

ЧЕШСКАЯ ГОТИКА И БАРОККО – НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ АРХИТЕКТУРНОГО КУБИЗМА

О.М. Заволокина

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

Аннотация

Формирование концепции чешского архитектурного кубизма обусловлено рядом внешних факторов. Одним из главных импульсов, безусловно, стало изобразительное искусство. Важное место занимает и творчество австрийского архитектора Отто Вагнера, школе которого чешская архитектура обязана появлением многих мастеров. Однако существовали внутренние импульсы, послужившие отправной точкой дальнейшего развития нового направления в области архитектуры. В первую очередь, это изучение архитекторами-кубистами исторического наследия – чешской готики и барокко. Именно в этих стилях мастера кубизма почерпнули некоторые принципы и приёмы формообразования.

Ключевые слова: чешский архитектурный кубизм, готика, барокко, формообразование

THE CZECH GOTHIC AND BAROQUE – NATIONAL SOURCES OF THE ARCHITECTURAL CUBISM

O. Zavolokina

Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia

Abstract

Formation of the concept of Czech architectural cubism is caused by a number of external factors. The fine arts became one of the main impulses. The important place occupies creativity of the Austrian architect Otto Wagner, whose school the Czech architecture is obliged by occurrence of many masters. However, there were the internal impulses, which have served as a starting point of the further development of a new direction in the field of architecture. Primarily, this is studying by architects of a historical heritage – the Czech Gothic and Baroque. It is in these styles master of Cubism drew some of the principles and methods of formation.

Keywords: czech architectural cubism, gothic, baroque, formation

Введение

В Чехии начала XX века остро стоял вопрос о самоопределении нации, существовала общественная необходимость создания «истинно чешского», национального стиля. Архитекторы выбрали в качестве источников вдохновения готику и барокко, так как на рубеже веков эти стили считались «ярчайшим проявлением национального духа в чешской культуре» [1, с.377]. В то же время Алоиз Ригль и чешский историк искусства Макс Дворжак создают концепцию использования и дополнения памятника архитектуры современным способом. Под влиянием их идей большой размах приобретает движение за охрану памятников (клуб «За старую Прагу»), участниками которого были и архитекторы-кубисты. И именно кубизм предлагал мастерам в качестве основного принципа формообразования взаимодействие архитектуры и окружающего пространства, а значит и возможность трансформации готического и барочного окружения согласно новым – кубистическим – законам.

Готика

Наибольшее влияние на становление и развитие концепции чешского архитектурного кубизма оказали памятники, относящиеся к периоду зрелой и поздней готики. В числе мастеров, творчество которых определило основные черты чешского варианта стиля, можно назвать Петера Парлержа (1330-1399) и Бенедикта Рейта (1454-1534).

Зрелая готика (1310-1440 гг.): творчество П. Парлержа

Одним из самых важных памятников готического искусства на территории Чехии является собор св. Вита (Рис. 1). Поставленный на самой высокой точке Пражского Града, он до сих пор является прекраснейшим завершением всего архитектурного облика города. Для строительства собора Карлом IV был приглашён архитектор Матье из Арраса (Матьяш Аррасский), который задумал собор в духе классической французской готики. Однако после смерти Матье в 1352 году новый архитектор – Петер Парлерж – отказывается от принятой формы и структуры наружных опор и контрфорсов. Парлерж облегчает их, делает более стройными. Неслучайно, в своей знаковой для теории кубизма статье «Призма и пирамида» П. Янак пишет об «облегчении масс», свойственном чешской готике и барокко [2, с.162].



Рис. 1. Собор Св. Вита, Восточный фасад, Прага, 1344-1352 гг.

Парлерж вносит своё, новое понимание в плановую структуру собора, отличное от традиционных французских планов, из которых исходил Матьяш. Вместо предполагавшихся по первоначальному проекту крестовых сводов архитектор изобретает и впервые вводит в готику сетчатые своды, образующие в центре ромбическую форму. Эти своды были точно воспроизведены в хоре собора в начале XX века (1903 г.), когда в Чехии развернулось национально-освободительное движение, так называемое «чешское возрождение».

Но достижения чешской готики в творчестве Петера Парлержа не ограничиваются появлением новых способов перекрытия. С именем мастера связано и развитие трактовки взаимосвязи между несущими и несомыми элементами. Парлерж отказывается от традиционного композиционного приёма оформления стыка между частями конструкции в виде общей капители, которая охватывает всю окружность опоры. Разные элементы несущей конструкции (архивольты средней аркады, рёбра сводов среднего и боковых нефов, промежуточные элементы трифория) опираются у него на несущие только их капители, размещённые на разных высотах опоры. Каждый несущий элемент трактуется как единое целое, «свободно устремлённое ввысь и также свободно переходящее в систему перекрытия» [3, с.122]. Такое стремление чешской архитектуры к пластичности будет продолжено в XVII веке в период барокко и архитекторами-кубистами в начале XX столетия. В торговом доме «У чёрной Божьей матери» (1912-1913 гг.) Йозефа Гочара внутренние несущие элементы – мощные балки, несущие потолок, без единого членения плавно «утапливаются» архитектором в стену.

Изумительно умение Петера Парлержа сочетать богатство форм с их простотой – этим свойством характеризуется как интерьер, так и тектоническая трактовка наружных элементов конструкции собора св. Вита. Архитектор мастерски использует контраст между ровным цоколем, гладью стены и профилированной частью пилонов капеллы Вацлава. Приём сопоставления контрастирующих элементов – один из основных для многих произведений чешского архитектурного кубизма. В качестве примера можно привести решение элементов фасада особняка, выполненного по проекту архитектора Ярослава Суриште в 1913-14 годы, виллы Черихова архитекторов Олдржиха Лиски и Владимира Фултнера (1913 г.) (Рис. 2). В этих зданиях большие по площади гладкие поверхности фасада уравниваются игрой светотени на кристаллических, drobных элементах декора.



Рис. 2. Особняк, Прага, Буковицы, арх. Я. Суриште, 1912-1913 гг.

Для создания структуры плана в архитектуре зрелой готики широко применялся метод многоугольников [3, с.78]. Мастера чешского архитектурного кубизма переняли этот метод. Восьмиугольник стал основой для плана, фасада и декоративного оформления интерьера в проекте крематория в Остраве (1922-1925 гг.) архитектора Властислава Хофмана (Рис. 3).

По принятой в готике геометрической сетке составлен простой и ясный план виллы Коварович, спроектированной Йозефом Хохолом в 1912-1913 годах. Здесь модулем служит радиус выступающей части главного фасада.

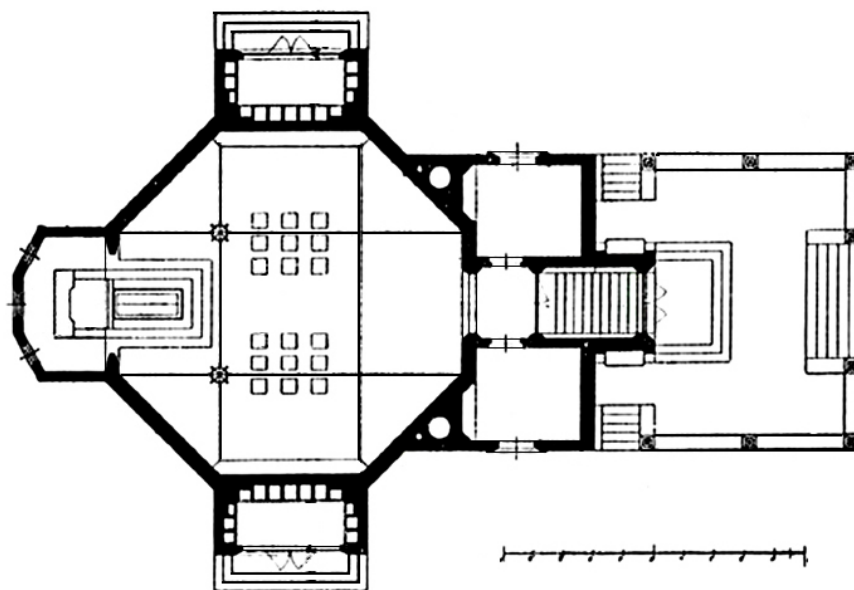


Рис. 3. Крематорий (план), Острава, Чехия, арх. В. Хофман, 1922-1925 гг.

Поздняя готика (1440-1530 гг.): творчество Б. Рейта

Стилистические элементы поздней готики можно проследить уже в творчестве П. Парлержа. Прежде всего, это упомянутое выше создание системы сетчатых сводов и новое слово архитектора в пластическом решении несущих частей, впоследствии развитое его учениками. Именно последователи Парлержа первые отказались от небольших капителей, на которые опираются различные элементы несущей конструкции. В «колонном зале» Пражского Града (ок. 1400 г.) они переходят к иной, совершенно новой концепции, когда тектоническая ясность реального взаимоотношения несущих и несомых частей конструкции заменяется иллюзией их полной слитности. Нервюры свода, утончаясь книзу, постепенно уходят в тело столба. В то время как сам столб из самостоятельного конструктивного элемента превращается в подобие «разветвляющегося ствола дерева», из которого естественно «возрастают» несущие «крону»-свод «ветви»-нервюры [3, с.122].

Эту особенность трактовки тектонической структуры здания, свойственную чешской готике, отмечает П. Янак. Архитектор-кубист Янак считает, что непременным условием становления и развития современного зодчества является стремление к созданию сооружения, как будто сформированного из единой массы, где все части становятся «живыми и активными» [3, с.163]. Идеальное здание, по теории Янака, должно быть полностью избавлено от таких признаков «призматической конструктивной системы» как отражение в нём работы «сил тяжести», то есть от тектонической структуры [3, с.163]. Одним из примеров практического воплощения теории Янака, в части трактовки конструктивных элементов, можно считать пилоны входа «Тройного дома» Й. Хохола (Прага, Вышеград, 1912-1913 гг.).

Окончательно поздняя готика сложилась в самом конце XIV века и получила своё завершение в начале XVI века в творчестве Бенедикта Рейта, главного архитектора двора Владислава Ягеллона. Если Петер Парлерж достиг успеха в конструктивном решении готических сводов, то Рейт сделал акцент на усилении декоративных возможностей системы нервюр. Возведённые им в 1508 году лепестковые своды Владиславского (тронного) зала Пражского Града – пример наивысшего мастерства в искусстве сложных позднеготических сводов (Рис. 4).



Рис. 4. Владиславский зал, Пражский Град, арх. Б. Рейт, 1508 г.

Сложный и очень декоративный рисунок нервюр этого зала, несомненно, оказал влияние на орнаментальные узоры фасадов и интерьеров чешского кубизма. В то же время, пилоны входа в спроектированное Бенедиктом Рейтом здание на Староместской площади в Праге поразительно похожи на созданные архитектором-кубистом Эмилем Краличеком четыреста лет спустя (Рис. 5, Рис. 6).



Рис. 5. Пилоны входа в здание, Прага, арх. Б. Рейт, XVI в.



Рис. 6. Торговый дом «Диамант», Прага, арх. Э. Краличек, 1912-1913 гг.

Ещё одним важным источником новаторства чешских мастеров можно считать памятники поздней готики, расположенные на территории южной Чехии и Словакии. Так «рожмберкскую школу» архитектуры, объединяющую зальные храмы юга Чехии, отличает многообразная трактовка составных элементов общей схемы [3, с.125]. В первую очередь это сказывается на трактовке опор и нервюр сводов. Нервюры последних травей хора и пространство над трибуной органа церкви в Тршебоне (конец XVI в.) образуют необычный рисунок – комбинацию трапеции с треугольниками. Геометрические композиции, составленные из этих элементов, – основа большинства фасадов и интерьеров кубистических сооружений.

Особенно ценным для формообразования архитектурного кубизма стало создание на территории южной Чехии ячеистых, кристаллических (или сотообразных) сводов, совершенно лишённых нервюр. В 1500 году архитектором францисканского монастыря в Бехине были возведены сотовые своды нефов храма Петра в Собеславе (1499-1501 гг.) (Рис. 7). Подобные своды есть и на территории Словакии. Таковы своды городских домов в Кремнице (конец XV – начало XVI века), образованные многократным пересечением треугольников, и в Славонице (ок. 1550 г.). В последнем своды завершены своеобразным «сталактитовым» замком, свисающим из центра. Масштаб членений, пластика переходов из одной геометрической формы в другую, игра светотени – все эти черты памятников поздней готики были развиты в чешском архитектурном кубизме.



Рис. 7. Интерьер храма св. Петра, Собеслав, Чехия, 1499-1501 гг.

Барокко

Именно в период барокко сильно изменяется силуэт и облик городов Чехии. Как известно, средневековый город состоял из значительного числа примерно одинаковых, небольших по масштабу жилых домов. Центральную площадь окружали ратуша, городская церковь, иногда школа и жилые дома. Из этих построек выделялся лишь замок, в отдельных случаях монастырский комплекс. Барокко внесло в эту сдержанную картину серьезные коррективы. Сознательно противопоставляя новый стиль традиционной готике, католическая церковь отдаёт предпочтение храмам с крупными куполами, непривычными по своему силуэту в чешской архитектуре предыдущих столетий и создающими новые композиционные акценты в трёх районах Праги – Старом и Новом Городе, Малой Стороне. В городской панораме появились огромные иезуитские семинарии, казавшиеся «странными в организме тогда ещё средневековой Праги» [4, с.141].

Изменение масштаба в барокко становится решающим для архитектуры чешского кубизма. Кубистические здания совмещают в себе выразительность небольших деталей и крупные членения фасада, но проявляют явную тенденцию к монументальности. Примером варьирования масштаба здания и его элементов в зависимости от окружения могут служить два произведения Й. Гочара – дом «У чёрной Божьей Матери» (1912-1913 гг.), расположенный в Старом Городе Праги, и вилла Бауэр в Либоджицах (1912-1913 гг.) (Рис. 8, Рис. 9). Объёмное и декоративное решение фасада виллы отличается крупным масштабом составных элементов. В городе, где здание окружает историческая застройка, Гочар уменьшает масштаб, увеличивает количество деталей и их членений.



Рис. 8. Торговый дом «У чёрной Божьей Матери», Прага, арх. Й. Гочар, 1912-1913 гг.



Рис. 9. Вилла Бауэр, Либоджицы, Чехия, арх. Й. Гочар, 1912-1913 гг.

Главными представителями высокого барокко в Чехии стали Килиан Игнац (Игнатий) Динценгофер и Ян Блажей Сантини-Айхель (3.02.1677-7.12.1723). В творчестве этих мастеров на основе нового стиля образуются два направления – «иллюзионистическое» и «динамическое» барокко [5, с.XVIII]. К.И. Динценгофер развивал «иллюзионистические» принципы ведущих итальянских мастеров барокко – Ф. Борромини и Г. Гварини.

Я.Б. Сантини-Айхель, работая в направлении «динамического» барокко, стал основоположником и наиболее выдающимся мастером школы «барочной готики» [5, с.XVIII].

Принципы, почерпнутые архитекторами-кубистами в «иллюзионистическом» барокко, касаются создания объёма и пространства. Когда в своей статье «Призма и пирамида» Павел Янак призывал к переоценке барокко, то подразумевал не богатое художественное оформление, а такой подход к формообразованию, при котором зодчий стремился бы к оптическим иллюзиям, а материал не играл бы роли. В работе «Возрождение фасада» Янак определяет два подхода к архитектурному проектированию. При первом архитектор обеспечивает зрителю объективное представление об объёме и пространстве сооружения, как это происходит, например, в пространстве центрального плана.

Второй подход, требующий активного участия зрителя, может быть проиллюстрирован отношениями между продольным планом и его фасадом. В этом случае фасад даёт меньше представлений о пространстве, но делает важные подсказки. Например, глухие аркады на фасаде церкви Сан Микеле в Лукке определяют пропорции здания, и при использовании нашего визуального восприятия создают впечатление пространства позади – как если бы мы смотрели на барельеф. Иллюзионистическое барокко развило эту идею. Элементы фасада, которые являются простыми дополнениями к внутреннему пространству, объединяясь с ним, становятся более важными или отступают на второй план. Так происходит в костёле св. Варфоломея К.И. Динценгофера в Праге, который является примером барочного дуализма – независимости архитектурных решений интерьера и экстерьера.

Анализ готической и барочной архитектуры на территории Чехии позволяет согласиться с утверждением Ярослава Вокоуна о том, что «для чешской архитектуры всегда было характерно стремление к пластичной форме» [6, с.230]. Барочная готика Яна Блажея Сантини-Айхеля стала кульминационным моментом этих стремлений. Творчество мастера – источник экспрессии и сложной символики чешского архитектурного кубизма.

Среди произведений Сантини-Айхеля особой экспрессией композиции выделяется паломнический храм и кладбище в Ждьяре-на-Сазаве (1719-1722 гг.) (Рис. 10, Рис. 11). Кладбище занимает пространство овальной формы, образованное из четырёх примыкающих друг к другу полуовальных линий ограждающей стены. На стыках полуовалов, на конце продольной оси и по бокам, построено по одной капелле, которые должны были символизировать Троицу. Паломнический храм, посвящённый Яну из Непомука, построен в виде купольного пространства, окружённого пятью овальными, открывающимися внутрь капеллами. Цифра «пять» символизирует пять звёзд над головой Святого Яна, считавшихся символом молчания. Создавая обрамление скульптурной группы, изображающей Яна из Непомук (Прага, 1912-1913 гг.), архитектор-кубист Эмиль Краличек учитывает эту символику: от головы святого как будто отходят пять лучей.



Рис. 10. Паломнический храм, Ждьяр-на-Сазаве (1719-1722 гг.), Чехия, арх. Я.Б. Сантини-Айхель

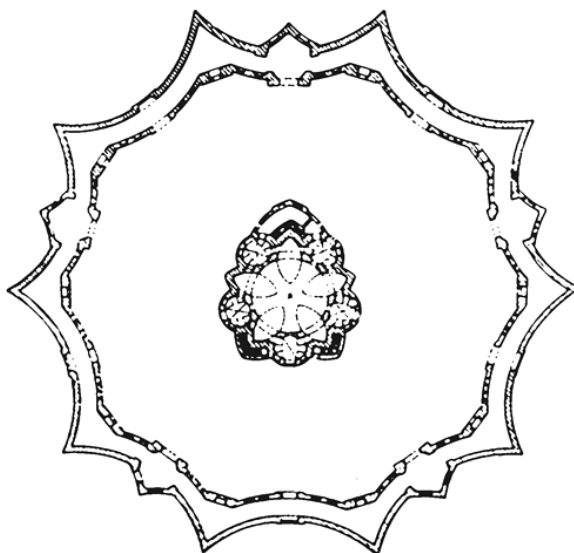


Рис. 11. Паломнический храм (план) Ждяр-на-Сазаве (1719-1722 гг.), Чехия, арх. Я.Б. Сантини-Айхель

Подводя итог анализа влияния чешского барокко на развитие архитектурного кубизма, необходимо отметить основные, «барочные» черты направления.

Согласно Г. Вёльфлину, отличительными чертами барочной архитектуры являются её «живописность» и «величественность» [7, с.80]. Живописность барокко заключается в стремлении к созданию иллюзии движения, а значит и в использовании новых (живописных) средств выражения (таких как массы, диагональная композиция, свет и тень). Одной из основных задач чешского архитектурного кубизма стало создание драматичной архитектуры и иллюзии её направленного движения. «Вместо двухмерного фасада, вызывающего лишь чувство нулевого покоя, создадим косые пересекающиеся формы, вызывающие драматические ощущения направленного движения», – пишет теоретик кубизма П. Янак [8, с.50]. Концепция направления формировалась под воздействием кубистической живописи – отсюда следует и использование «живописных» средств выразительности.

Кроме того, Вёльфлин отмечает, что «живописный стиль может совершенно игнорировать красочность» [7, с.80], и в архитектуре чешского кубизма цвет преимущественно отсутствует. Для кубизма, как и для барокко, единственная цель цвета – поддержать основную игру света и тени.

В своей работе «Ренессанс и барокко» Вёльфлин сравнивает «строгую» (античную) и «живописную» (барочную) архитектуру, «но при этом следует сразу заметить, что не может быть и речи о решительном, исключаящем друг друга противопоставлении двух родов архитектуры» [7, с.73]. Павел Янак в «Призме и пирамиде» противопоставляет две «архитектурные семьи» – «северное христианство» (готика и барокко, обозначающие пирамиду) и «южную античность» (обозначенную призмой) [2, с.161].

Янак считает, что дальнейшее развитие зодчества возможно лишь при условии следования принципам готики и барокко. По мнению архитектора, необходимо свести к минимуму применение вертикали и горизонтали (признаков «призматической» архитектурной системы), поменяв их на расположение элементов по диагонали. В этом также заключается сходство чешского архитектурного кубизма и барокко, пытавшихся достигнуть иллюзии движения, располагая все элементы объёмной композиции сооружений наискосок от зрителя.

Для создания иллюзии движения барокко использует четыре принципа формообразования: «напряжённость пропорций», «диссонанс», «нарастание пластической экспрессии в одной

точке» и «энергичный перепад светотени». Напряжённость пропорций заключается в выборе форм с произвольными пропорциями (таких как овал, прямоугольник). Архитекторы-кубисты в своих произведениях также избегают применения «неизменных форм» – квадрата, круга [7, с.123]. Они отдают предпочтение треугольнику и ромбу.

Барокко совмещает элементы, «определённые разной шкалой пропорций», и в этом заключается сознательно создаваемый им диссонанс, благодаря которому архитектура становится «драматичной» [7, с.131]. В произведениях чешского архитектурного кубизма крупное (несомасштабное человеку) членение фасада сочетается с тонко прорисованными деталями декора.

Нарастание пластической экспрессии, способствующее созданию иллюзии направленного движения, выражено в кубистических сооружениях, либо в искривлении фасада (дом «У чёрной Божьей Матери», арх. Й. Гочар, 1912-1913 гг.), либо в увеличении членения фасада к углу здания (многоквартирный дом в Праге, арх. Й. Хохол, 1913-1914 гг.).

Однако одним из основных «барочных» принципов чешского кубизма, на котором покоится выразительность фасадов и интерьеров, стал энергичный перепад светотени. Как и в архитектуре барокко, он выражен в «неравном распределении пластического элемента», в частности, в далеко вынесенном карнизе здания [7, с.117].

Что касается второй, по Вёльфлину, характерной черты барочной архитектуры – её «величественности», то в чешском архитектурном кубизме она выразилась в стремлении архитекторов создавать монументальные сооружения, следуя двум принципам – «единству» и «массивности» архитектурной формы [7, с.91]. Единство архитектурной формы здания требует от зодчего трактовки его элементов как единой массы. Отсюда, как отмечает Вёльфлин, отнятие у стены «тектонического элемента» [7, с.100]. Действительно, и архитектура барокко, и архитектура чешского кубизма создают стену не так, чтобы было видно, что она сложена из отдельных камней, а так, будто она представляет собой цельную массу. Павел Янак объясняет это тем, что «строительные единицы» должны исчезнуть в «полноте» здания с целью скрыть работу конструктивной системы здания и акцентировать внимание на его «духовной сущности» [2, с.163].

Принцип массивности формы сводится к двум приёмам – «увеличению абсолютных пропорций» и «упрощению и унификации композиции» [7, с.85]. В то время как Ренессанс использует формы, подготавливающие к восприятию «необъятно-колоссального» целого, в произведениях барокко и чешского кубизма таким элементам, как пилястры, пилоны входа, при помощи увеличения пропорций придан монументальный характер [7, с.93].

С другой стороны, разнообразие и изящество в готике уступают место некоторому упрощению деталей, которое приводит к их большей выразительности. «Вкусу барокко», также как и архитектурному кубизму, не свойственно «нагромождение» отдельных частей. Они пытаются создавать здание «из одного куска», стремясь к единству, вместо обилия мелких деталей [7, с.87].

Сопоставляя барокко и готику, Г. Вёльфлин пишет, что последняя «выдвигает на первый план крепко связанные между собой части» [7, с.111]. Однако нужно отметить, что для чешского варианта готического стиля характерно стремление к слитности, когда каждый конструктивный элемент трактуется как единое целое (что получило отражение в творчестве П. Парлержа). И хотя чешские зодчие периода готики ещё не отказываются от выражения работы конструкции, эта тенденция к пластичности, объединяющая чешскую готику и барокко, является наиболее характерной, можно сказать, наиболее «национальной» чертой чешской архитектуры в целом [9]. Именно она и была чутко передана в своих работах архитекторами-кубистами начала XX столетия.

Заключение

Общность чешского архитектурного кубизма и таких исторических стилей, как готика и барокко, заключается в целях создания архитектурной формы. Готика ещё неосознанно, а барочная архитектура уже вполне целенаправленно стремились к созданию иллюзии движения. Кроме того, в отличие от западноевропейского варианта, чешская готическая архитектура (и это органически связывает её с барокко) всегда стремилась к единству, пластичности форм, что характеризует и чешский архитектурный кубизм. Из этой общности следует сходство выбора принципов, приёмов и средств выразительности.

Зодчие архитектурного кубизма используют многогранники в качестве основы для построения планов, что характерно для готической архитектуры. Распространяют они эту особенность формообразования и на фасад, и на его декоративное оформление.

Можно сказать, что в архитектуре чешского кубизма «готические» кристаллические формы приобретают «барочный» монументальный масштаб. Кубизм как будто пытается объединить в себе две, казалось бы, противоположные составляющие – готическую графичность линии (в деталях) и барочную массивность объёма в целом. Тем не менее, несомненно, что чертежи и формы сводов позднеготических церквей Чехии легли в основу орнаментальных построений кубистических фасадов и интерьеров.

Что касается создания иллюзии направленного движения, то здесь кубизм многое перенял у архитектуры барокко. Так направление движению задаёт использование архитекторами барочных принципов:

- 1) диссонанса;
- 2) нарастания пластической экспрессии в одной точке;
- 3) напряжённости пропорций;
- 4) энергичного перепада светотени.

Использованием этих принципов обусловлены приёмы, сводящиеся к применению в композиции чешского архитектурного кубизма:

- 1) элементов, определённых разной шкалой пропорций (например, пилонов фасада и элементов декора);
- 2) искривления фасада;
- 3) геометрических форм только с произвольными пропорциями (треугольника, ромба);
- 4) далеко выступающих карнизов.

Ещё одна черта, объединяющая чешский архитектурный кубизм и барокко, – их стремление к монументальности. Для достижения этой цели служат:

- принцип единства, получивший отражение в отказе от тектонического элемента (трактовка здания, как будто созданного из единой массы);
- принцип массивности, который заключается в увеличении абсолютных пропорций здания, упрощении и унификации его композиции.

Кроме того, важно сходство выразительных средств барокко и чешского архитектурного кубизма. И барочная архитектура, и кубизм (в силу своего происхождения) опираются на художественные средства выразительности – свет и тень, масса, диагональная композиция.

Как известно, изобразительные искусства – живопись и скульптура – были внешними импульсами, оказавшими влияние на формирование концепции чешского архитектурного кубизма [10, с.7]. В качестве внутренних факторов – национальных истоков, обусловивших специфику нового направления, выступают готика и барокко.

Литература

1. Виноградова Е.К. Метаморфозы чешского кубизма // Искусствознание. - М. – 1996. - № IX. - С. 376-389.
2. Lukeš Z. *Český architektonický kubismus. Czech architectural cubism.* – Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, Dan Merta. - 2006, 176 с.
3. Маца И.Л. Архитектура Чехословакии. Исторический очерк. – М.: Госстройиздат, 1959. - С.78-163.
4. Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры. – М.: Стройиздат, 1984. - С. 107-148.
5. Архитектура Чехословакии с древнейших времён до наших дней. – Прага: Артия, 1965. - С. IX-XVIII.
6. Vokoun J. Czech cubism // *Architectural Review*, 1965, № 9. - pp. 229-233.
7. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. С.-Пб.: Азбука-Классика, 2004. - 287с.
8. Blau E., Troy N. *Architecture and cubism.* Montreal: Canadian centre for architecture, 1997. - pp. 42-52.
9. Dostál O., Pechar J., Procházka V. *Moderne architektura v Československu.* Praha : Nakladatelství Československých výtvarných umělců, 1967, 362 p.
10. Švácha R. *Kubistická Praha / Cubist Prague 1909-25.* Prague: Central Europe Gallery and Publishing House, 2004. – pp. 7-14.

References

1. Vinogradova E.K. *Iskusstvoznanie* [Art History]. 1996, no. IX, pp.376-389.
2. Lukeš Z. *Český architektonický kubismus* [Czech architectural cubism]. Prague: Galerie Jaroslava Fragnera, Dan Merta, 2006, pp.160-167.
3. Maca I.L. *Arhitektura Chehoslovakii. Istoricheskij ocherk* [Architecture of Czechoslovakia. A historical essay]. Moscow, 1959, pp.78-163.
4. Stan'kova J., Pehar I. *Tysjacheletnee razvitie arhitektury* [Millennial development of architecture]. Moscow, 1984, pp.107-148.
5. *Arhitektura Chehoslovakii s drevnejshih vremen do nashih dnei* [Architecture of Czechoslovakia from the ancient times to the present day]. Prague, 1965, pp.IX-XVIII.
6. Vokoun J. *Architectural Review*, 1965, no. 9, pp.229-233.

7. Vel'flin H. *Renessans i barokko. Issledovanie sushhnosti i stanovlenija stilja barokko v Italii.* [Renaissance and Baroque. An Investigation into the Nature and Origin of the Baroque Style in Italy]. St. Petersburg, 2004, 287p.
8. Blau E., Troy N. *Architecture and cubism.* Montreal: Canadian centre for architecture. 1997, pp.42-52.
9. Dostál O., Pechar J., Procházka V. *Moderne architektura v Československu* [Modern Architecture in Czechoslovakia]. Prague, 1967, 362p.
10. Švácha R. *Cubist Prague 1909-25.* Prague: Central Europe Gallery and Publishing House. 2004, pp.7-14.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

О.М. Заволокина

Аспирант кафедры «Советская и современная зарубежная архитектура», Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва, Россия
e-mail: olga_zavolokina@mail.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

O. Zavolokina

Post-graduate student, the Chair of Soviet and Modern Foreign Architecture, Moscow Institute of Architecture (State academy), Moscow, Russia
e-mail: olga_zavolokina@mail.ru