не спричиняє це фактичну десакралізацію храму? [64, с. 231].

У храмі усе настільки має сенс, наскільки допомагає молитві, участі у літургії [53, с. 72]. Літургія сама по собі не залежить від архітектури, вона може відбуватись навіть без храму [83, с. 49–50]. Церковна споруда має давати змогу: участі у літургії; причасті Найсвятіших Дарів; сповіді; проповідування Слова Божого; хресної дороги; адорації Найсвятіших Дарів; приватної

молитви. Очевидно, що усі ці функції пов'язані з Тайнами [78, с. 19]. Інший аспект функцій – зовнішні впливи: довкілля храму; структура ландшафту; архітектурний контекст; суспільне середовище; релігійне оточення [60, с. 362]. Функційність храму можна визначити як його певну змістовну програму: виразність в оточенні; центральність розташування щодо парафії [64, с. 261].

Щодо функційності храму, розрізняють також функцію митця, функцію сакрального мистецтва взагалі і функцію сакральної споруди [64, с. 259], яка, своєю чергою, має дві основні функції: спільнототворчу – згромаджуючи вірних у часі Євхаристії (raumschafende) та настроєвотворчу – створюючи атмосферу спокою і молитви (stimmungsbildende) [14, с. 69] за [64, с. 259]. Західна думка вважає функційність храму достатньою для визначення його основної вартості як сакральної споруди [39, с. 405; 46, с. 422].

Широко тлумачена свобода творця святині може дати небажані наслідки у вигляді певних незвичних символічних вирішень, модних формальних тенденцій, псевдоноваторства чи екстравагантності. Західна точка зору застерігає від безпосередньої ілюстративності сакрального мистецтва. Сакральне мистецтво не повинне ані повторювати самих обрядів, ані їх замінити. У храмі не повинно бути зображень, які буквально показують, що відбувається у святині, тобто копіюють реальність. Зображення мають створювати насамперед настрій і вказувати на сенс і значення наведених сюжетів у зображеннях [48, с. 55; 74, с. 62].

Літургія є джерелом і вершиною життя і діяльності Церкви. Богослужбовий і спільнототворчий характер літургії творить святий простір довкола престолу. У цьому церковному просторі відбувається особлива зустріч художніх і літургійних цінностей таїнств. Власне сакральність святині є найістотнішою рисою її сутності. Дух сакральної будівлі зосереджувати треба на теології і літургії, а її тіло – на способі і техніці виконання (H. Muck) [63, с. 52].

Західні теологи наголошують, що Церква розуміє, що можна і треба використати вартості, які дає світ. Поза сумнівом, що сакральні твори сьогодення мають бути сучасними; неприпустимо, щоб храм, збудований сьогодні, керувався архітектурною мовою і стилями минулих епох. В іншому випадку це є неправда, нещирість, неавтентичність, анахронізм [66, с. 7; 78, с. 23; 88, с. 27; 94, с. 119]. І при цьому постає ще одне складне завдання: за сучасного характеру святинь необхідно, щоб вони відрізнялись від світських будівель [63, с. 20; 87, с. 32] – їхнім характеристичним елементом має бути сакральність і богослужбова функційність [64, с. 33–34].

Отже, проблема конституювання архітектури святині знаходиться на перетині осі сучасності–традиційності та осі сакральності–світськості. Причому така матриця має свої відмінності, коли ми розглядаємо її змістовний і формальний аспекти. У змістовному аспекті природа святості захована в традиції, незмінності, яка є іманентна трансцендентальності – часовий аспект відіграє тут підпорядковану роль. Час важливий лише як час ритуалу, як людський аспект втілення священного. Головною ж є позачасовість – вічність. Змістовий бік світського (профанного) світу свою незмінність знаходить у цінностях, природа яких власне пов'язана з незмінністю – чим вища цінність, тим вона незмінніша. І навпаки – змінюваність цінностей свідчить про їхню перехідність, відносність, належність до світу смаків, моди. Традиційні цінності, християнські цінності вже стали синонімом стабільності та людського добра.

У формальному аспекті, що безпосередньо пов'язаний зі змістовним, з якого випливає незмінність, що спирається на традицію (свідчень, об'явлень, одкровень, Євангелія), теж є визначальною. Незмінність форм у щоденному житті нерідко асоціюється з їхньою давністю, виваженістю, а з ними – архаїчністю, відсталістю, несучасністю. Проблема тут полягає у тому, що незмінність форм передбачає їхню довершеність, ідеальність (непотрібність змін), а головний постулат у цьому питанні – у нероздільності, пов'язаності форми із змістом, який властивий власне цій формі, цьому формальному вирішенню, а не іншому чи будь-якому. Це і є синкретизм – формально-змістовна нероздільність. Спроби розділення приводять до руйнування такої цілісності, втрати нею своєї суті. Такі історично складені змістовно-формальні цілісності є знаками, символами, образами, архетипами, які вкладаються у свідомість поколінь людей та сприймаються ними однозначно, складають певну виразову мову, якою користуються різні народи, різні покоління та різні традиції.

Освячені часом, традицією, прийняті людьми такі цілісності набувають канонічності – освяченої незмінності, про яку не дискутують у межах традиції. Сенс канону не стільки навіть естетичний, а насамперед – інформаційний. Канон – це засіб перенесення сигналу, повідомлення, спосіб комунікації, пов’язання, причому не вигаданого, уявного, а реального. Естетична функція в каноні і сутнісна, і комунікаційна – краса символу, знаку, канону – обов’язкове свідчення їхньої довершеності, зрілості – умови прийнятності обох сторін комунікації: означуваного та його сприйняття. Для людини означуваність означає сприйнятливості і навпаки – сприйнятливості означає означення, тобто істинність того, що є: якщо бачимо, сприймаємо, отже, воно існує. Сприйняття, бачення розуміємо тут широко – і психофізіологічними чуттями, і духовним зором, баченням.

Своєрідним компромісом між “революційним відновленням” святинь та збереженням історичного богословського “коду” – богословської мови простору з найбільш вдалим результатами можна вважати приклади “повідного” зведення храмів, які використовують простоту ранньохристиянських форм, архетипічну ясність універсальних архітектурних форм, ремінісценції “суворих” стилів – ранньороманського та ранньоготичного з їхніми аскетизмом та лапідарністю форм, таємничістю просторів. Твори С. Немчика, Є. Новосельського, К. Кучи-Кучинського, Є. Устиновича, М. Ботта, Т. Андо, Р. Жука розвивають цей напрям. Нерідко пошуки виразності абсолюту спонукають до відмови від ознак чи навіть натяків стилістичних пов’язань, як це бачимо у Вотруба-кірхе біля Відня – найвиразнішої сакральної споруди повоєнної Австрії, а можливо, й усієї Центральної Європи.

Сприйняття мистецьких та теологічних “нашарувань” у храмі як „надмірних”, що ускладнюють участь вірних у літургії та її розуміння, привело до винесення з простору святині майже всієї богословської атрибутики (за винятком розп’яття, табернакулуму – кивоту та престолу), фактично відмови від горизонтальної осі (схід–захід) на користь центричності (але також без збереження вертикальної осі, вираженої куполом) – приписом зібрання вірних у часі літургії докола престолу та священика. Вертикальна вісь, яку знаменує престіл, амвон перетворилась лише на місце, точку, оскільки немає жодного обов’язку хоча б позначити вертикальну вісь підняттям стелі, не кажучи вже про такий класичний засіб вертикального розкриття-руху простору храму, як влаштування куполу. Найчастіше священик, здіймаючи руки та підносячи погляд угору, впирається очима у пласку стелю, хоча нерідко вертикальний архітектурний акцент знаходиться асиметрично та збоку від головного богослужбового простору. Таке незнання, нерозуміння чи нехтування засадами просторотворення святині, координатами її абсолютності, спотворюючи зрозумілість просторової побудови храму, заплутує саму суть літургії, здійснення таїнств та спричиняє байдужість вірних під час богослужінь. Частина авторів, коли йдеться про сучасне сакральне мистецтво, додають слава “так зване” або “ніби сакральне” [15, с. 157–165; 64, с. 55].

Постає основне питання: як за допомогою найновіших технічних засобів, естетичних та мистецьких тенденцій досягти сакрального характеру святині? як поєднати сучасність і культовість? [90, с. 302–308]. Вже у постановці питання антиномія “сучасність–культовість” дуже показова, сам факт їхнього поєднання є водночас роз’єднувальним моментом. Адже сучасність трактується як змінність, динаміка поглядів, доктрин, врешті – форм, а культовість – як незмінність, повторюваність, усталеність. Отже, серед сенсів антиномії сучасність–культовість виділяється пара “зміст і форма”.

Сучасність змісту передбачає відповідь на сучасні проблеми, що хвилюють суспільство, навіть (а може – насамперед), якщо це галузь етики, сумління, віри, в яких суспільство завжди має проблеми. Проте існують Божі заповіді, етичні християнські цінності, закріплені традицією. Сучасність форми пов’язана з уявленнями у суспільстві вираження просторово-предметного середовища, на яке активно впливають щораз нові технічні відкриття та технологічні новації, естетичні та мистецькі тенденції, смаки, мода – тобто досить плінні явища, природі яких не властиві стабільність та незмінність. З іншого боку, динамічну категорію сучасного доречно прикладати до явищ, природі яких властиві стабільність, незмінність, статичність, повільна еволюція з метою розуміння їх сучасного прояву основоположних явищ, розкриттю яких допомагає змінний досвід людини та те незмінне, що визначає природу таких феноменів, як священне,



духовне. Очевидно, що культовість змісту і культовість форми виражаються зовсім іншими, може навіть протилежними (якщо вічність як абсолют має свою протилежність) за характером засобами, аніж феномени сучасності. Певна семантична протилежність понять сучасності–плинності і культовості–незмінності не дає змоги розуміти ці поняття у співвідношенні “і одне, й інше” (і так, і ні), а швидше у співвідношенні “або одне, або інше” (або так, або ні). Хоча може бути рух у напрямі “одне через інше” (“так через ні”; “ні через так”). Як сказав Мілорад Павич: “Між двома “так” може бути більше різниці, ніж між “так” і “ні”. Тобто подолання дихотомії, протиставлень, опозиції – це розвиток їх до нових дихотомій, протиставлень, опозицій.

Тут принагідно треба зазначити, що духовне та його втілення у просторі, часі, формах, подіях, місцях, суб’єктах потребує своєрідного підходу, бачення, розуміння, що вказує на властиве трактування духовного, сакрального, священного, виходячи з його природи, яка є “не від світу цього”, а не намагання будь-що “підпорядкувати” цю природу і все з нею пов’язане до світу цього, до людського. У цій площині полягають найперші, найвидиміші проблеми та завдання осмислення галузі сакрального як доволі особливої галузі також і людської співдіяльності у великих процесах буття цілісного світу.

Герменевтичність дослідження, інтерпретативність його основних моментів не треба розглядати як нечіткість у пошуку істини, а радше як “багатоваріантність” людського прояву істини, багатство виявлення її у різних ситуаціях, формах, підходах – вона ніби проявляється у вдалих прикладах, яких ніколи не є забагато і які ніколи не вичерпують повноту істини.

Сучасний світ так розхитався у своїх визначеннях істотного, так “розмив” критерії, що чи не основною проблемою стала проблема ідентичності, тобто тотожності, – і не лише висловлювань, а й світу взагалі. Тепер стало важливішим – хто сказав, аніж – до чого це сказане, пошук відмінностей у висловлюваннях, безкінечного зменшення віддалі до істини, якої ніколи в ідеалі не досягнеш, але, мабуть, ще більше не досягнеш, здрібнюючи кроки і крочки до неї. Можливо, сьогодні вже необхідно робити великі кроки інтерпретативного характеру, синкретичні відкриття, використовувати інші “забуті” слова – наприклад, істинність.

Сучасна архітектура за рідким випадком поодиноких “ексклюзивних” вдалих прикладів нових храмів не виробила нового храмового стилю, який треба розуміти не як “новий храмовий стиль” у буквальному розумінні, що суперечило б естетичним засадам сучасної творчості, а як власне теологічно-мистецькі засади творчості у галузі сучасного сакрального мистецтва, зокрема таких видів, як архітектура, іконопис, монументальний живопис, вітраж, скульптура. Такі засади мали би стати своєрідним мистецьким каноном, як це було в традиції іконопису, формально-смысловим взірцем, що може ввібрати у себе весь діапазон експресії творчості, сили виразу митця, що резонує з невидимим, дає нам свідчення цього у наших відчуттях, наближає до істини, добра і неземної краси.

У ХХ столітті, особливо після II Ватиканського собору, багато зусиль Західна Церква докладає для визначення сутності духовного, святості у сучасному світі. Практичним, осяжним проявом духовного поміж іншими є церковна споруда. І не лише з погляду необхідності її зведення, стилю, функції чи типів, а також сутності, тобто відповіді на запитання – чим є сакрум, святість, духовність у церкві і самої церкви як споруди, як твору архітектури. Чим саме є сакральність конкретного об’єкта? Завдяки чому – освяченню, ритуалу, згромадженню вірних, богослужінню – об’єкт перетворюється на святиню? Чи духовність творчо і концентровано передається через сам твір просторового мистецтва, його рівень і вартість? Чи якимось пов’язується з творцем як його витвір? Чи сакральність твору залежить від митця, його таланту і віри? Чи можемо безпомилково і однозначно вказати – який об’єкт є духовним, сакральним? Наскільки ця сакральність верифікована сприйняттям даного твору? Чи можна (або потрібно) вважати об’єктивною оцінку твору тих, що його сприймають, чи сакральність твору авторитети-експерти визначають за об’єктивними критеріями оцінки? Наскільки впливає на це присутність Бога – живого і правдивого? Наскільки сакральні об’єкти є знаком присутності сакрум серед профанум? У чому полягає символічність, богословський, профетичний і апостольський характер церковного об’єкта? Нарешті, наскільки церква, її внутрішній вистрій наближає нас до майбутнього, до нового неба і нової землі (2Пт 3, 13), до нового Єрусалиму, що

сходить з неба від бога (Од 21,2) – ці та інші питання вимагають відповіді як основні питання про духовність та святість світу, роль у цьому одухотворенні церковних споруд [64, с. 72].

Серед наших архітекторів поширений певний міф “західної свободи” у сакральній архітектурі. “Західна свобода” є результатом певних засад у відношенні теології до творчості та мистецтва, які можуть “вивільнятися” у сакральній архітектурі та мистецтві зовсім не за цими прийнятими засадами, оскільки творці храмів з огляду на ту саму свободу не зобов’язані програмно втілювати засади, а лише опосередковано, спонтанно чи містично намагатися втілювати їх у своїх творах. Основні вимоги – центричність простору з престолом у центрі, добра видимість для вірних престолу та місця збереження найсвятіших дарів. Також ці засади можуть переглядатися з огляду на появу нових творів, що виходять за межі засад. Тобто невідомо, що для чого існує – засади для творчості чи творчість для формулювання засад. Мабуть, саме так і є – творчість і засади існують одне для одного – такий собі релятивізм, який за пильнішого розгляду видається досить стійкою змислово-практичною позицією, яка, з одного боку, пояснює безліч мистецьких підходів та вирішень, а з іншого, – якраз і задає, описує вже досягнуті межі, які можна вважати засадами. Змінність засад і різноманіття інтерпретацій постулюють творчість у галузі західного сакрального мистецтва.

Єдиним орієнтиром у цьому безмежжі і темряві під- і надсвідомості можуть бути лише вироблені часом сакральні символи, знаки й образи. Майстерність пізнання їхнього сенсу та виразність подання та інтерпретації і є основним критерієм цінності творів. Позірна свобода досить часто є таким собі тренінговим полем для митців, на якому далеко не всі спроби виглядають не лише достатніми, а й прийнятними – про це найчастіше забувають “охочі абсолютної свободи” у сакральному мистецтві. Тому певна канонічність як наслідування знаково-символьно-образної структури досвіду сакрального мистецтва видається набагато продуктивнішою, принаймні запобіганням від бездарності, яка може з’явитися у вічних матеріалах на довгі літа.

Серцевиною, точкою перетину, може, зародком суті речей у її видимості і невидимості, осягальності і неосягальності людиною є символ. Гроно отців церкви, богословів і вчених присвятили багато праць [4; 12; 17; 20; 31; 75; 98; 100] проблемі символу. Вже сама літургія відбувається за допомогою видимих знаків і символів, які провадять до невидимого змісту [6, с. 299; 13, с. 183; 28; 35, с. 111–137]. Лунають заклики заново відкрити сенс символіки і приготувати до її сприйняття вірних, зазначаючи, що сакральний символ наближає вірних до Абсолюту – хоча й визнають, що він є найтривалішим засобом поєднання з Богом [63, с. 22].

Західна богословська парадигма шукає шляхів наближення багатого світу традиційних усталених у християнській культурі, мистецтві, обрядовості символів. Водночас задає питання – чи нові часи народжують нові християнські, літургічні знаки і символи? Ставлячи таке запитання, ми відразу зменшуємо роль і зміст символу, тобто: якщо символ є наочним зображенням образу вічності, абсолюту, трансцендентності, містичності, то чого ще більшого понад це можна хотіти, якої модернізації, новизни шукати у тому, що виражає все – понадчасове і понадпросторове? Тобто самі відбираємо ту роль і значення, які приписуємо символу і хочемо їх у ньому знайти! Так підмінюються і знак, і символ на свої подобі, ерзаци, імітації! Чому ж тоді дивуватись, що саме такі символи як імітації ігнорують люди – вони розчаровують вірних! Якщо з храму винесені знаки, які розкривають глибину символів, то з чого черпатимуть людський розум і уява необхідні образи?

Західні богослови зазначають зменшення символічності мистецтва, починаючи від середньовіччя [77, с. 455]. З іншого боку – вишукують певної компенсації цих втрат, розуміючи, що повторення старих стилів – не вихід із ситуації, який засадничо ними ж і заперечується. І тут з’являється феномен абстрактного мистецтва з його – на думку авторів – умовністю, знаковістю і символічністю, а непередбачуваність укладу світла і кольорів, вільна ритміка і контраст, стилізація (чого? – Ю.К.) і деформації (чого? – Ю.К.) – ніби спонтанно побуджує рефлексію, діалог, питання, доповнення, зокрема оптичний і колористичний ефекти, гру і життя форми, заново формуючи твір. І тут з’являються переживання, а понад то – внутрішній зв’язок реципієнта і твору [64, с. 95; 67, с. 20]. Усі ці міркування досить слушно стосуються до характеристики абстрактного мистецтва, його сприйняття, але при чому

тут сакральність, якщо немає границь інтерпретації, адже глядач може побачити і відчути що завгодно. Гра, випадок, спонтанність можуть не дати потрібної рефлексії, не вивести на діалог.

Натомість автори знову стверджують, що реалістичне мистецтво швидше монологічне, аніж діалогічне, тобто, виразно проглядається проблема комунікативності сакрального мистецтва. Виникає запитання: а молитва – це діалог чи монолог? І тут можуть бути різні відповіді, але хто відповідь, чи діалог відбувся? Чи почутий монолог? – Яка різниця? Адже класичне канонічне сакральне мистецтво – найменш реалістичне, можна навіть стверджувати, що його умовність більша, аніж абстрактного мистецтва, оскільки абстрактне мистецтво – передусім формально нефігуративне, натомість умовне (ікона) – змістовно нефігуративне, оскільки реальні зображення дуже мало реальні – вони трансцендентні за визначенням.

Отже, умовність сакрального мистецтва – може його найочевидніша ознака, натомість очевидною ознакою абстрактного мистецтва є його засаднича безумовність, відсутність будь-яких попередніх умов під час створення чи сприйняття – інакше воно не буде абстрактним. Будь-яка сюжетність чи фігуративність, навіть символічність, будучи певною умовою, стає ознакою конкретності, неабстрактності. Запитання, що цікавить західних богословів, – чи усталені традицією символи надалі лишаються зрозумілими сучасному реципієнту? Наскільки літургія сприймається людиною і яка її результативність? [64, с. 95]. Відповідь на ці запитання необхідно давати власне самим богословам, тобто ставити його до себе: що людина може не розуміти в засаді своїй вічних символів? Адже християнство ввбрало у себе практично увесь попередній досвід шукання Бога людиною, властиво відкриття світу як божого замислу, врешті, як пізнання його – світу і самої людини у ньому. Чи, може, християнські або загалом релігійні цінності потребують вдосконалення? Адже в літературі для богословів та архітекторів зазначено про багату символіку літургії, присутність Христа [41, с. 3–13; 60, с. 361–362; 68, с. 175–204].

Проте “означування” Христом літургії недостатнє – адже Христос присутній не лише як знак або символ, а як насправді існуючий у переживаннях вірних, їхній щирій молитві, і тільки завдяки цьому вони стають частиною Його, причащаючись. Власне цього побоюються західні богослови, переносючи дійсну присутність Христа, дійсну участь вірних у позачасових таїнствах лише на її знак, трактуючи символ власне як знак, як абстрактну присутність Бога, беручи Його у природі Бога невидимого, недосяжного, у людських термінах – абстрактного. Може, незручно їм визнати – ось тут Ісус, поруч. Адже відразу хтось запитає – доведіть це, оскільки доведення раціо є духом західної цивілізації. Може, не вистачає сміливості – адже усі ці розумування про абстрактне мистецтво, про знаки є спробою закамуювати просту відповідь на просте запитання. Уся німецька, італійська, швейцарська література оперує системою світських знань, естетики, мистецтва, релігійної філософії, соціології, проте не є теорією, а тим більше практикою святості, духовності в їхніх просторових та часових вимірах і втіленнях як осяжних для людини, показуючи засобами сакрального мистецтва шляхи до справжньої духовності. Тут важливо також, як ми трактуємо того, хто сприймає: як вірного чи реципієнта, як абстрактного(!) сприймача чи цілеспрямованого на духовне сприйняття.

У дособорові часи багато уваги приділяли ритуальній сакралізації простору – виведенню його зі світського ужитку, заміні конкретних елементів земної реальності шляхом присвяти їх богу, засвідчуючи співіснування поруч світів сакрум і профанум [64, с. 105]. Протестантська теологія акцентує власне цей момент, оминаючи таке важливе для католицького і православного богослов'я визнання реальної і постійної присутності Ісуса в Євхаристії і поза літургією [64, с. 105]. До IV ст. н. е. не існувало традиції посвячення храмів – завдяки присутності спільноти вірних та їхніх святих чинів громада ставала посвяченою [40, с. 50]. Важливо, що власне обряди, зокрема освячення престолу і храму зміцнюють традицію своєю незмінністю, ґрунтованістю на першоджерелах [64, с. 108–110]. Послідовність обряду вирізняє найважливіші складові священного простору: кутовий камінь, престол, громада вірних, ієрархічність структури, світло, а також свідомість присутності Ісуса серед громади на молитві (Мт 18,20).

Сучасне західне богослов'я ставить цілий низку запитань, насамперед перед собою, а також творцями сакрального мистецтва. Чи справжнє сакральне мистецтво може існувати без літургії? Що

є первинним? Які взаємні зв'язки існують між ними? Що теоретично і практично означає первинність літургії у християнському мистецтві, особливо сучасному? У чому власне сучасність храму? Чи кожен вдалий архітектурний твір, який автор вважає храмом, є ним насправді? Чи достатньо тут добрих намірів і переконання архітектора? Якими додатковими знаннями він має володіти, щоб створити сучасний сакральний об'єкт? [64, с. 118].

За думкою теологів, суть нової концепції внутрішнього вистрою храму сховано у самій його архітектурі, структурі і конструкції. Свідомо впроваджена стриманість у іконографії – центр інтер'єру храму у сучасному теолого-літургічному розумінні. Сьогодні існують загалом інші потреби віруючих, особливо щодо символічного виміру дійсності [64, с. 120]. Тут варто зауважити, що у наведених міркуваннях основною є думка щодо змінності у часі не лише потреб віруючих, тобто стереотипів, смаків, може навіть моди, а насамперед “символічного виміру дійсності”, тобто змінності символу і як засобу передання (тоді що замість нього?), і як безмежного виміру означуваного, для якого власне і існує символ і жодна інша категорія його замінити не може. Ця нестримна жага щось змінювати вказує на якесь заперечення сакральності, сховане у цьому – страх незмінності, ідентичний страху перед Богом...

Хоч культ є метою існування церкви і всього світу [29, с. 25], власне спасенний вплив церкви сягає поза місця відправлення літургії – поза межі світу і часу [29, с. 25]. Зазначається аналогія будівлі святині з живою церквою – містичним тілом Христа. Кожен християнин має свій образ церкви і свою потребу безупинної її будови. У Христі об'єднаний цілий світ і все людство, тому будова церкви – космічне завдання, а сам храм через послання спасіння відкриває усьому космосу простір миру і нового створення [60, с. 361]. Безупинне будовання Церкви поглиблюється через евхаристію і проповідання Слова божого [64, с. 141]. Спільнота вірних реалізується особливим способом через слова, знаки і символи, які є участю у таїнстві воскресіння [64, с. 141–142]. Сучасні архітектурні форми мають спростити зустріч з Богом завдяки зовнішньому і внутрішньому спокою людини, зосередженню, роздумам, медитації і спогляданню – простота не є пустотою, а насамперед просторовою і пластичною дією, завдяки якій виникають прозорість об'єкта і сприйнятливість обрядів [22, с. 12]. Вітвар з його іконосферою однозначно постають з архітектурного укладу храму, який, своєю чергою, відповідає літургійним вимогам [32, с. 52], які мають за меті пошанувати і хвалити Бога (*ad maiorem Dei gloriam*) [86, с. 13]. Західна теологічна думка майже ототожнює літургію і структуру-вистрій храму: “вони належать одна одній і взаємно між собою залежні” [18, с. 9] – уклад храму протягом віків впливав на розвиток літургії, яка укладалася віками і тому літургія може і повинна бути змінною, аби відповідати вимогам часу, змінюватись разом із людьми, їхньою культурою, ментальністю, можливостями сприйняття [64, с. 142]. При цьому непросто зрозуміти, як зміст і форми заповідей Христових мають бути сприйняті і пристосовані до вимог сучасної людини і аж на всі часи [64, с. 142] – виходить певне протиріччя між сучасністю і “вічністю”, між змінністю і незмінністю людини, між необхідністю пристосування літургії до людини конкретного часу та її незмінністю, між змінністю мистецтва і незмінністю краси. Властиво, зрозумілою є думка про незмінність заповідей, адже вони не потребують від людини якихось змін для свого пізнання, а звідси як із джерела виводяться канони, взірці, знаки, що розкриваються за допомогою символів.

Питання щодо тривалого часу формування канонічності устрою церкви не є достатньою ознакою для ствердження необхідності продовження цього процесу. Врешті, з точки зору вічності, а з нею і правди об'явлення, змінність є часовою категорією, властиво не суттєвою для розглядуваного предмета. Для архітектури суттєвою є вічність церкви (віри, трансцендентності, надприродності – тут можна вибирати потрібний ряд) та змінність архітектури як часового явища. І складнішим завданням для архітектури є відшукування вічності, незмінності, які лише приєднують до абсолюту, трансцендентності, оскільки змінність є властивою природою архітектури, тому що вона слугує змінності людини. У цьому основна колізія сакральної архітектури, у цьому важливість предмета сакрального – як основного важеля часу в архітектурі. Відповідь на це запитання завжди є пошуком, але пошуком у найглибших джерелах архітектури, які відкриваються небагатьом, можливо, лише посвяченим. Можливо, поєднанням вічності і змінності-часовості є символ – найбільш категорія, яку отримала (чи виробила) людина у пізнанні–освоєнні себе і світу у всіх осяжних вимірах.

Категорія символу у західній теології, найбільше – теорії сакральної архітектури сприймається “прохолодно” у зв’язку із загальною „розчарованістю” не так символом, як спробами його застосування – виробленням складної і розгалуженої символіки, історичної системи символів, які втратили синкретизм змісту і форми, значення і переживання, а перетворилися на метафори, аплікації, алегорії, перенесення, знаки, які тиражувалися дешевими способами репродукції і врешті стали частиною поп-культури з релігійним змістом, або просто колоритним чи модним забарвленням оточення людини. Тепер необхідно “відтерти” феномен символу, просто згадати його теорію і визначення, застосування у богослов’ї, традиційній іконографії і архітектурі, переважно ранніх християнських часів (О. Лосев, П. Флоренський, С. Аверинцев), заакцентувавши на позараціональних властивостях символу.

Істотним мірилом і визначником сакральності церковної архітектури є її зміст, її предмет, тобто відношення до Бога [89, с. 243–245]. Західні теологи запитують: “Як зрозуміти несуперечність творення церковного мистецтва словам Христа про віддання пошани Богу в Духу і Правді (Ів 4,23)?” Що є предметом творчості людини в контексті споруди храму? Який зміст домінує у сучасних сакральних об’єктах? Що зі змістовного боку та ідеї формує сучасний сакральний об’єкт? Що має його формувати? [64, с. 254]. Чи внутрішній зміст і переконання творця знайшли відображення назовні? Чи конкретні образ і форма є виявом і носієм автентичної віри? [64, с. 254].

З багатовікової практики Церкви відома засада правила віри (*lex credendi*) і правила молитви (*lex orandi*) – дух молитви і правдива віра є основою формування і сприйняття простору храму [64, с. 254]. Принципове самоокреслення простору святині настає саме через молитовне згромадження (*Ecclesia orans*) [64, с. 254]. Дух молитви має оживляти і навіть творити змістовність і суть кожної сакральної будівлі. Літургічна молитва є ключем у процесі творення сакрального об’єкта, під час користування ним і відносно щоденного життя. Отже, можна парадоксально сказати, що змістом сакрального об’єкта є людина, яка шукає, знаходить і любить Бога [64, с. 254]. Усі, хто причетні до справи зведення храму, вже до самої творчої ідеї святині мають вписати людину нашого часу [64, с. 254].

При цьому сфера змісту, його вигляд та інтерпретації відзначаються творчим характером. Сакральна будова за формою і змістом – символічна, алегорична, алюзивна (натякуюча), значуща [64, с. 255]. Варто зауважити, що феномен символу охоплює в собі усі ці засоби, – кожна ж окрема будова символом може стати лише у окремому випадку (Лосев. Проблема символу). Релігійна дійсність архітектури храму [64, с. 422], його зміст прояснюється і витлумачується через архітектурні форми, присутність зібрання вірних і участь у літургії, які *тут і тепер* відтворюють Таємну вечерю, активізують фізично-метафізичну дійсність – відбувається поєднання змісту, форми і функції водночас [64, с. 255]. З’явилася тенденція заперечення „чистої” геометрії до сакральних творів взагалі як у католиків, так і протестантів [26, с. 405]. Дивною видається така позиція, оскільки усі без винятку релігії і віровизнання із симетричністю пов’язують відображення ладу, гармонії, абсолюту, тобто вважають її найголовнішим та найзагальнішим простороформу-вальним принципом своїх сакральних об’єктів. Інша справа, що симетрія вимагає відповідного професійного рівня для свого використання як засади просторової організації святині.

Одним із наслідків II ВС стало перенесення престолу з апсиди, яка при цьому в костелі не є закритою іконостасом, ближче до вірних, наближаючи престіл та священника до вірних, які тепер можуть бачити, що відбувається на престолі та священника, повернутого до них лицем. За цією логікою у нових храмах найзручнішою стає центрична схема плану храму з престолом посередині [2, 9–11; 26, с. 120], привнесення соціологічного, людського аспекту до трактування богослужіння і за ним – храму. Зверненість священника до людей має винятково “людську” мету, а узагальнюючи – орієнтація зв’язку священник – вірні, тобто “геометрія відносно до богослужіння” спричинила онтологічний аспект всюдисущості і всюдиприсутності бога, для яких з цієї причини просторові орієнтації не такі важливі. При цьому, з іншого боку, висуваючи вимогу центричності розташування престолу у храмі і досягаючи тяжіння “доцентровості” богослужіння, у святині зникає вісь “схід–захід”, яка є канонічною у християнстві.

Важливим питанням, що рідко виникає у контексті сакрального мистецтва, є мистецькість, краса власне архітектури святині – об’єкта, в якому нероздільно поєднані функційні з бого-

словського і життєвого боку аспекти і непрагматичні, аксіологічні аспекти простору богослужінь, ритуалу, врешті осідку божества, яке представляє красу бога і красу місця бога. Цей складний комплекс теоретичних і практичних, поза сумнівом світоглядних аспектів храмубудування потребує ретельного і ґрунтовного міждисциплінарного дослідження.

У спробах відповідей на ці питання у західній сакральній архітектурі акцентовано на необхідності оригінальності, простоти, скромності, пов'язанні з природою під час проектування святинь. Рекомендовано використовувати природні матеріали – камінь, дерево, метал [5, с. 422; 46], які зі світу профанум рукою творців переносяться до світу сакрум, освячуючи конкретний час і місце. Так мала би постати правдива форма святині, яка, супроводжуючи правдиву участь вірних у богослуженні їхніми правдивими діями, підкреслює христоцентричний характер храму, його інтер'єру, вказує на найважливішу особу та її домінуюче місце у просторі святині [83, с. 49].

Творення церковного мистецтва, з його конкретною часопросторовою належністю, має понадчасовий зміст, а також виконує певні службові функції. Сприймати його, брати участь у співтворенні – обов'язок християнина [64, с. 254; 67; 93, с. 266]. Необхідні конкретна праця й участь в єпархіальних комісіях – до справ літургії, церковної музики, церковного мистецтва та ін. [93, с. 351]. Відразу після собору було внесено зміни до внутрішнього вистрою храмів за модернізованими вимогами до літургії, почався тривалий період рефлексії, коректив, практичних наслідків соборних рішень. Розпочалися філософсько-теологічні та психологічно-соціологічні дискусії [27; 72; 73; 79; 82; 95], з'являється низка періодичних видань, присвячених сакральному мистецтву [8; 19; 50; 52; 64; 69, с. 254; 76].

Церковне право та інші офіційні документи церкви не окреслюють форм і не говорять про тип плану, величину чи вигляд храму. Проте від структури і конструкції, форми і вигляду храму залежить його облаштування. Розташування престолу, хрещальниці, амвону, розміщення вірних, хору, священника і дяка співстворять літургійний характер святині [61]. Форма плану може бути прямокутна, квадратна, видовжена, одно- чи багатонавова [88, с. 201], еліпсоїдна, кругла, півкругла, комбінована геометрична чи вільних форм [53, с. 22]. Щочастіше застосовуються асиметричні, нерегулярні чи вільні вирішення храмів [71, с. 114]. Класичні форми багатонавової базилики з апсидою, ротонди, закладення грецького чи латинського хрестів на плані практично не зустрічаються у новій архітектурі [68, с. 190]. Сучасні храми на Заході не є типовими і не створюються за певними правилами. Переважно є оригінальними, динамічних форм [78, с. 27], зовнішній вигляд яких відіграє другорядну роль та нерідко цим захоплюють або відштовхують вірних.

Хоча архітектура має вказувати усій решті видів мистецтва – яким має бути їхній характер, синтез. Кольори, форми, світло, тіні, глибина, простір, ритм, прозорість мають гармонізувати загалом. Сучасні освітлювальні засоби створюють ефект денного світла [44, с. 138, 140]. Мистецтво розвивається через пошук і відкриття форми. Форма – найскладніша категорія мистецтва. Вона може бути, а може і не бути сама по собі, а мистецтво може бути і може і не бути саме для себе. Форма має певний зміст – так що йдеться про зміст самої форми і зміст взагалі. Аналіз формального змісту мистецтва належить до формотворчих засобів, а аналіз власне змісту – до ідейних, змістовних сторін мистецтва. Відповідно, як і форма, зміст має свою форму подання ідеї і власне саму ідею. Тобто, є форма змісту і своєрідний зміст змісту – подібно як є форма форми і зміст форми. Класичні форма і зміст найчастіше розуміємо як різні комбінації цих категорій залежно від нашої мети. Зрозуміло, що форма змісту і зміст форми можуть бути близькими аж до ототожнення, а можуть бути протилежностями – все залежить від мети митця: формальну чи змістовну сторону він вибирає для вираження свого задуму. Причому важливо, що творець діє підсвідомо, спонтанно, синкретично, емоційно – формально-змістовний комплекс народжується нероздільно, злито, лише потім, аналізуючи, ми можемо розважати над співвідношеннями формальних і змістовних категорій.

Форма форми і зміст форми в архітектурі ототожнюються, коли ми ставимо практичне, прагматичне завдання для форми. У цьому випадку ми трактуємо, наприклад, стіну буденно – для огороження простору для якоїсь діяльності чи функції, і для нас немає великого значення, якою є ця стіна за формою (проста чи криволінійна), фактурою, матеріалом. Артикуляція, виразність

форми для архітектора є не більше як естетичним завданням – воно може розширюватись аж до концептуального завдання (як у Корбюзьє чи деконструктивістів). Така постановка завдання – у природі архітектури як мистецтва, яке здійснює, забезпечує, врешті, прикрашає життєдіяльність людини. Постановка естетичного чи інших завдань, властивих для архітектури (функційного, соціального, психологічного, економічного), перед формою, архітектурною субстанцією, простором фактично є розділенням форми на форму як таку (видиму, осяжну) та її зміст, що передбачає декілька смислів, які вона містить, ту інформацію, яку бачить у ній споживач, економіст, соціальний працівник, критик, покупець, історик. Естетичне завдання полягає у мистецькому вираженні змісту форми. Звідси походять великі (і малі також) стилі. Ми не можемо пояснити, як і чому романський стиль був замінений готичним саме як формальне вирішення. Цьому питанню присвятив велику працю Е. Панофські (Готична архітектура і схоластика), у якій було зроблено спробу пояснити феномен готики. Висновок – не існує однозначного вичерпного джерела на пояснення (!) неповторності стилю саме як формальної системи, просторового укладу. Так само “невивідним” є мистецтво II пол. XIX – поч. XX ст. – від імпресіонізму до сецесії – епоха, яка в українській церковній архітектурі відзначилася творчістю т. зв. В. Кричевського і “українським стилем”, подібно до багатьох інших національних стилів того часу. Формальну систему модерну, сучасної архітектури легше пояснити промисловою революцією, машинною естетикою (кораблі, автомобілі).

У сакральному мистецтві форма форми – це непорушний канон. У світському мистецтві це відповідає чуттєвому, естетичному, тактильному, фізичному сприйняттю форми. Акцентування лише на цій стороні форми приводить до формалізму у доброму розумінні цього поняття – форма для форми. Проте, у сакральному мистецтві – це могутній засіб, який дає змогу “зупинити” форму, зробити її непорушною, вічною, застиглою, незмінною! Для чого? Спочатку – чому? Щоб вона не впливала на зміст, який постійно змінюється (!), властиво перебуває у русі, а так насправді (для чого?) – для взаємодії з ним, для проникнення у нього не лише символічно, подумки, а насправді, ототожнюючись із ним, входячи до нього.

Зміст форми – це святе зображення (лик конкретного святого), його впізнаваність. Форма форми – це його усталений, канонічний тип (вигляд, постать, лик), навіть певна звична конфігурація ліній, сюжетна схема. Зміст образу (зміст змісту) – сам святий, але вже не лише у зображенні, а у дійсності, лише ця дійсність священна, хоча це і не є найголовніше. Найголовніше, що зміст, дійсність існують і деколи відкриваються як форма, осяжна аж до об’явлення – “глядач”, властиво – молільник торкається реальності, переходить у неї – для цього йому не треба робити кроків фізичних, він перебуває там духовно, тобто у повноті існування разом із святим, священною реальністю. Іншими словами це називають – бути почутим, причаститись – стати частиною, дістати цю частину як дар, пізнати, перебувати у змісті змісту – тобто у святості, якщо говоримо про ікону, святі Тайни.

Форма змісту, формальна сторона змісту, оформлення змісту у випадку ікони – це шлях до цього, це засіб комунікації, певна дорога, властиво, духовне стремління, напруга, зусилля, доступність, старанність, досяжність, молитва. Так можна описати ікону, священне зображення у розгортанні їхніх формально-змістовних сторін. Отже, форму змісту можна ототожнити зі святим, який вказує, як можна досягти святості, змісту змісту.

Як бути у випадку святині, храму? Змістовна, ідейна сторона як мета сакрального, богослужбового характеру храму подібна до ікони. Як ікона є засобом комунікації, проникнення, співучасті, причастя до Цілого, приєднання світу до святості, так само і храм. І не тільки до якогось конкретного святого (у присвяті храму – і до конкретного також), а передусім у розгортанні до усіх святих разом, до Найвищого шляхом Євхаристії, яка є спільною молитвою через Тіло і Кров Христа. Зміст змісту – досягнення мети, поєднання з Богом, Таїна. Форма змісту – власне богослужіння, ритуал як засіб досягнення мети, літургія, видимий обряд. Форма змісту і зміст форми об’єднуються у Євхаристії, ритуал стає здійсненням мети.

Форма форми храму – нава, апсида, притвір, баня, конхи у конкретиці їх форми, маси, фактури, кольору, тілесності, осяжності, сприйняття. Натомість зміст форми храму – його геометрія, ідеальне у формі – коло, квадрат, піраміда, симетрія, поділи: дво- три- чотиричастинний, вертикаль-

ний і горизонтальний. Тобто самі форми мають певний ідеальний зміст, певну частку абсолюту – саме тут, в ідеальності форми починається її сакральність. Зміст форми найчастіше передається через знак, видиму сторону безмежного у невидимості символу.

Зміст форми і форма змісту храму досить близько корелюють: ідеальні форми (квадрат, коло, хрест) мають чітку однозначну структуру, організовану мінімальною кількістю осей. Вони є ніби знаком, дорогою ритуалу, культу, опорними знаками для богослужіння. Так, богослужіння певним чином орієнтоване у просторі за осями сходу–заходу, верху–низу. Так зміст форми переходить у форму змісту: тобто абсолютне форми вже випереджує, провіщає абсолютне змісту, іншими словами – сакральність святині розпочинається або вже є у її формі. Форма самодостатня, вона індукує святість, духовність, є її знаком, її провісником. Дійсно, святе місце пустим не буває: у священному місці завжди вже щось є за самим визначенням його. Форма понад це також і канонічна, тобто наділена духовністю, святістю сама по собі, присутньою їй ідеальністю, абсолютністю. Цей канон форми проглядає крізь її геометрію і тактильну фактуру. Будь-яка ідеальність тому є зародком, початком сакральності.

Отже, храм має складну будову: чуттєву компоненту, ніби оболонку, якою людина мандрує оком, та оболонку ідеальну, вибудовану геометрією, пропорціями, які сприймаються не лише чуттєво, а й корелюють до універсальних, ідеальних чуттів людини, пов'язаних з відчуттям симетрії, сторін світу, осей, ієрархії, абсолюту. Власне вони спричиняють самоцінність форми як такої, її у певному сенсі відносно і також абсолютну незалежність від змісту – самої звільненості форми від змісту недостатньо для її сакральності. Для абсолютності – так, але сакральність передбачає окрім абсолюту як універсальності, також його етичність, людську участь. У подібному також криється цінність абстрактного мистецтва як форми задля форми, не детермінованої однозначним змістом. Лише абстрактне мистецтво є передумовою абсолютності. Наскільки форма самоцінна, настільки вона ідеальна, сакральна, священна. Можемо говорити про сакральність як певний дух, його відчуття у храмах давніх епох, які вже давно не служать культу, а навіть тоді, коли ми навіть не знаємо самого культу, як, наприклад, у давніх цивілізаціях.

Зміст храму теж відображає два рівні – чуттєвий, видимий рівень, пов'язаний з ритуалом, культом – це функція безпосередня, комунікативна. Чуттєвий видимий рівень розкриває богослужбову функційність храму. І другий рівень – понадчуттєвий, видимий внутрішнім, духовним зором, що виконує опосередковану, медіативну, символічну функції, які розгортаються до нескінченності за своєю природою. Отже, зміст храму розкривається на двох рівнях функції – богослужбовому і богословському.

У сучасних західних храмах широко використано нові засоби виразу і матеріали, зокрема, абстрактне мистецтво [67, с. 12–17]. Проте, володіючи безумовним універсалізмом і загальністю, абстрактне мистецтво не має суб'єктності, особовості, воно подібне до первородного хаосу, у якому губиться конкретна людина з її конкретним світом. Це ніби дорога без початку і кінця – під ногами вона є, але куди веде – невідомо. Бог для людини не абстрактний, а конкретний, втілений у Слові, виписаний в іконах.

Західна церква ставить перед митцями завдання пошуку нового художнього виразу [25, с. 132], який передбачає також використання у новому світлі і можливостях старих класичних засобів виразу. Усі ці старі і нові засоби виразу мають слугувати переданню віри, євангелізації, усьому завданню Церкви [7, 9]. Суттєвим застереженням є заборона показних пишності і багатства, дорогих матеріалів у храмах. Естетична якість і художній рівень є важливіші, аніж створення „люксів” для Бога [74, с. 36]. Завдання митця – служіння громаді вірних (Erich Widder) [16, с. 306]. Отже, простота і функційність є основними якостями творів сакрального мистецтва і архітектури. Простота пов'язується з покорю. Служба в простоті, в покорі – завдання і митця, і його творів, – так досягають правдивості [64, с. 254, 271–272]. На заході поширена думка, що класичні стилі сакральної архітектури несуть у собі пишноту та надмір дорожочінності. Цим стилям та їхнім якостям протиставляються основні первинні і геометричні форми, що нагадують простоту раннього християнства. Рекомендується також мінімізація у використанні образів і символів, які не можуть замінити живого Слова [74, с. 45–48]. Простота поєднується зі скупістю виразу і бідністю вистрою,



аскетизмом форми [34], які корелюють з бідністю людей. Усе це творить атмосферу автентичного проповідування Євангелія [16, с. 274]. Правдивість і автентичність є запорукою моральності храму, запереченням будь-якого удавання, нещирості, імітації, підміни, які руйнують віру. Це стосується і матеріалів, форм, художніх засобів [64, с. 254, 274].

Цікаво, що західне богослов'я заперечує використання копій відомих творів, порівнюючи це із сакралізацією у минулому окремих архітектурних стилів. Використання таких “повторних” засобів вважають регресом у поглядах і мистецтві. Польські автори, які пишуть про це [64, с. 254, 274], не наводять прикладу з Матір'ю Божою Ченстоховською, яка є сакральною реліквією польського народу, і багато копій якої знаходиться у храмах, не кажучи вже про приватне повсюдне їх використання. Богословської однозначності у розумінні і визначеності у західній гілці християнства на відміну від східної щодо оригіналу (щодо оригінальності, то вона має виразно інше значення), автентичності, копії, а також канонічності сакрального зображення, образу немає. Багато що віддане тут на розгляд митця і священника, які не завжди можуть вирішити складні питання сакральної творчості.

Стосовно вірних декларується з огляду на важливість релігійної громади як молитовного зібрання уважність до їхніх поглядів і потреб у сакральних творах. Водночас застерігають щодо “прийнятих смаків, канонів і естетики”, а “правда мусить бути чимсь більшим, аніж пристосуванням до прийнятих канонів” [64, с. 254, 374]. Вже саме розташування канону у ряду між смаком і естетикою свідчить, що це поняття розглядається у парадигмі світської науки. А верифікувати його пізнавальні і контемпляційні можливості можна лише у парадигмі богословського розгляду, оскільки ми пробуємо з'ясувати саме богословську його “придатність” та ефективність.

Очевидний негативний зміст, який вкладають західні богослови у поняття канону як чогось непорушного, застиглого, незмінного, а тому нежиттєвого, відсталого, що стримує прогрес та розвиток. У цьому питанні глибоко захована суттєва настанова не лише західного богослов'я, а й усієї західної цивілізації на поступальність, прогрес, розвиток, дію, активність, суб'єктність як позитивні цінності на відміну від циклічності, повторюваності, споглядання, “руху по колу”, які оцінюються як відсталі і непродуктивні, а тому – безперспективні. Хоча власне другий тип цивілізації і відповідно система цінностей – ближчі для сходу.

З іншого боку, вимога простоти і бідності (убогості) святині, що відповідає демократичності громади, невірнізнення її багатших членів на фоні бідніших, сприйнята досить простодушно і прямолінійно, дала негативні приклади примітивізму мислення творців, як і самого вигляду храмів [64, с. 254, 275], породила явища антиархітектури та антимистецтва. Явища мінімізації у мистецькому плані супроводжувалися подібними спрощеннями у трактуванні літургії і в результаті спричинили, за визначенням самих католицьких священників, “анемію релігії” і втрату віри [85, с. 209; 92, с. 142]. Натомість, простота Бога має виражатися у сакральній споруді і сприяти ясності (зрозумілості) і прославленню Бога. Прийнятий ідеал краси є засобом пізнання правди і відчуття добра. Будь-яка краса, гармонія чи лад походять від Бога, є відблиском Його краси [27, 34, 59].

У цьому полягає трансцендентність, надприродність храму, яка направляє відчуття і думку за допомогою літургії, молитви, прославлення цієї надприродної дійсності. У храмі увесь простір має бути “літургічно освоєним”, що допомагає досягти “духу форми” [64, с. 275]. Незамінними тут називають пропорції, уклад, ієрархічність, гармонію храму [53, с. 21–27]. Також важливим є місце святині у довкіллі – просторі поселення, причому вважають надмірним акцентування сакральності міських панорам і просторів побудовою величавих храмів у містах [13; 23; 84; 86; 90, с. 213, 293]. Символічним перехрестям просторової проблематики є гармонізація вертикального і горизонтального напрямків: руху до неба і співіснування у середовищі [54, с. 115; 62, с. 210].

Папа Павло VI виділив три найважливіші завдання сакрального мистецтва: допомога у зосередженні і мовчанні; створення медитаційної і контемпляційної атмосфери; потреба діалогу через мистецтво [54, с. 401]. Необхідно уникати так поширених тепер оголених, спустошених, холодних просторів сучасних святинь заходу як несподіваний наслідок літургійної реформи які

відштовхують вірних [23, с. 210]. Теологи заходу говорять про посталу проблему ересі форми, що подібна до ересі змісту [21, 8]. Кітч, банальні вирішення, дешевизна, ярмарковість, які становлять основу псевдо- і антимистецтва [24, с. 16–19; 32, 81] ображають самого Бога, який є Красою і Досконалістю [64, с. 285].

Церква завжди ставила єдину умову – лише справжній твір мистецтва може бути прийнятий. Основна проблема сакрального мистецтва – як відповідає *те*, що представлено (зміст), до того, як це представлено (форма).

Скорочення.

Вих – Книга Виходу

Йо – Євангеліє від Йоанна

Мт – Євангеліє від Матея

2Пт – Друге послання Петра

Од – Книга Одкровення

1. Alfano M. *L'architettura sacra della seconda mete del Settecento ad oggi* // *Fede e Arte*. – 1966. – Nr 3.
2. Antoniutti I. *Liturgia e ispirazione artistica* // *Fede e Arte*. – 1958. – N 1/2.
3. Balthasar Urs H. *Herlichkeit. Eine theologische Aestetik*. – Einsiedeln 1961, (Johannes-V).
4. Barthes R. *Mit i znak*. – Warszawa, 1970.
5. Baumeister. – 1963. – Nr 8.
6. Baumgartner J. *Symbol und Liturgie* // *Lebendige Seelsorge*. – 1978. – 29. Bd.
7. Baur H. *Gemeinsam zurueckgelegter Weg* // *Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger*. – Zuerich, 1965.
8. Bertsch L. *Busse und Bussakrament in der heutigen Kirche* (Heft 50/3).
9. Brauer Th. *Christentum und oeffentlich Leben*. Gladbach (b.r.) (Volksvereins-Verlag M.).
10. Burkart A. *Die Kirche der Ort fuer den Kuenstler von heute* // *Das Muenster*. 13:1960 nr 9/10.
11. Camilucci M. *Cosa e l'arte nel mondo d'oggi* // *Fede e Arte*. – 1958. – Nr 1/2.
12. Champeaux G., Sterckx S. *Introduction an monde des Symboles. Zodiaque*. – Paris, 1966.
13. Chupungco A.J. *An essay on symbolizm and liturgical celebration* // *Sacramentum 2: Symbolisme et theologie* (Studia Anselmiana, nr 64), Roma, 1974.
14. Cocagnac A.-M. *Die liturgische Fuktion* // *Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger*. – Zuerich, 1956.
15. Danilewicz J. *Kościół i jego wnętrze w świetle przepisów prawno-liturgicznych*. – Kielce, 1948 (Diecezjalny Fundusz Wydawniczy).
16. Debuyst F. *Eglises nouvelles apes le Concile I, II, III* // *Art d'Eglise*. – 1966. – Nr 134, 135, 136.
17. Durand G. *Wyobraźnia symboliczna*. – Warszawa, 1986.
18. Egloff E. *Liturgie und Kirchenbau. Principien und Anregungen. T.1*. – Zuerich, 1964.
19. Emminghaus J.E. *Gestaltung des Altarraumes. 1. Aufl.* – Leipzig, 1977 (Heft 57).
20. Eliade M. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. – Warszawa, 1974.
21. Fallani G. *Figurativo e non figurativo sacro* // *Fede e Arte*. – 1958. – Nr 1–2.
22. Filthaut T. *Kirchenbau und Liturgiereform*. – Mainz, 1965.
23. Fischer B. *Stan reform liturgicznych w Niemczech Zachodnich* // *Ruch Biblijny i Liturgiczny*. – 1976. – Nr 4. – S. 207–213.
24. Frank K.B. *Kernfragen kirchlicher Kunst*. – Wien, 1953 (Henker Verlag).
25. Ghetti B. M.A. *Il problema costruttivo ed estetico della chiesa* // *Fede e Arte*. – 1958. – Nr 4/5. – S. 120–135.
26. Gisel E. *Ueber Kirchenbau* // *Werk*. – 1961. – Nr 12. – S. 405–413.
27. Graf O.A. *Die Flucht in den Kirchenbau* // *Hochland*. – 1969. – 61. – Nr 3. – S. 266–272.
28. Greley A. *Symbolizm religijny, religia i wspólnota* // *Consilium*. – 1971. – Nr 10. Poznań, 1972. – S. 109–117.
29. Groot J. *Świat i sakrament* // *Consilium*. – 1968. – Nr 10; Poznań, 1969. – S. 17–26.
30. Grosche R. *Kirchliche Autoritaet und schoepferische Freiheit* // *Jahrbuch fuer Christliche Kunst*. – 1952/53, Muenchen, 1953. – S. 5–9.
31. Grzeskowiak J. *Znak-Symbol-Liturgia* // *Ateneum Kapłańskie*. – 87-1976. – Z. 3. – S. 353–373.
32. Henze A. *Moderne christliche Malerei*. – Aschaffenburg, 1961.
33. Herrmann H. *Glanz des Wahren. Von Wesen, Wirken und Lebensbedeutung der Bildenen Kunst*. – Freiburg in Br., 1953.
34. Hryniewiecki J. *Co charakteryzuje współczesną architekturę sakralną* // *Życie Katolickie*. – 13–14.11. 1965. – Nr 45. – S. II.
35. Jorissen I., Meyer H.B. *Zeichen und Symbole im Dottesdienst. Sichbare Zeichen unsichtbarer Wirklichkeiten*. – Innsbru, Wien, Muenchen, 1977.
36. Journet K. *Msza Święta. Obecność Ofiary Krzyżowej*. – Poznań, Warszawa, Lublin, 1959.
37. Kasper W., Lehmann K. *Die Heilssendung der Kirche*

(Heft 50/1); 38. Kassing A. *Konzelebration und eucharistische Gemeinde // Wort und Wahrheit*. – 1965. – Nr 5. – S. 234–237. 39. *Kirchen // Werk*. – 1961. – Nr 12. – S. 405–448. 40. Klostermann F. *Prinzip Gemeinde. Gemainde als Prinzip des kirchlichen Lebens und der Pastoraltheologie als der Theologie dieses Lebens*. *Wiener Beitrage zur Theologie 11*, Wien, 1965. 41. Kobieliński S. *Podstawy biblijne i symbolicznebudowli sakralnej // Ateneum Kapłańskie*. – 81:1989. – T. 113. – Z. 1 (482). 42. Kowalski K. *Estetyka // Zarys filozofii*. T. 2. – Lublin, 1929. – S. 163–177. 43. Krąpiec M. *Byt i piękno // Zeszyty Nauk. Katol. Uniw. Lubelskiego*. – Lublin, 1963. – Nr 1 (21). 44. Kreuz E.-M. *Licht im Kirchenraum // Das Muenster*. – 49/1990. – Nr 2. – S. 138–142. 45. Kuemmert R. *Kirchliche Bauten fuer den sozialen Bereich // Kirche-Haus der Gemeinde*. – Wuerzburg, 1968. 46. Ladner E. *Ausdruck und Hinordnung im katolischen Kirchenbau // Werk*. – 1961. – Nr 12. 47. *L'arte liturgica nel magistro di Pio XII // Fede e Arte*. – 1958. – Nr 6–7. 48. Laurent M.-C. *Valeur chretienne de l'art*. – Paris, 1959. 49. Ledergerber K. *Kunst und Religion in der Verwandlung*. – Koeln, 1961 (M. DuMont Schauberg). 50. Lengeling E. *Die Bedeutung des Tabernakels im katholischen Kirchenraum // Lititgische Jahrbuch*. – Muenster, 16-1966 (Heft 32). – S. 156–186. 51. Lippert P. *Łaski Boże*. – Kraków, 1934. 52. Loewenberg B. *Sakral-profan (Heft 46)*. 53. Luetzeler H. *Fuerer zur Kunst*. – Freiburg, 1951. 54. Lukken G.M. *Czy liturgia ma przyszłość? // Ruch Biblijny i Liturgiczny*. – 23-1970. – Nr 2–3. – S. 112–127. 55. Makota J. *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*. – Kraków, 1964. 56. Manfredini E. *Riflessi della reforma liturgica sull'architettura della chiesa // Fede e Arte*. – 1965. – Nr 2. – S. 246–247. 57. Marella P. *Il dialogo tra il clero e gli artisti // Fede e Arte*. – 1965. – Nr 4. – S. 338–401. 58. *Maria-Renata od Chrystusa: Liturgia a sztuka*. – Poznań, 1934. 59. Maritain J. *Sztuka i mądrość*. – Poznań, 1936. 60. Moosbrugger O. *Die katolische Kirche als Bauherrin // Bauen und Wohnen*. – 1958. – Nr11. 61. Muck H. *Die Gestaltung des Kirchenraumes nach der Liturgiereform*. – Muenster, 1966. 62. Muck H. *Liturgie und Raumerfarung in der Stadtoeffentlichkeit // Die Wiederkehr des Genius loci. Die Kirche im Stadtraum – die Stadt im Kirchenraum*. – Oekologie, Geschichte, Liturgie. Berlin, 1987. – S. 204–214. 63. Muck H. *Sakralbau heute. T. 1. Aschaffenburg 1961 (Das Christ in der Welt XV 5)*. 64. Ks. Nadrowski H. *Kościół naszych czasów. Dziedzictwo i perspektywy*. WAM. – Kraków, 2000. 65. Ks. Nadrowski H. *Tworca i odbiorca sztuki sakralnej naszych czasów // Studia Theologica Varsaviensia*. – 25-1987. – Nr 1. – S. 75–97. 66. Ochse M. *Un art sacre pour nostre temps*. Paris, 1959 // *Encykl. "Je sais – Je crois"* 128. 67. Ostlender H. *Lebensvolles Kunstschauen*. – Kalendkirchen, 1960. 68. Palacios M. *L'altare e i suoi servizi // Fede e Arte*. – 1965. – Nr 2. 69. Parsch P. *Lernet euer Gotteshaus kennen*. – Klostersnueburg bei Wien, 1932 (Volksliturgisches Apostolat). 70. Pasierb J.St. *Doświadczenie wiary w posoborowej sztuce kościelnej // W nurcie zagadnień posoborowych. T. 1*. – Warszawa, 1970. – S. 227–244. 71. Pasierb J.St. *Rewolucja w architekturze (Najnowsza architektura kościelna w Szwajcarii) // Sodalis*. – 1962. – Nr 4(402). 72. Pieper J. *Sakralitaet und "Entsakralisierung" // Hochland*. – 61-1969. – Nr 6. – S. 481–496. 73. Pieper J. *Was ist eine Kirche? Vor Ueberlegungen zum Thema "Sakralbau" // Zuerich*. – 1972. 74. Regamey P.-R. *Art. Sacre au XXe siecle?* – Paris, 1952. 75. Ricoeur P. *Symbol daje do myślenia // Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. – Warszawa, 1975. – S. 7–24. 76. *Richtlinien fuer die Feier der heiligen Messe in Gemeinschaft (Heft 21)*. 77. Ringger K. *Zum Begriff der kirchlicher Kunst // Werk*. – 1961. – Nr 12. 78. Roguet A.-M. *Construire et amanager les eglises*. – Paris, 1965 (Editions du Cerf). *L'esprit liturgique* 25. 79. Rombold G. *Die Fragwuerdigkeit des Sakralen. Eine Replik // Hochland*. – 63-1971. – Nr 1. – S. 79–85. 80. Rombold G. *Eine Theologie der modernen Kunst // Kristliche Kunstblaetter*. – 1966. – Nr 2. – S. 43–44. 81. Rombold G. *Gesensatzliche Tendenzen im heutigen Kirchenbau*. 82. Rombold G. *Kirchen fuer die Zukunft bauen. Eine Antwort an Willy Weyres // Hochland*. – 62-1969. – Nr2. – S. 160–169. 83. Rombold G. *Muenchner Tagung ueber Ordnung des Kirchenraumes // Kristliche Kunstblaetter*. – 1966. – Nr 3. – S. 49–50. 84. Rosier-Siedlecka M.E. *Posoborowa architektura sakralna. Aktualne problemy projektowania architektury kościelnej*. – Lublin, 1979. 85. Schenk W. *Geneza i założenia reformy liturgicznej // Ruch Biblijny i Liturgiczny*. – 18-1965. – Nr 4. – S. 205–211. 86. Schilling A. *Ueberlegungen zur Gestaltung des Altars // Christliche Kunstblaetter*. – 1965. – Nr 1. – S. 13–16. 87. Schwarz R. *Die Baukunst der Gegenwart*. – Duesseldorf, 1958. 88. Seasoltz R.K. *The House of God*.

*Sacred Art and Church Architecture.* – New York, 1963 (Herder and Herder). 89. Silli A. *L'architettura sacra e l'epoca moderna // Fede e Arte.* – 1960. – Nr 3. – S. 242–255. 90. Starnberg Th. Z. *Zur Ausstellung "Kirchenbau der Gegenwart" // Das Muenster.* – 13-1960. – Heft 9/10. – S. 302–312. 91. Stehmann S. *La paradoxe de l'adaptation // L'Art. d'Eglise.* – 1955. – Nr 4. – S. 49–56. 92. Timm H. *Ein Gesicht machen. Nachprotestantischen Erwaegungen zur Bildtheologie // Wozu Bilder im Christentum? Beitrage zur theologischen Kunsttheorie.* – St.Otilien, 1990. – S. 137–154. 93. *Vaticanum Secundum. Band I. Die Erste Konzilperiode.* – Leipzig, 1963. 94. Wagner J. *L'art liturgique et la pastorale // La Maison-Dieu.* – 1956. – Nr 47–48. – S. 105–126. 95. Weyres W. *Koennen wir noch Kirchen bauen? // Hochland.* – 60-1968. – Nr 7. – S. 644–654. 96. Winternitz A.C. *Zur Situation der Christlichen Kunst der Gegenwart in Suedamerika // Das Muenster.* – 12-1959. – Nr 1–2. – S. 27–40. 97. Zander G. *Le chiese: esperienze prospetliche // Fede e Arte.* – 1959. – Nr 2. – S. 136–152. 98. Аверинцев С.С. *София-Логос: Словарь.* – К.: Дух і літера, 2001. – 460 с. 99. Лосев А. *Проблема символа и реалистическое искусство.* – М.: Искусство, 1976. 100. Флоренский П. *Имена.* – М.: Эксмо-Пресс, Харьков: Фолио, 1998. – С. 341–448.

УДК 7.01+72.01

Х.П. Крамарчук

Національний університет “Львівська політехніка”,  
кафедра дизайну та основ архітектури

## ЗАКОНИ “-ПАТІЯ” У ФОРМУВАННІ ЕКОЛОГІЧНОЇ І ОБЕРЕГОВОЇ ФУНКЦІЇ АРХІТЕКТУРНО-ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА

© Крамарчук Х.П., 2006

*З Істини не можна вийняти більше ніж у неї покладено  
М. Павич. “Хозарський словник”*

*Є такі сльози речей.  
Вергілій. “Енеїда”*

**Розглянуто вплив трьох законів психологічно-ментальних рефлексій\* людини: емпатії, симпатії, гомеопатії на ієрархію моральних акцентів в діях людини при формуванні семіотичного (знаково-символічного) статусу предметно-просторової форми в середовищі. Через самовираження людини-етноносія в системі законів: емпатії, симпатії, гомеопатії реалізується принцип самоідентичності (як самобутної тотожності) в проєктованому нею архітектурно-предметному середовищі.**

### Постановка проблеми і завдання статті

Кожне сформоване архітектурно-предметне середовище на рівнях міфологічному та ідеологічному відображає розгортання конкретним етносом шлях подолання хаосу людського буття. Філософ К'єркегор [1], досліджуючи проблему виникнення духовної кризи людини, виділив три послідовні стадії сходження особистості до істинного буття: 1) *естетична* як нахил до досконалого

---

\* Рефлексія – “увага, скерована на те, що міститься в нас самих, в нашому Дусі, естві, „потенційне знання”. (Знання неяви // Культурологія ХХ век: Энциклопедия. Т. 1. (А-Л) – СПб.: Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. – С. 225).