

## Карло Скарпа: «Поэзия рождается из вещей в себе»

О.И.Явейн, МАРХИ, Москва

Е.В.Лисенкова, МАРХИ, Москва

Эта статья – первая в России развёрнутая публикация о Карло Скарпа, одном из крупнейших мастеров итальянской архитектуры XX века: архитекторе, художнике, дизайнере, о котором практически ежегодно издаются книги и каталоги, пишутся научные работы, проводятся выставки и конференции. В настоящей статье опыт этих публикаций, разысканий, дискуссий впервые стал объектом специального исследования. Обнаружено, что самые разные исследователи и критики обращаются к высказываниям, рисункам и анализу структуры построек Скарпа как к своеобразной «скарпианской лаборатории» (термин М. Тафури), позволяющей раскрыть неявные, глубинные уровни архитектурных построений и их смыслов. Выявлены ведущие темы исследований, которые проецируются на ключевые уровни архитектурного языка и творческого метода мастера. Каждой из этих тем посвящён небольшой раздел, озаглавленный в терминах, принятых самим Скарпа или его интерпретаторами. Внутри разделов исследовательские позиции, связанные с деконструкцией скарпианских идей представлены в виде подборок цитат самого Карло Скарпа и исследований теоретиков архитектуры Италии, посвящённых его творчеству, среди которых статьи Манфредо Тафури, Бруно Дзеви и других. Переводы были специально выполнены Е.В. Лисенковой. Ряд принципиальных идей, положений и выводов этой статьи выдвинуты впервые, в том числе и для итальянской теории и критики.

*Ключевые слова:* архитектура фрагментации, визуальная логика, критические точки, поэзия, рациональная архитектура, риторика, скарпианская архитектура, статико-конструктивное повествование, тектоника, фрагмент, язык архитектуры.

### Carlo Scarpa: "Poetry is Born of the Thing in Itself"

O.I.Yawein, MARCHI, Moscow

E.V.Lisenkova, MARCHI, Moscow

This article is the first in Russia detailed publication about Carlo Scarpa, one of the greatest masters of Italian architecture of the twentieth century: an architect, an artist, a designer, about whom almost annually books and catalogs are published, scientific works are being written, exhibitions and conferences are held. In this article, the experience of these publications, searches and discussions has for the first time become the object of a special study. It is found that variety of authors refer to the Scarp's buildings, drawings and statements as a kind of "Scarpian laboratory" (the term M. Tafuri), that allows to reveal the implicit, deep levels of architectural structures and their

meanings. The leading research topics, which are projected onto key levels of the architectural language and the creative method of the master are identified. Each of these topics is covered by a small section entitled in terms adopted by Scarpa himself or his interpreters. Within the sections, author's and research positions are presented by selections of specially made translations of lectures that Carlo Scarpa and studies devoted to his work, including articles by Manfredo Tafuri, Bruno Dzevi and other great theorists and historians of Italian architecture. A number of fundamental ideas and provisions of this article were put forward for the first time, including for Italian theory and criticism.

*Keywords:* architecture of fragmentation, visual logic, critical points, poetry, rational architecture, rhetoric, Scarpian architecture, static-constructive narration, tectonics, fragment, language of architecture.



Карло Скарпа (источник: [http://www.architime.ru/pictures/carlo\\_scarpa/portrel\\_big.gif](http://www.architime.ru/pictures/carlo_scarpa/portrel_big.gif))

Италия и в XX веке дала миру плеяду великих мастеров, таких как П.Л. Нерви, Дж. Терраньи, А. Росси, Дж. Понти, Дж. Микелуччи. В этой блестящей череде Карло Скарпа занимает особое место: чем дальше уходит его время – тем сильнее его фигура выдвигается на первый план и как бы обособляется и от его современников, и от контекста его эпохи с её проблемами, дискуссиями, альтернативами. Интерес к его архитектурному наследию растёт. Количество посвящённых ему новых монографий и научных трудов на книжных прилавках его родной Венеции сопоставимо разве что с объёмом изданий о титанах Ренессанса. Впрочем, и в остальной Италии последний великий венецианец становится прямо-таки культовой фигурой: его постройки под охраной как памятники архитектуры и реставрируются наряду с палаццо эпохи Возрождения, рисунки и чертежи коллекционируются институтами и музеями. Музеи в реконструируемых архитектурных памятниках с полным сохранением аутентичности последних – особая тема. Эти объекты Скарпа – признанная классика жанра и его вершина; тщательнее реконструкций Карло Скарпа изучалась разве что архитектура Карло Росси при реставрации и реконструкции Главного штаба Государственного Эрмитажа.

Карло Скарпа – прирождённый и программный венецианец – родился 2 июня 1906 года в Венеции в семье учителя и портнихи. Когда будущему архитектору было два года, семья переехала в город Палладио, в Виченце. Детство, прошедшее среди великой архитектуры, было счастливым: «Я любил играть мраморными камешками возле палаццо Кьяриката». Через десять лет он возвращается в Венецию и поступает в Королевскую академию изящных искусств на факультет «Архитектурный рисунок». Высшего архитектурного образования и диплома у него не было, как не было и лицензии, что, впрочем, не помешало ему строить и до самой смерти преподавать архитектуру в качестве профессора университета IUAV в той же Венеции и даже занимать там пост директора.

Еще во время обучения Скарпа начал сотрудничать со знаменитой стекольной мастерской Венини венецианского острова Мурано, где им была создана серия изделий и стекла – сегодня это признанные шедевры стеклянного искусства.



Комплекс усыпальниц семейства Брион. Сан Вито д'Ативоле, Тревизо. 1969–1978 годы. Аркосолий. Фрагмент. Фото О.И. Явейна

В тридцатые годы он начинает работать в качестве оформителя выставок и дизайнера интерьеров. Из-за формального отсутствия полного архитектурного образования Скарпа не получил лицензию на архитектурную деятельность, что в последствии стало причиной судебного разбирательства, по результатам которого, правда, архитектор был полностью оправдан. Отсутствие лицензии не помешало ему занять место среди ведущих итальянских архитекторов XX века.

Его постройки уже давно – подобно классическому искусству – не объект критики, а объект исследования: на конференциях и в научных сборниках по его творчеству его произведения изучаются как источник раскрытия глубин искусства архитектуры и тайн связи времён. Именно в таком ключе о Скарпа писали такие мастера, как Луис Кан и Арата Исодзакэ, теоретики и историки архитектуры, среди которых Манфредо Тафури, Бруно Дзеви, Франческо Даль Ко, Бруно Рейхлин и Витале Занкеттин.

В настоящей статье предпринята попытка выделить в этих очень различных по тематике и направленности текстах некие сквозные темы, гипотезы, концепции, касающиеся тех особенностей творческого метода мастера, на которых сходятся его разные интерпретаторы. В рамках каждой из выделенных тем наблюдения и выводы исследователей творчества Скарпы представляются и сопоставляются; этим связано и широкое использование в тексте статьи цитат специально выполненных переводов. В таком контексте открывается возможность раскрыть и по-новому представить и точку зрения самого мастера. Каждая из представленных ниже тем озаглавлена в терминах, принятых самим Скарпа или его интерпретаторами и связана с определённым срезом мировоззрения и творческого метода мастера, но значение любой из них выходит далеко за пределы отдельной личности.

### Брунеллески XX века: от искусства изделия к искусству архитектуры

«Брунеллески XX века» – так в разное время именовали также обошедшихся без архитектурного образования



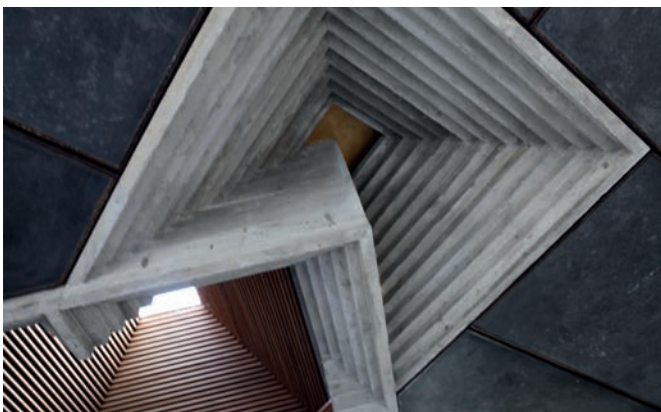
Комплекс усыпальниц семейства Брион. Сан Вито д'Ативоле, Тревизо. 1969–1978 годы. Часовня. Фрагмент интерьера. Фото О.И. Явейна

Ле Корбюзье и Мис ван дер Роэ. В случае Скарпа эта аналогия буквально: он начинал если не как ювелир, то как создатель авторских изделий из литого стекла в прославленных мастерских венецианского острова Мурано. Бруно Дзеви описывает интересный случай, произошедший во время визита на Мурано Ф.Л. Райта, как известно коллекционировавшего и скупавшего произведения искусства не одного Востока: «1951, приезд Фрэнка Ллойда Райта в Венецию. Американский маэстро направился на Мурано и изучал коллекцию стеклянных предметов. “Я хочу это и это... Затем, это, это и это”. Безукоризненный выбор. Все “изделия”, без исключения, оказались сделаны Карло...» [13, с. 271]. Несколькими годами позднее, будучи представленным группе молодых итальянских архитекторов, Райт первым делом спросил: «А который из вас Карло Скарпа?». В интервью, данном уже в год своей смерти, Скарпа сказал: «Я... научился работать с чудесным материалом. Сегодня продолжаю задумываться, время от времени: может нарисовать что-то для производства в стекольной мастерской. Я понимаю стекло и знаю, что можно сделать со стеклом. Мне очень нравится этот тип работы» [5, с. 297]. «Этот тип работы» у Скарпа, видимо, связан с выработанными им способами выведения индивидуальных форм уникальных вещей из субстанции материала и непростых технологий литья. Переходя позднее к бетону, металлу, штукатурке, мастер ищет «тип работы», исходящий из природы этих материалов. С годами реестр исходных субстанций, возможности работы с которыми исследовал Скарпа, неуклонно расширялся. Дзеви так писал о работе Скарпа над могилой Брион: «Он с неопишуемым искусством манипулировал фрагментами, от твёрдых материалов до воды, ожесточаясь на каждом профиле» [13, с. 272]. В итальянских исследованиях творчества Скарпа постоянно присутствует тема построений и форм, возникающих из нетривиальных осмыслений природы различных материалов.

Ещё одной профессией, с которой Скарпа начинал, в которой стал знаменит и которая затем выросла в его архитектуру, было устройство музейных экспозиций, выставок, интерье-

ров. В этой работе формировалась особая «скарпианская тектоника», усиливалась его погружённость в живописную культуру разных времён. Б. Дзеви вспоминал: «Дворец Дожей, выставка известного художника шестнадцатого века. Карло рассматривает часами каждую картину, нечувствительный к требованиям организаторов. Медленно, почти неохотно, размещает работы на панелях и стенах. Завершается церемония торжественного открытия, а две картины до сих пор на полу. “Но, чего ты ждёшь? Когда поставишь их на место?” – Сердитая реплика: “Я не знаю, куда поставить их. Я оставлю их здесь”. Позже обнаружилось, что они поддельные» [13, с. 271]. Но от устройства выставок идут и некоторые его приоритеты современности: много писалось и о влиянии на молодого Скарпа мастеров, с которыми он познакомился, когда делал выставки их работ; среди них Пауль Клее, Пит Мондриан и, конечно, Ф.Л. Райт («... работы Райта были для меня ударом молнии. У меня никогда не было похожего опыта. Меня унесло как волной» [5, с. 271]). Исключительно тёплые отношения и профессиональные созвучия связывали Карло Скарпа и Луиса Кана, на многих фото они вместе. Кан посвятил Скарпа замечательное поэтическое эссе. Согласно Б. Дзеви, только в экспозициях 1968 года Скарпа начал представляться как архитектор; в том году «на XXXIV Биеннале, вместе с Луисом Каном, Полом Рудольфом и Франко Альбини, Скарпа, наконец, должен был представить и себя самого» [13, с. 271].

Материалы, по неизбежности фрагментарно представленные в этом разделе, позволяют сделать выводы о двух источниках архитектурных решений Скарпа: особой роли познания материалов и опыта оформления выставочных пространств. Авторы настоящей публикации обнаружили, что непредсказуемое разнообразие форм и деталей у Скарпа дополняется неким объединяющим принципом: схожие свойства разных материалов в его архитектуре синтезируются в сериях преобразований «первоэлементов скарпианской архитектурной материи» – исходных пространственных и пластических элементов архитектуры Скарпа. В то же время особенности архитектурного почерка мастера – такие как



Комплекс усыпальниц семейства Брион. Сан Вито д'Ативоле, Тревизо. 1969–1978 годы. Часовня. Фрагмент интерьера. Потолок. Фото О.И. Явейна



Комплекс усыпальниц семейства Брион. Сан Вито д'Ативоле, Тревизо. 1969–1978 годы. Гробница родственников. Фото Е.В. Лисенковой

дискретность плоскостей «второй кожи» изнутри здания и архитектура света в фокусных точках пространства – пришли из его экспозиций и интерьеров.

**«Даже Бог не изобрёл бы сегодня аттическую базу»**

Линия «освоения классического наследия» в XX веке актуализировалось не однажды, причём сама задача такого освоения устойчиво связывалась с исторической памятью, традицией, культурой, глубиной архитектурной мысли. Скарпа мыслил в совершенно иной плоскости. Для него проектирование в классических формах ложно не столько потому, что классика нам не годится, сколько потому, что мы к ней уже безнадежно неспособны. Те, кто пытается сегодня «освоить классическое наследие» просто не в состоянии понять, с чем имеют дело. Для Скарпа обращения к классическим формам – признак не культуры, а её отсутствия: сама постановка задачи здесь подобна убеждению человека, искренне считающего, что с помощью учебника грамматики, справочников и энциклопедий, он может стать носителем чужого языка и культуры. Органическое неприятие Скарпа историзмов идёт от глубины и органичности его погружённости в историю.

«Я должен признаться: я хотел бы, чтобы критик открыл в моих работах определённые намерения, которые у меня всегда были. Это огромное желание быть внутри традиции, но без делания капителей и колонн, потому что мы не можем их больше делать. Даже Бог не изобрёл бы сегодня аттическую базу. Только она действительно прекрасна: все другие – отходы; даже те, что у Палладио, в сравнении с ней – безобразие. Если говорить о колоннах и антаблементах, только Греция достигла вершины феерии. Только в Парфеноне профили живут, как музыка...» [7, с. 287].

Едва ли не в каждом своём проекте Скарпа, помимо существующих предписаний, устанавливал сам себе серию явных или неявных, но весьма жёстких ограничений, исходящих из существующего исторического контекста, и одним из таких ограничений всегда был запрет на имитацию, равно как и на контрастный монтаж истории и современности, он говорил в одном из интервью: «Вы помните дом, который Райт предложил для Венеции? Райт не копировал окна соседей, он предложил работу своего времени; не забывая, что главный элемент Венеции был и до сих пор есть вода. Как я вам говорил, не было такого, чтобы не было проблем с венецианскими регла-



Ка-Фоскари, Зал Марио Барато. Венеция. Реставрация 1935–1937 и 1955–1956 годов. Фрагмент. Фото О.И. Явейна



Музей Антонио Кановы. Поссаньо. Интерьер. 1955–1957 годы. Фото О.И. Явейна

ментами и с бюрократами, которые их интерпретировали. Они приказывают имитировать в стиле старых окон, забывая, что эти окна являются продуктом других эпох, другого способа "жить с окнами": продуктом других материалов, других стилей и других способов делать окна. Кроме того, подобные глупые имитации всегда ничтожны. Здания, которые пытаются подражать, выглядят как самозванцы, и, на самом деле, такими и являются: никто не заблуждается в этом случае» [5, с. 297].

Скарпа высоко ценил раскрашенную или расписанную архитектуру античности или старой Венеции, но идея вновь расписать венецианские дома вызвала в нём отвращение и ужас. «Вы мне говорите, что Парфенон был расписан, но это не имеет никакого отношения к чувствительности... Они были в цвете, раскрашены, прекрасными цветами, охра, сангина, голубой. Статуи были цветными, у них были стеклянные глаза... сегодня... мы боимся, потому что не умеем это делать. Но и Венеция была городом в цвете, даже в конце шестнадцатого века в Венеции расписывали дома, теперь от этого осталось очень мало следов. И, слава богу, что сегодня нет художников, которые берутся расписывать дома, это стало бы кошмаром, потому что эти гармоничные соотношения утрачены» [9, с. 306].



Городской музей Кастельвеккио. Верона. 1956–1964 годы. Витраж. Фото О.И. Явейна

Для взыскательного и чувствующего историю художника соотношения эти утрачены навсегда, ибо нельзя понять только головой взрослого то, что познаётся всем существом, начиная с младенчества. Это неизбежная плата человечества за его Историю. Именно в таком ключе исследовал универсальные смыслы скарпианской архитектуры Манфредо Тафури:

«От Скарпа исходит сам призыв принять дискретность исторического времени, работать над этим, "переработать его" ("lavorarlo") через последующие конструкции... Более того, можно даже подумать, что именно из своей исключительной близости к истории Скарпа извлёк – особенно с конца 1950-х годов и позже – подсказки по переводу в архитектурные фразы настолько завершённые, что исключают лингвистическую систематичность. <...>

...Между Скарпа-архитектором и тем Скарпа, который множит побуждения, исходящие из его путешествий в историю, не существует цезуры» [11, с. 81].

В одной из статей о венецианских началах архитектуры Скарпа есть цитата Франческо Даль Ко (известного исследователя мастера), которую можно считать программной: «Предлагается пространство настолько же современное, насколько и наполненное памятью» [2, с. 69].

Скарпа категорически не принял и историзм, и постмодернизм, он всегда принимал современное движение, но совершенно на него не похож. Перефразируя его изречение «Даже Бог не изобрёл бы сегодня аттическую базу», можно сказать, что сам он всю жизнь воссоздавал аттическую базу средствами посткубистического мира и в этом смысле был альтернативен и «современному движению». Для Карло Скарпа каждый архитектор может творить всё что угодно, но только определённые вещи – те в которых укоренено его сознание – он в состоянии делать не фальшиво.

### О визуальной логике и языке архитектуры

Одно из основных направлений творчества Скарпа связано с темой перевода логики конструктивной и функциональной в то, что сам мастер называл визуальной логикой и что его исследователи и интерпретаторы стали называть «визуальной риторикой».

«В Кверини Стампалья... Вы помните дверь из мрамора? Так вот, материал был таким же, как у стен, однако, вы понимаете, что это дверь, так как на это указывает сочленение стыков между стеной и дверью. Это дверь приглашает вас положить руки именно там, чтобы открыть её. Это иная манера решения старой проблемы. А кроме того, вы понимаете, что это дверь... Мне нравится распознавать визуальную логику в старых работах. Проблема похожа на понимание логики и функционирования окна...однако, на других уровнях. <...>

В Кастельвеккьо... поскольку залы были квадратными, я установил удвоенную балку из стали как поддержку в точке пересечения двух балок из бетона, так, чтобы указать основные направления формальной структуры здания. В их перекрестии была акцентирована важность квадрата, потому

что пересечение двух балок в центре неявно предполагает колонну, которая помогает характеризовать квадрат...

Это визуальная логика, на которую я хотел бы сослаться. Манера, в которой были решены балки, также выделяет проблему этой визуальной логики, но только в деталях» [5, с. 298].

Ощущение «визуальной логики» архитектурных построений с годами развивается у Скарпа в общее представление архитектуры как очень сложно устроенного и таинственного языка.

«Есть формы, которые выражают что-то... Ценность работы состоит в её выразительности – когда вещь хорошо высказана, её ценность становится очень высокой. <...>

Архитектура – это очень сложный для понимания язык – язык загадочный, в отличие от других видов искусства – в особенности музыки – более непосредственно понятных» [8, с. 283].

В приведённых примерах мастер говорит о выражении функции и конструкции в архитектурной форме, но идеи «визуальной риторики» Скарпа развивались в контексте не функционального метода, а тех семиотических идей, которые в канонической книге Умберто Эко «Отсутствующая структура» были подробно разработаны в главе «Функция и знак (семиология архитектуры)». В 1970-е годы её запоем читали не только итальянские студенты-архитекторы. Хотя мысли Скарпа в этом направлении шли, конечно, от ощущений художника, а не логики теоретика, да и его авторефлексии на эту тему появились много раньше.

### Тектоника и риторика

Перед нами новая волна исследований очень старой темы, для которой архитектура Скарпа оказалась наглядным и провоцирующим наблюдения и идеи материалом. В своём классическом труде Н.И. Брунов, рассматривая греческий храм V века до н. э., утверждал «общую концепцию периптера как сделанной человеком вещи», то есть вещи, в которой «дано разложение наружного объёма на отдельные составные части... т. е. наглядный архитектурный анализ... Получается впечатление, что архитектор на глазах у зрителя разнимает постройку на последние неделимые части, а потом опять складывает её из них. Но части не поглощаются целым, а продолжают сохранять свою самостоятельность и законченность даже после того, как они уже вошли в общую систему периптера, которая получается в результате взаимных связей очень развитых и завершённых в себе элементов». При этом «единица тектонического разложения формы», по Брунову, может совпадать или не совпадать с «единицей материала» [1, с. 76, 77]. Такой авторитет, как Ганс Зедльмайер, считал работы Н.И. Брунова одним из первых опытов структурных исследований в архитектуре. Многочисленные исследователи Скарпа, как и он сам, долгое время существовали в характерной для архитектурной Италии 1970-х атмосфере полной погружённости в структурно-семиотические идеи. В его постройках открывали иногда доведённые до гротеска демонстрации «сделанных человеком вещей», талантливое представление конструкций согласно интуитивно постигаемой

логике языковых структур, видимое раскладывание на неделимые единицы, представления диаграмм механики по логике риторических фигур или идеальных моделей машин. Много интересных наблюдений и выводов такого рода содержатся, например, в исследованиях Бруно Рейхлина «Окольные пути скарпианской тектоники» и Витале Занкетти «Чувство гравитации. Карло Скарпа и риторика структуры». Вот фрагменты из их статей, выбранные почти наугад.

«Можно наблюдать, как в определённых случаях Скарпа трансформирует в простые геометрические схемы диаграмматические черты рациональной механики» [12, с. 61].

«...дискуссия с инженером, Скарпа демонстрирует глазу бесчисленное количество подобных упрощений идеальных структур, извлечённых из рациональной механики... некоторые шедевры его зрелости казались выставленными напоказ идеальными теоретическими моделями» [12, с. 66].

«Наблюдая рисунки проекта, можно понять, что финальное решение есть результат процесса упрощения первоначальных идей, как если бы архитектор, устраняя излишнее, стремился добраться с помощью этих сокращений от объекта к его чистым функциональным отличительным признакам» [12, с. 74].

«...Идея архитектуры, как машины, для Скарпа – неистощимый источник вдохновения» [12, с. 76].

«...решение не следует лишь из намерения дать манифест функции архитектурной машины, разобранный



Городской музей Кастельвеккио. Верона. 1956–1964 годы. Фрагмент экспозиции. Фото О.И. Явейна

на функциональные элементы... Перед нами прекрасная трансформация идеальной статической схемы в читабельное изображение балки с двумя опорами загруженной в центре и с шарниром» [12, с. 75].

«...Это не единственный пример, но, возможно, наиболее ясный с точки зрения трансформации архитектуры в определённого типа идеальную машину, ...трансформируя архитектуру в комплекс механизмов отклонения усилий. ...Когда – посредством риторических фигур – отношение между субстанциальной реальностью и появлением вещей не разрешается в идеальном совпадении, главное – не потерять контакт с основаниями строительства» [12, с. 75].

«...Дальнейшее статико-конструктивное повествование... и всё это статико-конструктивное устройство представлено с наглядностью и педагогической читабельностью – согласование деталей сигнализирует функцию и движение сил, отклонение туда и т.д...» [3, с. 14].

«Соответствующие щели и нарезы позволяют оценить формальное развитие опоры и тонкость бетона, оставляя нам заключить, как прочность зависит от формы» [3, 12]

«...В итоге, – заключает Б. Рейхлин, – Карло Скарпа в разговоре между фактическим и видимым сооружает тектоническую фигуру, которая кажется возвеличивает конструктивную тектонику де-факто для вида парадокса или тектонического оксюморона, которую он сводит на нет, демонстрируя, что

в архитектуре конструктивная правда – это только притворство» [3, с. 14].

В работах Скарпа тектонический язык доведён до предельной остроты, переходящих в гротескность, но всё это соотносится с целым пластом теоретико-архитектурных исследований, в которых утверждается, что тектоника сооружения строится по законам риторики.

**«Вещи вырисовывают мне свою сущность, когда я их рисую»**

В этом разделе собраны высказывания Скарпа, которые с наибольшей откровенностью демонстрируют, что для него явления живой и неживой природы, вещи, архитектурные формы, рисунки и даже люди в известном смысле уравниваются как вариации знаков, символов, жестов. Скарпа видимо концентрируется на архитектурной форме именно в таком её аспекте. «Вещи вырисовывают мне свою сущность, когда я их рисую» [2, с. 36], – говорит он. Эти мысли Скарпа – очень индивидуальные, оригинальные, в чем-то крайние – существуют в общем русле семиотической волны, охватившей в то время итальянскую архитектурную мысль.

«Форма языка, в котором одновременно понимается и выражается смысл вещей: тех, которые перед моими глазами потому, что уже существуют, и нам остаётся только их анализировать, и тех, которым предназначено родиться в моей мысли, чтобы конкретизироваться в мире. Не случайно рисунок есть знак, равный слову, символу, артистическому жесту... но также и объектам, которые населяют природу или являются продуктами человеческой культуры. Вода, растения, скалы, песчинки... это знаки для любого, умеющего видеть или слышать, и знаками являются также и формы архитектуры вместе с деревьями и людьми, их населяющими» [2, с. 36]

С ощущением знаковой природы архитектурной формы связаны и некоторые существеннейшие черты творческого наследия и метода работы Скарпа. Для него рисунок и чертёж не просто средство фиксации натуры. Рисунок и построенное здание в известном смысле уравниваются. И то и другое – суть разные знаки, отображающие архитектурное построение. Натура даёт то, что не может дать чертёж. Чертёж показывает то, что заведомо нельзя увидеть в природе. Такое видение архитектуры подтверждается исследованиями рисунков и чертежей, выполненных Скарпа.

«Характер его рисунков одновременно и скрывает, и демонстрирует намерения, мысли, решения и исправления. В них мы можем открыть секреты его артистической изобретательности или технических решений, которые потом в реальности осуществлённых работ часто остаются замаскированными, скрытыми, невидимыми. <...>

Конструкции и сообщения, представленные невероятным репертуаром его графических знаков, начиная с линии, которая утолщается или утончается, демонстрируя чёткость и решительность или кажущуюся нерешительность и свободу, обогащаясь оттенками и цветом фона в разумной игре, которая никогда не



Городской музей Каstellвеккио. Верона. 1956–1964 годы. Интерьер. Фото О.И. Явейна



Городской музей Каstellвеккио. Верона. 1956–1964 годы. Фрагмент фасада. Фото О.И. Явейна

является просто графическим умением или эстетическим чувством, но прежде всего выражением идей и намерений» [2, с. 36].

Творчество Скарпа пронизано ощущением знаковой природы архитектурной формы, в которой как чертёж-рисунок, так и само построенное здание – это своеобразные вариации знаков, символов, жестов, отображающие сущность и логику архитектурных построений.

### Архитектура фрагментации

Мы привыкли к тому, что, представляя свой проект, архитектор начинает с изложения общей идеи или концепции, затем переходит к основной схеме плана, разреза, проектного решения в целом и лишь затем представляет (если остаётся время) фрагменты и детализацию. Представления Скарпа своих работ построены совершенно по-другому. Мастер может начать с описания одной из частей или черт, например, кипарисовой аллеи, затем перейти к деталям входа или маршрута, рассказать о решении потоков света в части здания, которую он ещё не показал, затем перейти к связанным с этими фрагментами рассуждениям – и так представлять всю работу. Такие его рассказы и обязательно сопровождаемые слайдами показы фрагментов и деталей, иногда напоминают сон, управляемый, однако, каким-то не объяснённым, но интуитивно продуманным сценарием. Об общем решении или схеме плана мастер может сказать среди прочих наблюдений, а может не упомянуть вообще. При этом вряд ли кто-нибудь ставит под сомнение удивительную целостность и связность его вещей, которая всегда ощущается, но не всегда объясняется. Эту особенность скарпианской архитектуры пытались объяснить многие исследователи.

Рассматривая связи творчества Скарпа с венецианской традицией Р. Коделло<sup>1</sup> и Д. Торселло<sup>2</sup> писали о том, что мастеру, по их мнению, присуща «почти маниакальная забота о деталях, обработке и выборе материалов» [2, с. 58].

«Архитектура Скарпа черпает обширный репертуар геометрических форм как в основной объёметрии (volumetria) здания, так и в щедром богатстве конструктивных деталей. ...В конструктивных частях... в деревянных полосах оконных рам, в металлических соединениях, петлях, ступеньках, поручнях и тысяче других деталей предлагается решительно полный сценарий форм и размеров – и всё это в запутанной интриге деревянных, каменных, металлических материалов каждой части» [2, с. 49].

«Хор конструктивных деталей должен быть исследован должным образом, если хотим найти "смысл вещей", который Карло Скарпа всегда искал. Это относится к бесконечному числу вещей: петли, болты, деревянные и металлические

переплёты, так же как и поручни, узлы, профилированные полосы, облицовка, обработка камня и мрамора, светящиеся поверхности и поверхности матовые, кристаллы и зеркала, вазы, бетон и мягкие ткани» [2, с. 59].

Другие исследователи настаивали на том, что в архитектуре Скарпа большие части следуют тем же законам, что и малые, выстраиваются определённые иерархии, связанные между собой только «скарпианским мировоззрением». Об особенном скарпианском видении темпераментно писал Б. Дзеви:

«Он ... действовал... уделяя внимание каждой плите, узлу, шарниру, углу, переходу со множеством непосредственных знаков, увеличивающих диссонансы. После его отметин среда была неузнаваемой, временами приобретала напряжения судорожные и при том тонкие, острые, ослепительные, так или иначе затягивающие... он трансформировал не только кубические объёмы, но и содержимое, кубические массы воздуха, которые раскалывал и раскрашивал посредством откалиброванных световых потоков» [13, с. 271].

Но, пожалуй, наиболее развёрнутое аналитическое описание фрагментарной природы целостности архитектуры Скарпа дал Манфредо Тафури:

«Для работ Скарпа часто используют термин «фрагмент». И несомненно, что особенно с конца 50-х годов Скарпа выработывает настоящую и собственную поэтику, основанную на аккумуляции признаков, на мультиплицировании формальных подсказок, на неопределённости организмов... <...>

...Из фрагментов – гигантских или уменьшенного масштаба – составлен Капитолий Чандигарха, с фрагментами ... играет поздний Стирлинг.

Есть ли для Карло Скарпа ещё какая-либо заслуживающая внимания – после подобных уточнений – поэтика фрагментарности?».

Отвечая на этот вопрос, итальянский исследователь выделяет прежде всего то, что он назвал «прерывистым чтением истории», которое по его мнению идёт от скарпианских экспозиций: «Мы теперь видим ...не только и не столько отражающее усвоение уроков, элементаристских и экспрессионистских, но также и преимущественно прерывистое чтение истории; то самое что вызывает уважение (di rispetto) к работам искусства, "обработанным" Скарпа в его обширных экспозиционных пространства» [11, с. 77].

В результате М. Тафури приходит к заключениям, звучащим достаточно непривычно:

«Многогранная формальная скарпианская лаборатория представляется также как уникальная партитура, где ноты – принадлежащие неуловимому коду – расположены в секвенции преобразований, осложнённой переплетениями, усеянными паузами и внезапными переменами регистра. Более того: повторения мотивов и решений провоцируют своего рода замкнутый иконизм, признание которого может помочь прочесть поиски Скарпа» [11, с. 79].

Внимательное изучение творческого наследия Скарпа показывает, что его архитектура возникает из особой связности само-

<sup>1</sup> Рената Коделло (родилась 28 августа 1959 года) – архитектор, реставратор. В настоящее время является директором Регионального секретариата Министерства культурного наследия региона Венето. Участвовала в реконструкции всех венецианских работ Карло Скарпа. Преподаёт основы архитектурной реставрации в IUAV.

<sup>2</sup> Альберто Торселло (родился в 1963 году, Венеция) – итальянский архитектор реставратор. Является преподавателем ведущих итальянских архитектурных вузов.



ценных и самодостаточных частей. Фрагменты обладают единой целостной системой, за которой стоит совершенно особенная логика проектирования, накладывающая свои правила и запреты на то, что с точки зрения обычной логики функции, конструкции и композиции, является разрешённым и свободным.

Феномен фрагментарности в работах Скарпа привлекал внимание и многих архитекторов-практиков. Луис Кан писал о присущем Скарпа «чувстве цельности неразрывных элементов». Арата Исодзаки с большим проникновением в суть предмета указал на неожиданные связи скарпианской фрагментарности и концептуальной архитектуры.

«Наиболее распространённый сегодня архитектурный процесс состоит в том, чтобы сначала создать концептуальную систему, управляющую всем планом, а затем работать над частями и деталями в рамках этой системы. Но мы замечаем,

что Скарпа использует противоположный метод, где связи между частями ведут к формированию целого. Возможно, это из-за того, что у него как у дизайнера мебели, посуды и выставок сформировалась привычка искать исходную линию мысли в реальных объектах, которые можно потрогать руками. Вероятно, поэтому архитекторы часто не признавали в нём человека своей профессии. Я имею в виду, что произведения Скарпа созданы в тех сферах, где можно верить только тому, что видят глаза и что можно сделать руками, а не в концептуальных пространствах. Но интересно здесь то, что в результате поиска пути, возможно не желая того, Скарпа создаёт ценности, которые в некотором смысле очень близки концептуальным, к тому же с некоторыми побудительными посланиями для ищущих концептуальное» [10, с. 8].

В этих словах заключено верное и, на наш взгляд, глубокое наблюдение. Странный и по распространённым представлениям «неархитектурный» характер проектирования Скарпа – от узлов, деталей, фактур, материалов – заключает в себе особую архитектурную систему, лежащую в основе всего того, что создал великий венецианский мастер.

**«Критические точки, которые в здании нужно решить»**

В заголовке этого раздела обозначена тема, совершенно необходимая в контексте тематики остальных разделов, но ещё не служившая предметом специального исследования и потому целиком составленная из отобранных фрагментов высказываний самого Скарпа.

«Главное в прошлом не столько конечное решение, сколько предложенные темы, то есть критические точки, которые в здании нужно решить. <...>

Мы не можем копировать оригинальную архитектуру, однако, необходимо понимать её хорошо. Старый строитель знал, что были критические места, над которыми надо немного больше работать, чем над другими: мы говорим об окнах. Карниз и цоколь требуют работы; это точки контакта здания с небом и с землёй. <...>

Другим критическим местом (punto critico) был контакт с землёй: здесь я установил более обработанный камень, чтобы акцентировать устройство цоколя; линия прерывается в точке входа, обозначая дверь.

Карниз, окно, цоколь, лестница – места, которые всегда волновали древних строителей. Проблемы, которые ставятся, всегда те же, только решение меняется» [5, с. 299].

Творчество Скарпа показывает особое отношение к структуре здания, в котором «критические точки здания» – это один из тех мостов, которые мастер наводит между историей и современностью, целостностью и фрагментарностью.

**О рациональных и иррациональных началах архитектуры**

«Известно, что молодой Скарпа входил в группу венецианских архитекторов-рационалистов. Именно им был написано известное «Письмо венецианских рационалистов – 1931». Вот отрывки из этого исторического документа.



Магазин Оливетти. Венеция. 1957–1958 годы. Дверь. Фото О.И. Явейна



Фонд Кверини Стампалья. Венеция. 1961–1963 годы. Интерьер. Фото Е.В. Лисенкоой

«Рациональная архитектура = Современная архитектура.  
Нерациональная архитектура = Не архитектура.

...Мы также знаем, что каждая великая архитектура прошлого была рациональной. Она была такой, когда применяла различные доступные материалы и заставляла их служить целям гражданским, социальным и религиозным, а поэтому рациональным.

Великое Искусство было только тогда, когда в него вмешивался духовный и фантастический элемент – элемент иррациональный, который формирует в нём гениальную, творческую функцию.

...Именно в силу этого духовного элемента – вдохновителя грубой материи, произведение будущего Искусства во вкусе нашей чистой традиции вновь взойдёт спонтанно» [6, с. 279].

Уже в этом тексте проявляются нерационалистские черты скарпианского рационализма. В архитектуре Скарпа интересуется «...мысль, которая работала бы согласно материи» [9, с. 189]

Соответственно рациональные причины у Скарпа могут возникать как обоснование решения, а не как его импульс: «Вещи для меня приходят медленно... Вывод должен найти рациональные, неизбежные причины, которые, однако, не имеют ничего общего с рационализмом и функционализмом» [7, с. 287].

Комментируя идеи Райта об архитектурной поэзии, Скарпа почти мимоходом высказал, возможно, самое существенное: «Поэзия рождается из вещей в себе» [8, С. 283].

Рационализм для Скарпа – это не архитектурное мировоззрение, а просто грамота архитектурной профессии. Архитектурная мысль у Скарпа исходит из собственных, трудно постигаемых, иррациональных (как говорил молодой Скарпа) причин. Она не следует функции и материалу, а лишь развивается, соглашаясь с ними.

### «По сути я византиец»

Карло Скарпа погиб в городе Сендай в 1978 году в результате несчастного случая, произошедшего во время его путешествия по Японии, традиционной архитектурой которой он очень увлекался и в которой его творчество уже тогда становилось всё более популярным. Больше японской архитектуры итальянский мастер любил и изучал разве что архитектуру античной Греции, но в тоже время Скарпа всегда подчёркивал венецианские начала своего творчества и византийские истоки этих начал. «Я венецианец, и, естественно, чувствую себя византийцем» [9, с. 274], – говорил он, разъясняя смысл одного из своих проектных решений, и в другом месте: «по сути я византиец... Характер немного восточный – характер Европы, восставшей из Востока» [8, с. 283]. Византийские корни архитектуры Карло Скарпа, возможно, сделают её особенно близкими русскому читателю. Как бы то ни было, его творческая личность притягательна для русского сознания – по крайней мере для тех, для кого многое значит поколение, вошедшее в профессию в двадцатых годах прошлого века. Возможно, Скарпа чем-то напоминает наших мастеров тех прекрасных и жутких времён, когда многие ар-

хитекторы и в грандиозных фантазированиях, и в скромных реализациях делали только то, на что хватало их рук, когда «знаковые фигуры» часто не имели своих мастерских или имели их очень короткое время и работали дома или где придётся; когда после разного рода запретов такие люди уходили из проектной системы и многие из них, подобно Скарпа, становились штатными профессорами архитектурных школ и проектировали по вечерам – одни или с немногими друзьями или помощниками-энтузиастами.

В благополучном западном мире нашёлся и состоялся большой мастер, которого никто не гнал, но который сам выбрал себе именно такую жизнь. Скарпа долго жил как штатный профессор, который подрабатывает заказами по декорированию интерьеров или устройству выставок и выпускает проекты, полностью вычерченные своей рукой. Его помощниками (а иногда и соавторами) могли быть и студенты, и то, что доделывали они, – сразу видно, ибо в разы слабее. Общий вектор его жизни не изменился и когда он стал знаменитостью и многое мог себе позволить. Но чем больше исследователи проникают в архитектурное наследие этого человека, не склонного считаться с обстоятельствами и никаких больших сооружений не построившего, – тем более он разрастается и тем понятнее становится, почему так много образованных людей рвутся изучать эту обходящуюся без концепций и концептуальности архитектуру.

### Некоторые итоги

В нашей статье выявлена серия концепций рубежа XX – XXI веков, раскрывающих своеобразие «скарпианской лаборатории» и в то же время претендующих на раскрытие универсальных, глубинных уровней архитектурного творчества вообще. Среди них «тектоника и риторика», «метод фрагментации», «нарративная логика конструктивных решений», «модель дискретного времени». Такого рода темы широко обсуждаются в университетах Италии и других стран как междисциплинарные концепции, но сталкиваясь с архитектурой Скарпа, мир умозрительных идей неожиданно материализуется и оживает – в бетоне, стекле, рисунке, слове, – становится наглядным, осязаемым, конкретным. Это не значит, что мастер следует междисциплинарным идеям – скорее, он их провоцирует.

Можно предположить, что то особое место, которое этот венецианский мастер занял в итальянской, европейской и японской культуре связано с тем, что архитектурное наследие Скарпа – любившего рисовать, но избегавшего теоретизировать, – уже давно находится в некоем тематическом поле архитектурно-теоретической мысли: самые разные авторы рассматривают серию архитектурных тем – от тектоники до риторики – сквозь призму построенного, нарисованного, сказанного мастером, и таким образом пытаются раскрыть универсалии архитектурной мысли и дать новые ответы на нетривиально поставленные вопросы.

Взаимная проекция творческого метода Скарпа и идейного поля теории и критики итальянской культуры продолжает развиваться и наращиваться и через четыре десятилетия

после смерти мастера. Всё сделанное Скарпа можно представить как сотворение нового архитектурного мира, как мироздание, законы построения которого остались неразгаданными. Индивидуальный субъективный мир великого мастера-одиночки стал для нас объективной реальностью, его интуитивная пластика скрывает в себе универсалии архитектурной мысли, которые многим почему-то очень нужно и важно хоть как-то понять.

*Литература*

1. *Брунов, Н.И.* Очерки по истории архитектуры / Н.И. Брунов. В 2 т. Том 2. – М.–Л.: ACADEMIA, 1935. – 620 с.
2. *Codello, R.* Architetture veneziane di Carlo Scarpa. Percorsi e rilievi di cinque opera / R. Codello, A. Torsello. – Venezia: Marsilio Editori s.p.a., 2009. – 161 p.
3. *Reichlin, B.* Le vie traverse della tettonica scarpiana / B. Reichlin // Carlo Scarpa. Struttura e forme. – Venezia: Marsilio Editori S.p.A., 2007. – 206 p.
4. *Salazar, D.V.* The function of form: meaning in the work of Carlo Scarpa: a thesis in architecture Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Architecture / D.V. Salazar. – Texas, 1997. – 242 p.
5. *Scarpa, C.* Intervista a Carlo Scarpa / C. Scarpa // Carlo Scarpa. 1906–1978. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. – 319 p.

6. *Scarpa, C.* Lettera dei razionalisti veneziani / C. Scarpa // Carlo Scarpa. 1906–1978. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. – 319 p.
7. *Scarpa, C.* Mille cipressi / C. Scarpa // Carlo Scarpa 1906 – 1978. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. – 319 p.
8. *Scarpa, C.* Può l'architettura essere poesia? / C. Scarpa // Carlo Scarpa 1906 – 1978. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. – 319p.
9. *Semi, F.* Alezione con Carlo Scarpa / F. Semi. – Venezia: Cicero editore, 2010. – 355 p.
10. *Soroka, E.C.* Carlo Scarpa. Connections in Design: a Generic Attitude: Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Architecture at the Massachusetts Institute of Technology / E.C. Soroka. - Massachusetts, 1979. – 119 p.
11. *Tafari, M.* Il frammento, la "figura", il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana / M. Tafuri // Carlo Scarpa. 1906–1978. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. – 319 p.
12. *Zanchettin, V.* Il senso del grave. Carlo Scarpa e la retorica della struttura / V. Zanchettin // Carlo Scarpa. Struttura e forme. – Venezia: Marsilio Editori S.p.A., 2007. – 206 p.
13. *Zevi, B.* Di qua o di là dell'architettura. / B. Zevi // Carlo Scarpa 1906 – 1978. – Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2013. – 319 p.

*Literatura*

1. *Brunov N.I.* Ocherki po istorii arhitektury / N.I. Brunov. V 2 t. Tom 2. – М.–Л.: ACADEMIA. 1935. – 620 с.

**Явейн Олег Игоревич** (Москва – Петербург). Профессор кафедры теории и истории советской и современной зарубежной архитектуры ФГБУ ВПО «Московский архитектурный институт (государственная академия) (107031, Москва, ул. Рождественка, д. 11/4, корп.1, стр. 4. МАРХИ). Главный архитектор проектов архитектурного бюро «Студия 44» (191014, Санкт-Петербург, Манежный переулок, д. 3). Сфера научных интересов: теория и история архитектуры, структуральный анализ в архитектуре. Автор более 70 научных публикаций, в том числе 3 монографий. Тел.: +7 (911) 928-05-44. E-mail: yawein@mail.ru.

**Лисенкова Елена Вячеславовна** (Москва). Ассистент кафедры основ архитектурного проектирования ФГБУ ВПО «Московский архитектурный институт (государственная академия) (107031, Москва, ул. Рождественка, д. 11/4, корп.1, стр.4. МАРХИ). Архитектор ООО «ПИ "АРЕНА"», архитектурная мастерская №1 (101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 46/2, стр. 3. ООО «ПИ "АРЕНА"»; Сфера научной деятельности: теория архитектурной композиции, исследование истории итальянской архитектуры. Тел.: +7 (903) 291-73-72. E-mail: llis\_s@mail.ru.

**Yawein Oleg Igorevich** (Moscow – St. Petersburg). Professor of the Department of Theory and History of Soviet and Contemporary Foreign Architecture at the Moscow State Architectural Institute (State Academy) (107031, Moscow, Rozhdestvenka st., 11/4, block 1, build. 4. MArchI). Chief Project Architect of the architectural bureau "Studio 44" (191014, St. Petersburg, Manezhniy Lane, 3). Sphere of scientific interests: theory and history of architecture, structural analysis in architecture. The author of more than 70 scientific publications, including 3 monographs. Tel.: +7 (911) 928-05-44. E-mail: yawein@mail.ru.

**Lisenkova Elena Vyacheslavovna** (Moscow). Assistant at the Department of Architectural Design Fundamentals of the Moscow State Architectural Institute (State Academy) (107031, Moscow, Rozhdestvenka st., 11/4, block 1, build. 4. MArchI). Architect of ООО "PI "ARENA", architectural workshop No. 1 (101000, Moscow, Myasnitskaya st., 46/2, build. 3. ООО "PI "ARENA"); sphere of scientific activity: theory of architectural composition, research of the history of Italian architecture. Tel.: +7 (903) 291-73-72 E-mail: llis\_s@mail.ru.