

УДК 008 : 312.421 (Мистецтвознавство. Дизайн)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-1-10>

**Валентина ВАСКЯЛІТЕ,**  
*orcid.org/0000-0002-9409-1286*  
аспірантка кафедри дизайну та технологій  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(Київ, Україна) [vaskjalite@gmail.com](mailto:vaskjalite@gmail.com)

## МОДЕРНІ СИНТЭЗИ В ДИЗАЙНІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Наголошено на актуальності проблеми синтезу мистецтв в стилі модерн як дизайн-проект. **Мета дослідження** – визначити специфіку взаємозв'язків мистецьких засад видового формотворення в дизайні стилю модерн. **Методологія дослідження** орієнтована на системний та компаративний під'їзди, що дають можливість цілісного уявлення синтетичних процесів в дизайні та здійснити порівняльний аналіз формотворчих інтенцій в просторі культури початку ХХ століття. **Наукова новизна дослідження.** Модерні реалії синтезу мистецтв, які так чи інакше зазначаються в контексті початку ХХ-го століття, частіше всього поєднуються з всезагальною номінацією «модернізм», куди входить авангард і всі інші течії, в тому числі і стиль модерн. Є і інші, більш делікатні, більш витончені дефініції, де зрештою сам по собі образ модерніти (*modernity*) пов'язується зі стилем модерн. Є резон уявити генезу стилю модерн як встановлення художньої цілісності рефлексивного типу у вигляді трьохчастної структури, за М. Леонтьєвим, де вона формується як рух від первинної концептуальної простоти еkleктики до її надлишкового надмірного квітіння, складності виявлення монізму, теургізму, віталізму, орнаменталізму, що ззовні виражалось як своєрідна антитеза еkleктиці, а потім до пізньої простоти ретроспективізму, неокласицизму і ін. Починаючи з простих рішень світових проблем, котрі були під рукою, комбінування елементів світових стилів, переосмислюючи їх як складний синтез теургічного поштовху, модерна рефлексія потім нібито відмовляється від синтез, іде до нової простоти. Уточнено положення про те, що еkleктика формується як достатньо відомий культурно-історичний період, потім вже модерн – квітучий, у повноті здійснений як достатньо чіткий, синтагматично означений синтез мистецтв, і вже після цього – своєрідний модерний неокласицизм, повернення до неокласики. **Висновки.** Стиль модерн асимілював попередню спадщину еkleктики, визначив всі прерогативи і дав можливість охарактеризувати їх в рамках макро- і мікроформ синтезу мистецтв всезагального дизайну модерну. Ми говоримо «дизайну», бо це дизайн просторовий, і зовнішній, і внутрішній, і пластичний, і архітектонічний, і будь-який інший.

**Ключові слова:** мистецтво, синтез мистецтв, дизайн, стиль модерн, теургізм, віталізм, орнаменталізм.

**Valentina VASKYALITA,**  
*orcid.org/0000-0002-9409-1286*  
Graduate student at the Department of Design and Technologies  
Kyiv National University of Culture and Arts  
(Kyiv, Ukraine) [vaskjalite@gmail.com](mailto:vaskjalite@gmail.com)

## MODERN SYNTHESSES IN THE DESIGN OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Emphasis is placed on the relevance of the problem of art synthesis in the Art Nouveau style as a design project. The purpose of the study is to determine the specifics of the interrelationships of the artistic principles of species formation in the design of the Art Nouveau style. The research methodology is focused on systemic and comparative approaches, which make it possible to provide a holistic view of synthetic processes in design and to carry out a comparative analysis of design intentions in the cultural space of the beginning of the 20th century. Scientific novelty of the research. Modern realities of the synthesis of arts, which in one way or another are noted in the context of the beginning of the 20th century, are most often combined with the universal nomination «modernism», which includes the avant-garde and all other currents, including the modern style. There are other, more delicate, more sophisticated definitions, where in the end the image of modernity itself is associated with the Art Nouveau style. There is reason to imagine the genesis of the modern style as the establishment of the artistic integrity of the reflective type in the form of a three-part structure, according to M. Leontiev, where it is formed as a movement from the primary conceptual simplicity of eclecticism to its excessive excessive flowering, the complexity of identifying monism, theurgism, vitalism, ornamentalism, which is from the outside was expressed as a kind of antithesis of eclecticism, and then to the late simplicity of retrospectivism, neoclassicism, etc. Starting with simple solutions to world problems that were at hand, combining elements of world styles, reinterpreting them as a complex synthesis of theurgical impulse, modern reflection then supposedly abandons synthesis and goes to a new simplicity. The position that eclecticism is formed as a sufficiently well-known cultural-historical period, then modernity – flourishing, fully realized as a sufficiently clear, syntagmatically defined synthesis of arts, and after that – a kind of modern neoclassicism, a return to neoclassicism. Conclusions. The Art Nouveau style assimilated the previous heritage of eclecticism, defined all the prerogatives and gave the opportunity to characterize them within the framework of the macro- and microforms of synthesis of the arts of the universal design of Art Nouveau. We say «design» because this design is spatial, and external, and internal, and plastic, and architectural, and any other.

**Key words:** art, synthesis of arts, design, modern style, theurgism, vitalism, ornamentalism.

**Постановка проблеми.** Сутність всіх конструкцій модернізму полягає в тому, щоб намагатися здійснити опис і певну декомпозицію, деструкцію дефініції стилю модерн, який поєднує в собі попередні стадії еклектики і паралельно з ними – весь набір авангардних синтезів. Одним із провокаторів модерного мислення був Адольф Лоос, який вже пізніше, після всіх випробувань модерними інтенціями потрапив в Грецію до Парфенона і виказав абсолютно ідеальну сентенцію, яку можна фактично докласти і до визначення модерну: «проміжки між колонами є більш важкими, ніж самі колони». Тобто простір стилю модерн є настільки органічно і деміургічно-трагічним за своєю суттю, що він не витримує переважань його інтерпретацій. Так, протиставлення еклектики (починаючи з 1830-го року до 1900-го року, а потім вже начебто стиль модерн випливає від 1900-го до 1914-го року) – це абсолютно зовнішня хронологія, яка мало що говорить. Ю. Легенький її заперечує, заперечує і О. Соколов, який пише, що за своєю синтагматикою, за своєю культурницькою моделлю формотворення еклектики і модерну були ідентичними, але ця ідентичність стосувалася, власне, самих форм синтезу в мистецтві.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Проблеми синтезу мистецтв в стилі модерн, образної цілісності дизайну та декоративно-прикладного мистецтва досліджувалася в роботах В. Вечерського, О. Найдена, В. Чепеліка, В. Ясієвича, Дж. Норвіча, Г. Фар-Беккера та ін. Адже синтез мистецтв в дизайні стилю модерн є ще малодослідженим.

**Мета дослідження** – визначити специфіку взаємозв'язків мистецьких засад видового формотворення в дизайні стилю модерн.

**Виклад основного матеріалу.** Одними із висхідних протагоністів тих часів були А. Лоос, Джон Раскін і Вільям Морріс. Бунт в Англії підштовхувався попередніми розробками Е. Шефтсбері, Ф. Хатчесона і інших, які естетично продукували проблему інновацій. В рамках Red House, Червоного Дому, який побудував для себе Вільям Морріс, зібралася група однодумців, прерафаелітів, утворилася фірма, яка здійснювала проекти дизайнерського зразка. Власне, тут, крім Морріса, здійснювали свої дизайнерські проекти Е. Берн-Джонс, Ф. Вебб, а також фірма «Морріс, Маршалл, Фолкнер і С<sup>о</sup>» («Morris, Marshall, Faulkner & C<sup>o</sup>»), яка стала образом сучасного дизайн-проекування. Вона не існувала довго, адже в ній була визначена найголовніша метафізична і метафорична конструкція проектних завдань – повернутися до міфотворчості попереднього ремісничого

образу світозабудови. Звичайно, це не вдалося. На рівні мистецьких і художніх апроксимацій все вилилося в проект, який себе не виправдав. Так, інші стилі, зокрема німецький Бідермайер (Biedermeier) перехопили ініціативу, і спрощені шпалери тут же заперечили собою шпалери, ретельно здійснені майстрами і ремісниками фірми Морріса в Англії (Fahr-Becker, 2007).

Можна сказати, що синтез мистецтв модерну був проектно-модельним, орієнтувався на своєрідні конструкції і образи, одним із яких була достатньо цікава реальність проектного синтезу Готфрида Земпера. З одного боку, це типовий зразок суто архітектурної рефлексії, емпіричної теорії compositio, яка не пориває з рефлексією архітектора, з іншого – він намагався створити теорію ремісничого стилетворення новітнього часу. Але ця стилістика (як, до речі, і у Ф. Шміта) була суто індивідуальною, і тому вона визначилася на рівні власних романтизуючих констеляцій бачення майбутнього модерного синтезу.

Ще один із цікавих авторів – архітектор Е. Віолле-Дюк, який в певній мірі наслідує Земпера, його ідею стилетворення, але все ж таки намагається структурувати зовсім інший контент і контекст. Автор відривається від романтичного етнокультурного захоплення і так чи інакше намагається структурувати образ нового як своєрідну утопію. Можна сказати, що стиль модерн довго себе шукав в контексті парадигм протиставлення так званій еклектиці, протиставлення до простих запозичень із різних культур, тому і Віолле-ле-Дюк, і інші намагалися створювати стиль на підставі нової органічної цілісності. Проте ця антиеклектична направленість не є достатньою, будемо казати, з одного боку, вона є структурною, а з іншого боку, була суто іманентною і реалізувалася всередині модерніті, всередині самого стилю. Тут же визначаються раціональні, символістські, романтичні, ірраціоналістські течії, які так чи інакше формують стиль модерн у всіх його синтезах і всіх його визначеннях.

Величезну роль, звичайно, зіграв поштовх мистецтвознавчої рефлексії, який походить від Фрідріха Ніцше, що визначає два локуси: аполлонівський, раціоналістичний, і діонісійський, суто емоційний. Але в ті часи ця дихотомія вже виглядала, можна сказати, як певне забарвлення віталістської школи, що походить від філософії життя, якою захоплювалися Освальд Шпенглер, Олександр Габричевський і багато інших, які намагалися в стилі модерн побачити організмизм структурно-функціонального виміру.

Вчення Гете про протофеномен, про глибинну органічну віталістичність синтезу дизайну та

архітектури і всього іншого, знаходило різні варіації культурологічної та мистецтвознавчої інтерпретації. Це і Блаватська з її релігійними синтезами, це і Штайнер, який редукував синтези Блаватської до християнського універсуму, здійснив надзвичайно цікаві проекти Гетеануму (хоча він не є архітектор). Так, Гетеанум дерев'яний, згорів, потім вже був здійснений в камені інший проект, який пережив століття. Але за цим всім стоїть достатньо цікава ситуація, яку можна зазначити як своєрідний символічний неоромантичний національно-піднесений образ всебуття, всежиття. Так чи інакше, те, що було спродуковано Шпенглером, його ідеями організму культури, спродуковано «Фаустом» Гете, намаганням мислити в рамках організму, стає пріоритетним типом художнього мислення. Але, наскільки він був адекватним тим чи іншим моделям синтезу мистецтв, це залежить від конфігурацій модерного втілення ідеї.

Модерн був все ж таки архітектурно детермінованим як організмично сформований образ модерніті, поєднував в собі всі синтези, які походили від графіки Обрі Бердслея, Альфонса Мухи, живопису Врубеля, Олександра Серова. Вся ця величезна палітра синтезу художніх інтенцій спонукала до осмислення горизонту, доміанти художнього мислення, до пошуку епіцентру формотворення.

Звичайно, таких епіцентрів було багато. Це Дармштадтська колонія в Німеччині, де Й. Ольбрих, Й. Хоффман, М.Фабіані, Л. Бауер підняли образ стилю до рівня світової реальності культури. Можна сказати, що сама конструкція модерніті і сам образ стилю так чи інакше формувався на підставах всезагальних синтезів. Можна стверджувати, що англійське мистецтво кінця ХІХ-го століття, зокрема досвід Морріса з його Red House, групою дизайн-проекування, було лише маленькою частиною, яка мала своє відлуння.

В інших країнах – це Генрі ван де Велде, у віденському просторі – це Ольбрих і інші. Звичайно, Дармштадтська колонія була епіцентром. І не дарма все те, що утворювалося в рамках досвіду Гессена-Дармштадтського, набуло ознак абсолютно дивного експерименту, коли запрошувалися люди, достатньо творчі і обізнані в мистецтві, їм давалася позика, або вони мали свої гроші. Всі будинки були побудовані за проектом одного архітектора, Ольбриха. На літо мешканці домівок мали звільнити будинок, бо там здійснювалися всезагальні виставки світового масштабу – покази кераміки, будівних матеріалів, проходили певні вистави (до речі, «Світ мистецтв»

теж був задіяний). Будинок Гессен-Дармштадтського був надзвичайно презентабельним. Зрештою, цей поштовх відбувався і в інших країнах. Gesamtkunstwerk модерну, всезагальний витвір мистецтва стилю модерн, зрештою формувався як надзвичайно активний формотворчий імпульс.

Якщо говорити про ранні періоди модерну, а це романтизм і неонаціональний стиль, звернення до національних витоків, який відбувся в творах зокрема Д. Неша, загородний дім Blaise Hamlet поблизу Бристоль (1812-й рік); це той же самий Red House Вільяма Морріса, це Тріт, Фолс, дім Ріерсона, Чикаго (1880-ті роки), що нагадує своєрідну башту, то це міфотворча реальність стилю (Fahr-Becker, 2007).

В той же час формуються синтези в зображувальному і скульптурному мистецтвах. Ми бачимо блискучі роботи Івана Мештровича, сербського скульптора, а також чудові панно Михайла Врубеля і інших митців. Можна сказати, що неоромантизм мав семантично-візіонерський, і будемо казати, візуальний характер презентації. Так, зокрема С. Малютин, його меблі у вигляді лавок, Талашкіно (початок 1900-х років) – це своєрідна увертюра неоруського стилю. Г. Мутезіус, дім Фронденберга, Ніколасзее, Берлін, 1909-го року – теж центрований і ясно виражений фасад з чисто германським образом трикутника вгорі, та і сам план цього простору є достатньо символічно структурно романтичним.

Можна сказати, що ідеї неоромантизму набули своєрідного епіцентру у творчості Чарльза Макінтоша, Хілл-Хаус, Глазго (1902-й – 1903-й рік). Його інтер'єри всім відомі, зі стільцями з високою спинкою, із шакапами, пофарбованими в білорожевий колір – все свідчить про те, що це новітній симбіоз орнаментально-теургічного і символічного образу. Школа мистецтв в Глазго стала одним із надзвичайно цікавих образів нового напрямку. Френк Ллойд Райт тих часів (це 1906-й рік) мало знайомий в рамках горизонтальних субструктур модерну, які надають образ прерій, образ американської глибинки, образ всього того, що можна визначити як неоромантизм. В цей же час Р. Ф. Мельцер, особняк на Кам'яному острові (Санкт-Петербург, 1904-й рік) презентує баштовий стиль. Взагалі образ башт, героїчного минулого входить в контекст реляцій неоромантичного стилю. Зокрема це північний модерн, це Е. Саарінен, Г. Гезеліус, А. Ліндгрєн, Фінський павільйон на Всезагальній виставці в Парижі (1900-й рік), а також Е. Саарінен, Г. Гезеліус, А. Ліндгрєн, вокзал в Гельсінфорсі (1905-й – 1914-й роки). Тобто ми бачимо, що північний модерн з ідеєю башт, з

ідеєю модерної героїзації минулого стає одним із надзвичайно цікавих образів тих часів.

Можна сказати, що саме світ неоромантизму і неоретроспективізму був занурений в минувшину і давав можливості надзвичайно цікавих альянсів, які виглядають майже постмодерними. Так, зокрема Вербек, склади, Кельн (1900-ті роки) – це своєрідні архітектурні трикутники, які нагадують ідею гарно декорованого сараю вже постмодерністського гагунку, і в тому чи іншому вимірі презентують не гарно декорований сарай, а гарно визначений віталістський образ етнокультури. Можна сказати, що неоромантизм – це перша сторінка в модерні, яка завершується блискуче, завершується творами С. Малютина, П. Сулова, церква Святого Духа, Талашкіно-Фльоново (1902-й – 1903-й рік), це блискучий імідж певного відродження модерніті. Тобто архітектура цих часів і сам модерн є достатньо органічним, структурним і монументальним цілим. Ми спеціально визначаємо концепти модерну, де символізм, організм, віталізм, теургізм стають основами синкретичності художніх синтез модерну.

Отже, можна зазначити, що стиль модерн від ретроархаїзуючих інтроверсій, від захоплення етнокультурою, починає просуватися в ситуацію культуротворення, яка формується як універсалізація організму. В тій же самій Барселоні в 90-ті роки поруч з Гауді виникає кількість дизайнерів, які намагаються об'єднати каталонських модерністів. В чому ж полягає сутність пріоритетів організму? Вона полягає в тому, що і Гауді, і інші намагаються визначити сутність зростання форм, елементів архітектурного простору, як живих організмів. Можна сказати, що це достатньо серйозна заявка, але вона лише у Гауді стала скульптурно-пластичною синкретичною реальністю творчості.

В інших країнах виникають зовсім інші прерогативи. Замість пластицизму, орнаменталізму і широкої скульптурної реальності формується містицизм. Так, Рудольф Штайнер, який захоплювався творами Блаватської, згодом започатковує свою течію антропософії, а ще згодом виступає як архітектор, а навесні 1913-го року в Дорнахі здійснює проект Гетеануму. Можна сказати, що він був один на один з новітньою проектною реальністю. Йому допомагали інші архітектори, але так чи інакше, метаморфози образу, який він здійснив, були суто візіонерськими і належали, будемо казати, семіотично-символічному універсуму.

Отже, містифікація архітектури і навіть синтезу мистецтв є достатньо цікавим експериментом, є образом тих часів. Сам цей метаморфоз духовно-

символічно-пластичного образу, звичайно, задавав парадигму. Якщо говорити про більш широкі, більш загальні міфогенні пристрої творчості, то їх описують в рамках ірраціоналізму, хоча такий підхід є достатньо проблематичним (Norwich, 1979).

Виникає ціле коло авторів, зокрема Густав Клімт, А. Роллер, Мунк, які здійснювали свій образ модерніті. Так, туалетний столик Б. Панкока виглядає як абсолютно презентативна біонічна конструкція. Г. ван де Велде, сервіз, що теж є фантастично дивним організмичним образом (1899-й рік). Г. Гійомар, письменний стіл, став буквально емблемою стилю модерн. Гійомар відомий як автор багатьох входів в метро, і взагалі автор модерних образів підземки Паризького метро. В. Орта – один із цікавих авторів, який в Базелі започаткував стиль модерн як ірраціоналістичний образ, що став емблемою модерніті.

Отже, стиль модерн в його концептуальних ознаках – це ретроархаїзуючий неоромантичний напрям, пов'язаний з національними тенденціями, з етнодизайном (Найден, 2023). Це символізм, орієнтований на те, що утворювалося в ті часи, було характерним для культури, і взагалі на містицизм, який походить від Андрія Білого, В'ячеслава Іванова і інших. Це також раціональні форми, що виникають пізніше, які намагаються структурувати розхитаний модельний простір містицизму в Гетеанумі двох зразків.

Відтак, бачимо набір парадигм, а це, ще раз повторимо, неоромантизм, символізм, неокласицизм. Якщо поглянути на візуальний образ графіки, це, звичайно, структури, які пов'язані з модерн-конструкціями Обрі Бердслея, Жюля Шере, а також генієм всіх модерністських рекламних панно – Альфонсом Мухом. Все інше має не такий дизайнерський абрис. Але Віктор Орта, з його маніфестом, який він здійснив, коли раціонально визначив образ модерніті, надзвичайно образно трансформує цей контекст в інтер'єрі. Також Антоніо Гауді, колегія Терезіано, коридор першого поверху, Барселона (1888-й – 1889-й рік), показує нам образ неоготики. Все це є суто внутрішні продукції, внутрішні інтроверсії модерніті.

Якщо говорити про судини, про все те, що характеризує оточуючий простір, зокрема ліхтарі, то, звичайно, тут можна засвідчити, що досвід Вільяма Морріса, зокрема Філіпа Вебба, який здійснив проект Червоного Дому Вільяма Морріса (1859-й рік), всередині виглядає фантастично, екстравагантно, як перифраз народних етномотивів. Генрі ван де Велде і його ліхтар взагалі є суперобразом стилю, які символізують весь світ, універсум як своєрідну біонічну конструкцію.

Можна сказати, що в ті часи група художників, що працювала у Red House, у Вільяма Морріса, зокрема Едвард Берн-Джонс, здійснювали багато емблематичних зображень, які характеризують конструкції цього часу. Надзвичайно цікавим є Йозеф Хоффман, вітальня палацу Стокле, Брюссель, з мозаїкою Густава Клімта. Коли в перший раз дивишся на цей інтер'єр, він виглядає суто як класицистський образ. Але вже саме занурення в оточення, в стіни свідчить про те, що стіл «розсувається», стає зайвим в цьому просторі віртуальної конструкції. Чарльз Макінтош з його меблями в Хілл-Хаус, Хеленсбург, інтер'єр 1910-го року, просто вражає своєю екстравагантністю конструкцій. Не менш екстравагантними є конструкції Федора Шехтеля в особняку Рябушинського, зокрема другий поверх, де розстіклова в шотландську клітку, композитна капітель колони, що є буквальною цитатою з Крито-Мікенського царства, вітраж і абсолютно дивні сходи вражають своєю симбіотичністю. Це синтез мистецтв, дивно органічно сконструктивний як могутній симбіоз.

Якщо говорити про живопис і про фресковий контекст цих синтезів, звичайно, тут варто згадати Пюві де Шаванна, його розписи в Сорбоні, а також багато інших робіт, зокрема Яна Торопа, «Три наречених». Можна згадати Віктора Борисова-Мусатова, чудові роботи Врубеля і інших майстрів. Адже раптом стиль модерн «надламується» і виникає стиль модерної неокласики, ремінісценції, або чогось іншого. Але цьому передують, звичайно, бурхлива, драматична і екстатично-динамічна реальність, задіяна в Парижі, в роботах підземки, яка допомагає нам побачити (це Е. Гійомар), як живе і формується пекло – модерне пекло підземелля.

Гауді цікавий також й як дизайнер інтер'єру. Його дім Вісенс (Casa Vicens), інтер'єр, Барселона (1878-й – 1885-й рік) – це фантастично красиві алюзії, де поєднуються декілька рівнів: цокольний, потім стеля, і потім проміжний рівень візуальних конструкцій. Антоніо Гауді здійснив багато робіт, які донині вражають своєю унікальною оригінальністю. Нічого подібного не можна побачити ніде, але це не свідчить про те, що сама оригінальність є щось більше, ніж образ. Генрі ван де Велде в його власному будинку Блуменверф (Bloemenwerf, 1896-й рік) показав надзвичайно цікавий образ, де поєднується орнаменталізм, пластицизм, віталізм і інше. Зокрема Генрі ван де Велде і його елементи вхідної двері, ручки вражають своєю організмічністю і своєю винахідливістю біонічного образу.

**Висновки.** Можна стверджувати, що скульптура, архітектура, синкретизм, синтез мистецтв – всі разом живуть в стилі модерн. Так, Ектор Гійомар, його входи в метрополітен і зараз залишаються певною візитівкою Парижу тих часів. Можна говорити, що Париж змінюється, але образ модерну був і є надзвичайно цікавим. Чарльз Макінтош, двері Чайної кімнати дома в Глазго (1904-й рік) – це теж певний синкретизм і певна семантична констеляція на тему глибинних містичних візій, занурення в давні часи. Всім відомий твір, Август Ендель, ательє «Ельвіра», Мюнхен (1897-й – 1898-й рік) – це певна візитівка стилю модерн, де надзвичайно агресивна скульптурна емблема над входом презентує образ доби. Йозеф Ольбрих став відомим після того, як здійснив забудову віденського Сецесіону (1889-й – 1899-й рік). Можна сказати, що його запрошення Гессен-Дармштадтським стало роковим для нього: він тут законсервував свої можливості і не міг їх просунути далі. Густав Клімт відкрив нову ситуацію модерності, її підтримують образи Врубеля, і звичайно, образи, які можна зазначити як емблему сезонів Дягілєва в Парижі – це прекрасні роботи Леона Бакста, зокрема Ніжинський в ролі Фавна в балеті Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавна» (1912-й рік). Тобто ми бачимо, як стиль модерн із загальних концептуальних образів неоромантизму, орнаменталізму, теургізму і пластицизму трансформується в пластиці творів Антоніо Гауді, це зокрема Дім Міло, Барселона (1905-й – 1909-й рік), а також Дім Батло, Барселона (1904-й – 1906-й рік). Це вже скульптура, це вже пластика, яка стає самодостатньою.

Отже, виникає все те, що можна зазначити як надзвичайно цікавий, енергійний і трансформативний екзерсис модерності. Можна сказати і простіше. Сутність всіх рефлексивних конструкцій полягає в тому, щоб намагатися здійснити опис і певну декомпозицію, деструкцію, дефініцію модернізму в контексті стилю модерн, який поєднує в собі попередні стадії еkleктики, і вже паралельно з цим всім – весь набір авангардних синтезів. Всі ці квазі-семантичні, квазі-психологічні, квазі-романтичні ознаки (ми додаємо «квазі», щоб підкреслити їх унікальність) дають нам можливість визначити, як формується індивідуальний поштовх до органічного, теургічного, орнаментального, близького до людини простору архітектури, інтер'єру, його форм, які визначаються в меблях, в світлоносних конструкціях світильників і будь-чого іншого.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Вечерський В. Курс історії архітектури. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. С. 198–203.
2. Найден О.С. Фольклор і модернізм. Спільне і відмінне: Три риси на задану тему. Київ : Видавничий дім «Стилос». 2023. 256 с.
3. Чепелік В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА. 2000. 378 с.
4. Ясієвич В. Модерн. *Архітектура: короткий словник-довідник*. Київ : Будівельник, 1995. С. 169–170.
5. Norwich J. J. Great Architecture of the World. London : Mitchell Beazley Publishers Limited, 1979.
6. Fahr-Becker G. Jugendstil. Tandem-Verlag, Königswinter 2007.

**REFERENCES**

1. Vecherskyi, V. (2006) Kurs istorii arkhitektury [Course in the history of architecture] Kyiv : Instytut problem suchasnoho mystetstva. S. 198–203. [In Ukrainian].
2. Naiden, O. (2023) Folklor i modernizm. Spilne i vidminne: Try rysy na zadanu temu [Folklore and modernism. Common and different: Three features on the given topic] Kyiv : Vydavnychiy dim «Stylos». 256 s. [In Ukrainian].
3. Chepelik, V. (2000) Ukrainskyi arkhitekturnyi modern [Ukrainian architectural modern] Kyiv : KNUBA. 378 s. [In Ukrainian].
4. Yasiievych, V. (1995) Modern. Arkhitektura: korotkyi slovnyk-dovidnyk [Modern] Kyiv : Budivelnik. S. 169–170. [In Ukrainian].
5. Norwich, J. (1978) Great Architecture of the World. London : Mitchell Beazley Publishers Limited.
6. Fahr-Becker, G. (2007) Jugendstil. Tandem-Verlag, Königswinter 2007.