



Архитектура зрелища

Беседа о современном театральном строительстве

Анастасия Гриб,

критик, ведущая цикла о современной архитектуре, автор ряда научных статей по культуре и искусству Востока и Африки, журналистских материалов об архитектуре, театре, музыке. Автор интернет-сайта www.khatt.ru – справочника по мусульманской каллиграфии. Санкт-Петербург griana@gmail.com

Термин «индустрия» вытеснил «искусство» так же стремительно, как «дизайн» незаметно поглотил «архитектуру». Новое здание Пекинской оперы, пожалуй, – самое громкое событие в театральной индустрии. Помимо него – театр в Осло, а ещё раньше – знаменитый Сиднейский театр. Новые концертные залы – Сибелиус Холл в Лахти (Финляндия), новый концертный зал Мариинского театра в Петербурге, Дом Музыки



Пекинская опера. Архитектор Поль Андрё. Фотография предоставлена архитектурным бюро Поля Андрё.

в Москве — конкурируют между собой по акустическим особенностям. Мы переживаем очередной бум театрального строительства. Можно ли говорить о прогрессе в театральной архитектуре? И если прежде театр был смысловой и пространственной доминантой в городе, то какую роль

он играет в современной градостроительной политике?

На эти темы Анастасия Гриб беседует с Александром Раппапортом, архитектором и теоретиком искусства, и с Сергеем Гнедовским, московским архитектором, автором нового театра Петра Фоменко на Москва-реке.

Анастасия Гриб: Рост театрального строительства вызван общей театрализацией жизни. К чему сегодня стремится театральный архитектор — к достижению комфортности или к максимальному усилению эффекта театрального действия? В первом случае, наивысшая ступень в этом порядке — кинотеатр «dolby digital», его акустический эффект не оспорим — мягкие кресла, удобный для обзора экран. Мы получаем эффект вовлечённости в действии. Классический тип ярусного театра, напротив, словно вынимает человека из его социальной оболочки, индивидуализирует, своей иерархичностью будит мысль. Означает ли появление множества громких проектов прогресс новой театральной архитектуры?

Архитектура зрелища

Беседа о современном театральном строительстве



Александр Раппопорт: Прогресс вообще все понимают по-разному, вероятно, такова же ситуация и в театральной архитектуре. Серьёзные изменения произошли в технологии сцены, обеспечении безопасности для зрителей и актёров, скорости смены декораций, вентиляции, освещении, акустике... Поэлементно наверняка прогресс есть. Но беда в том, что театр в том виде, как он сложился в XIX веке, всё больше становится приятным анахронизмом. Конечно, люди ходят в театры, билетов не достать, но ведь и на скачки ходят, и корриду любят. Театр — дитя эпохи XVII-XIX веков. И хотя живая игра актёров на сцене — выдаваемый аттракцион, что-то в театре становится музейной условностью. Пожалуй, это воспроизведение готового текста в тёмном помещении. Современный театр мне представляется в большей степени импровизационным зрелищем, не требующим темноты как условия созданий иллюзорного мира. В эпоху кино и телевидения это уже выглядит странно.

Сегодня театр относится к элитарному слою массовой культуры (хотя, возможно я и ошибаюсь), поэтому вокруг него возникает аура священнодействия, а актёры пользуются всеобщим поклонением.

С архитектурной точки зрения театр теряет свою роль одной из фокусных точек центра города, как это было в XIX веке, когда город был ещё сравнительно невелик. Сейчас возникает множество разных зданий для театров, и каждый выбирает себе стиль и дух, далеко не всегда такой помпезный, каким были оперные театры после Дрезденской оперы Земпера. Но Дрезден XIX века — это не Санкт-Петербург, Лондон или Москва XXI века. Ситуация меняется, хотя ничего общего с прогрессом это изменение не имеет. Города растут, как раковая опухоль на теле планеты, и какие бы театры мы ни строили, картина в целом очень непростая. Театр и город сегодня на самом деле — две глубокие и сложные проблемы. Но поскольку некому ими заниматься, то всё сводится к каким-то отдельным сооружениям, порой интересным, а порой не очень.



— Так всё же наблюдаются ли какие-либо принципиально новые подходы в проектировании театрального здания, если рассматривать проблему в исторической перспективе?

Сергей Гнедовский: Нам будет легче понять возможность принципиально нового подхода к проектированию театрального здания, если мы представим себе природу его устройства. В его основе лежат сразу два морфологических типа пространства — технологически взаимосвязанное пространство игры или так называемое «театральное пространство» (комплекс «сцена — зал») и «пространство публики». Это фойе, вестибюли, фасады и прилегающая городская среда. Вся мировая история театральной архитектуры связана с развитием театральной культуры, идущей от античности к ренессансу, от барокко — к новейшему времени. Театр импровизации и литературный театр, техника актёрской игры, декорационные и иные художественные средства сцены, музыка в спектакле — всё тем или иным способом соединялось в «театральном пространстве», которое, в свою очередь, становилось признаком или архетипом великих театральных эпох. В нём отражались и эстетические представления времени, и социальная иерархия. Великие творческие союзы К. Станиславского и Ф. Шехтеля, В. Мейёрхольда и М. Бархина возникали тогда, когда театр искал новые формы диалога с аудиторией, новые средства художественной выразительности и способы их донесения до публики, актуализировал свою социальную миссию, опираясь на великую привилегию театрального искусства — единство места, времени и действия.

«Пространство публики» продолжает играть роль преддверия, знака, культурного символа отношения общества и власти к театру. Отсюда — амбициозность и пафосность, или скромность и камерность в архитектурном диапазоне театральных сооружений. Так как «пространство публики» расширяется, и театр может быть встро-

в недалёком будущем в иные социальные функции, мы можем ожидать типологическое развитие театрального сооружения. Гораздо менее вероятно, что прогресс будет задан изнутри, самой театральной практикой или появлением новой индивидуальной художественной концепции.

— Потребность современного человека в публичности, в одновременной затерянности в толпе и безличном зрелище выражается в бесчисленных торговых комплексах. Это ли новое «пространство публики»? И что происходит с театром как таковым? Влияют ли на театральную архитектуру современная драматургия, новый театральный язык и «актуальная» музыка?

Сергей Гнедовский: Согласен, современный театрально-концертный комплекс предлагает новое пространство для актуальных арт-проектов. Но такое ли уж новое? В конце XIX века в Европе и в начале XX века в России театральные здания уже уходили с городских площадей в кварталы и подвалы, облюбованные художественной богемой. Это было вызвано обращением театра к новой аудитории, потребностью в единомышленниках, разделявших идеи и эстетические новации нового времени. Архитектура в этот период утратила свою декларативность. Фасад Художественного театра в Москве архитектора Ф. Шехтеля



Сергей Гнедовский ►

больше апеллирует к рядовой жилой застройке квартала, если не считать горельеф М. Голубкиной. Те же процессы утраты характерных типологических признаков в архитектуре фасадов, подчинение образа театрального здания его социальных корням мы наблюдали и в мировой практике. Узнаваемость театра обеспечивалась не только архитектурными средствами. Важную и, быть может, более эффективную роль играли и играют средства визуальной информации.

Сегодняшняя действительность показывает нам, что театр, как объект культуры, также способен утратить свои внешние характерные архитектурные признаки. В некоторых случаях он становится частью

Архитектура зрелища

Беседа о современном театральном строительстве

узлов городской жизни — деловым или торгово-развлекательным центром и т.д. В этой ситуации он способен стать культурным раритетом или площадкой театрального эксперимента. Но мотивацией этой градостроительной эволюции стала на этот раз не идейная и творческая потребность, а коммерческая целесообразность, стремление продать больше услуг. Вот откуда берёт начало тенденция развития определённого типа театрального объекта. Примеры в России — Пассаж на Бауманской с детским театром, культурно-спортивный и общественно-деловой центр в Марьино, строящийся торговый комплекс у метро ВДНХ в Москве с Новым драматическим театром. За рубежом это

явление крупных, многофункциональных культурно-зрелищных центров тоже развивается, правда, не в такой вульгарной форме, как у нас.

Будучи на Пражской Квадриеннале 2007 года, где выставляется практически всё лучшее, что создано в мире, я не отметил для себя ни одного объекта, который бы нёс в себе инновационность в трактовке архитектурного образа театра или построения его пространства.

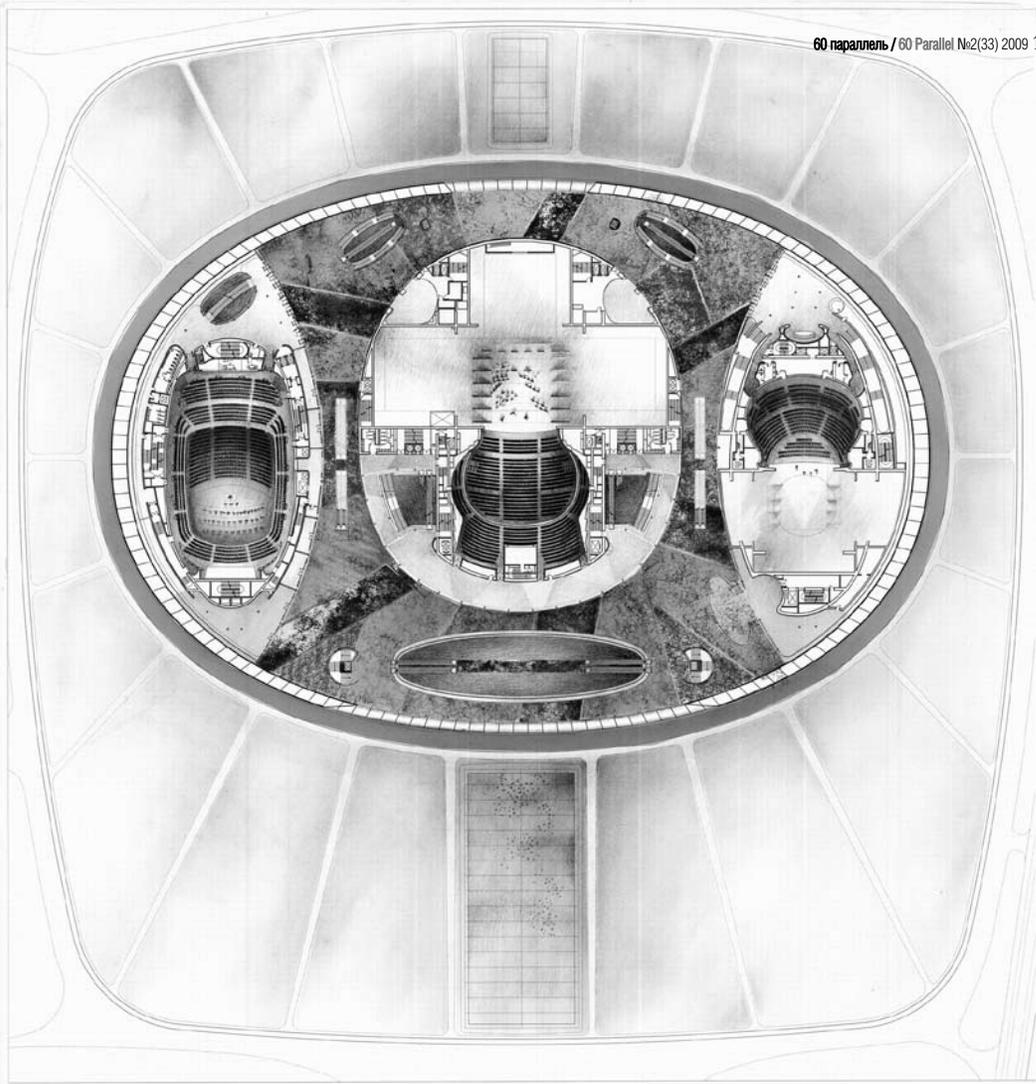
— **Существуют ли принципиальные отличия архитектуры музыкального театра от драматического?**

Сергей Гнедовский: В отличие от драматического, музыкальный театр по своей структуре более консервативен: жанр требует специальных акустических условий и определённой стационарности действия, он не так восприимчив к сценографическим новациям. С появлением мюзикла практика строительства музыкальных театров может измениться. Причины тому — синтетическая, музыкально-драматическая природа жанра и, соответственно, активное внедрение новейших технических средств звукоусиления, позволяющих актёрам покинуть сцену и выйти в зал.

— **Каковы оптические и акустические достижения современной театральной архитектуры?**

Сергей Гнедовский: Можно ли назвать достижением то, что из театров и концертных залов уходит живое звучание? Современные технические средства способны обеспечить идеальную акустическую среду. Акустическими системами подзвучки стали оснащаться и старые залы с хорошей акустикой. Меры вынужденные — в несколько раз выросший уровень фонового шума в городах снижает чувствительность к восприятию чистоты и интенсивности естественного звучания. Мы учитываем и то, что новое поколение слушателей выросло на музыке, звучащей в записи через наушник.

— **Тем не менее, новая акустика музыкальных театров и концертных залов лишена смысла. Есть много удачных аку-**



Проект Пекинской оперы. Архитектор Поль Андрё. Фотография предоставлена архитектурным бюро Поля Андрё.

стических решений – среди них Новый концертный зал Мариинского театра и Концертный зал Сибелиус Холл в Лахти. Оба зала проектировала знаменитая нью-йоркская акустическая компания Артек. Почерк Артека узнаваем – использование дерева, текучие формы, а также большие пустоты, спроектированные за залом, отвечающие акустическим нормам XXI века. В Сибелиус Холле использована форма ушной раковины. Подражание природным формам, или заимствование неархитектурных форм из других сфер (например, формы скрипки – совершенного музыкального инструмента в отношении звука), даже не

будучи оправдано эстетически, обусловлено функционально-акустическими целями. Проекты музыкальных театров пытаются достичь неизмеримых высот, как в соревновании – взять пальму первенства. Миланский театр Ла Скала, Большая Парижская опера, Метрополитен опера, Байройтский «вагнерариум» себя давно зарекомендовали, а вот новым театрам приходится утверждаться, экспериментируя с формами, с пространством, с технологиями и материалами. Таковы театр в Осло, Пекинская опера и многочисленные проекты второй сцены Мариинского театра.

Сергей Гнедовский: Год назад я побывал в Сиднее, куда прилетел, главным образом, ради здания оперы, спроектированного швейцарским архитектором Йорном Удзоном. Со студенческих лет оно волновало меня своей композиционной свободой, взломавшей стереотипы архитектуры оперных театров. Я воочию убедился в гениальности этого произведения архитектуры. Оно возвышается на фоне огромного купола голубого неба на искусственно созданном мысу, уходящем в воды океанского залива Гранд Харбор. Рядом на горизонте гигантский мост через залив. Йорн Утзон боролся за масштаб здания, сопоставимый с масштабом окружения. Он создал форму-логотип, запоминающийся образ места. Днём и ночью на ступе-

нях стилобата его театра многолюдно. Его архитектура в развороте парусов ближних ракурсов, в деталях, в построении пространств интерьеров неподвластна течению времени, она волнует и притягивает горожан и туристов. Собственно «театральное пространство» занимает приблизительно три четверти сооружения, предоставляя оставшуюся часть пустотам. Содержание же составляют три зала — концертный, оперный и драматический. И в каждом из них интересы архитектуры побеждают театральные требования. Концертный зал на 2000 мест поражает выразительной пластикой стен и висящими над зрительскими местами на тросах чёрными «скворечниками» электроакустических колонок, но акустика плохая. В оперном зале, сидя в амфитеатре под балконом, я не видел половины высоты сцены, она казалась плоской щелью. Так и ушёл после первого акта. Но это ли главное в отношении здания, ставшего национальным символом? Сиднейская опера утверждает главенство формы над содержанием.

Другой пример — Пекинская опера или Национальный центр исполнительских искусств (проект французского архитектора Поля Андрё). Комплекс включает четыре зала — оперный, концертный, экспериментальный и театральный, а также художественные и выставочные центры. Построенный в преддверии прошедшей Олимпиады на месте снесённого старого здания Пекинской оперы, он отвечает желанию властей прорвать тысячелетнюю изоляцию страны от европейской цивилизации и воплотить в визуальных образах идею грядущего мирового лидерства Китая. Здание поэтому подчёркнуто отсылает нас к ценностям высоких технологий, открывающих возможность создания универсального образного языка и уникального пространственного построения традиционного зрелищного сооружения. Примечательно, что национальный центр исполнительских искусств возведён в квадрате Тянь-ан-мынь, где расположены главные иерархические ценности Китая. В новом здании заложены определённые символы восточной цивилизации, интерпретированные европейским сознанием — гигантская оболочка как образ «небесного спокойствия», солнца,

Архитектура зрелища

Беседа о современном театральном строительстве

поднимающегося из водной глади, к которому нельзя подойти, прикоснуться и т.д. Поль Андрё создал, безусловно, выдающееся произведение архитектуры, в котором «пространство публики» стало средством сильного архитектурного высказывания. Концертный же и театральные залы, и сопутствующие им культурные функции решены традиционно.

— **Коль скоро затронута тема традиционности, уместно ли говорить об особенностях национальной архитектуры?**

Сергей Гнедовский: Театральная архитектура, как и искусство театра, находятся в русле мировых культурных процессов. Если не рассматривать традиционный китайский и японский театр Кабуки, то можно выделить две традиции построения театрального пространства: англо-американскую и европейскую. Одна восходит к шекспировскому театру с открытой сценой времён Елизаветы I, другая — к итало-германскому, породившему всем известную сцену-коробку.

Главная особенность архитектуры театра — её потенциальная уникальность, в силу особого отношения к театру общества и власти. Театральное здание может претендовать на роль национального символа, как это произошло с оперой в Сиднее. Любопытно, что именно опера, наиболее консервативный жанр и, по существу, усыхающая ветвь театрального искусства, сегодня — объект самого дорогостоящего и амбициозного строительства. Таковы опера в Пекине, а до неё — в Токио, Сеуле, Париже и т.д. В том же ряду новая Мариинка. Оперный жанр, утратив способность к развитию, превратился в культурный символ, а здание для него — в храм, в котором больше воплощается ритуальное отношение к искусству, чем само искусство.

Поэтому, мне кажется, искать в современной театральной архитектуре национальную идентичность не стоит. Гораздо продуктивнее путь следования природной, средовой и культурной идентичности месту.

— **А мы способны потянуть по настоящему актуальную, новую архитектуру в условиях консерватизма, бюрократии и кризиса?**

Александр Раппапорт: Когда вы говорите «мы», возникает недоумение — кто же эти «мы». Способность эта зависит не от личных талантов людей. Талантливых от природы людей у нас, как и в других странах, всегда немало. Вопрос упирается в состояние культурного самосознания. Наша нынешняя русская архитектура утратила лидирующие позиции, она не развивается в идейном отношении. Господствуют мода и зарубежные звёзды. Каждый тянет одеяло на себя. Так что тут ничего особенно перспективного пока что нет. Лет 15 тому назад была надежда, что творческая деятельность в России, наконец, вспыхнет ярким пламенем. Этого, увы, не произошло ни в одной сфере искусств, и уж подавно в архитектуре, которая в большей степени, чем другие искусства, зависит от политики и денег.

— **Картина получается довольно пессимистичная. Недавно был объявлен новый конкурс на строительство Второй сцены Марининского театра. Если дадут слово российским архитекторам, еще неизвестно, выиграет ли город. А может быть, наоборот, именно наши соотечественники наконец смогут проявить себя и преодолеть инертность...**

Сергей Гнедовский: В целом, в театральном проектировании, в обустройстве театрального процесса и в новых идеях мы несколько не уступаем Западу, а может быть, и превосходим его. Причины тому — разработанные ещё в советские времена строительные нормативы, отражающие полный технологический цикл подготовки спектакля актёром и режиссёром, и высокая театральная культура, сформировавшая национальную театральную школу. Но до недавних пор вся «особенность» нашей национальной архитектуры объяснялась крайне низким уровнем развития строительной индустрии. Сегодня мы успешно входим в современную мировую архитектуру. Тем не менее, инерция, обывательское недоверие заказчика к «сынам отечества» остаётся.

— **Пример отсутствия градостроительной политики, о которой Вы, Александр Гербертович, упомянули, мы можем наблюдать даже в Петербурге — культуру**

ной столице, где устои консерватизма пошатнулись. Район Театральной Площади с Концертным залом на ул. Писарева, «котлованом» на Крюковом, Домом Музыки на набережной реки Мойки и горевшей Новой Голландией превращается в виртуальный театральный квартал, мёртвый город в городе, бермудский треугольник. Никакой взаимосвязи одной театральной точки с другой не наблюдается — ни по факту, ни по проектам. История выражает идеи вечного платоновского котлована, и планы были в духе строительства коммунизма. Каковы ваши прогнозы? Возможно ли создать внутренний «город музыки»?

Александр Раппапорт: Всё возможно в этом мире, если ему удастся выжить и не

Архитектура зрелища

Беседа о современном театральном строительстве

сгинуть. Ведь речь идёт не о каких-то абстрактных возможностях, а о возможностях согласия творческих волей и проектов нынешней художественной и бюрократической элиты. Но гармония между ними сегодня складывается не в области идей, образов и проектов, а в области конъюнктуры, рекламы, денег и порой — коррупции, вплоть до воровства. Одним новое здание Мариинки нужно для увеличения выпуска зрелищ, другим — для каких-нибудь политических и коммерческих фокусов. Третьим — для создания шума, за которым уже ничего толком не услышишь. Это как всюду.

— **Во втором конкурсе проектов для Мариинки Вы выдвинули в лауреаты проект Эрика Мосса. В чём его сугубо архитектурные новаторства?**

Александр Раппапорт: Прежде всего, Мосс, как мне кажется, уловил и передал в своём здании одновременно дух театра и дух Петербурга. Это редчайшая удача. Его собственный архитектурный язык, склонный к магии, как нельзя лучше подходит именно театру, ведь театр есть именно какой-то реликт магической культуры. Магию театра не смогли (да и не хотели) преодолеть даже авангардисты от театра — Брехт, Мейерхольд, Пискалов.

Мосс отказался от популистского массового вкуса, для которого что стадион, что цирк, что театр — было бы мороженое, кока-кола, поп-корн и мировые звёзды. Он создал образ театра не только привлекательным, но и проблемным. Зритель, приближающийся к театру Мосса, невольно задаёт себе вопрос — куда я иду, что там будет? Его театр — это загадочный мир, архипелаг каких-то теней, привидений, смыслов, которые живут в нашем мире на неясных правах.

Театр — это последний хранитель ритуала, где человек обретает себя, поскольку актеры всегда изображают кого-то другого, а это — величайшая тайна. И архитектура тоже причастна к этой тайне. Мосс создал проект из встречи тайн — тайны архитектуры, изображающей нечто не вполне выразимое с помощью слов и тайну лицедейства, смысл которого тоже довольно тёмный. И надо же было случиться, что его идеи получили воплощение в формах, столь созвучных пе-

тербургскому модерну — модерну Лидваля, Васильева и многих других замечательных зодчих начала XX века. Петербургский модерн при всей своей прозрачности отчасти хранит в себе темноту. Для города был редкий шанс понять, что не классицизм, а именно модерн открывает архитектуре Петербурга новые горизонты и выражает «душу города». Но в 1935 году начался сталинский ампир, и вот уже больше полувека все продолжают вздыхать о колоннадах, как о признаке или, вернее, призраке империи. Современная российская культура всё еще видит золотые имперские сны.

— Сергей Викторович, а с какими проблемами Вам пришлось столкнуться при работе над проектом театра Петра Фоменко в Москве?

Сергей Гнедовский: Театр Фоменко — это мастерская, где ставятся разные, порою неожиданные по форме спектакли, и где воспитываются молодые актёры и режиссёры. Нам, к счастью, не нужно было решать великодержавных задач. Но важно было тактично вписать здание в высокий берег Москва-реки и в окружающую жилую застройку. Расположенная рядом шумная транспортная магистраль вынудила защищаться от неё глухими стенами. Все эти неудобства стали основанием для компози-

ционного построения здания. Концепция рождалась в вечерних беседах с Петром Наумовичем, в которых мы сформулировали масштаб и общие художественные принципы будущего здания.

Оно «вращается» в береговую линию и поднимается вверх не выше первых двух этажей близлежащих домов. Падение рельефа на участке заставило нас искать способ незаметно опустить зрителя на 7,5 м от гардероба к зрительному залу. Так возникла идея ярусного фойе с множеством видовых точек и ракурсов, создающих «театр публики». Архетипические формы театральных эпох задаются балконами, ложами гардероба, «античным» мраморным амфитеатром в фойе. Между ним и малым залом устроена раздвижная стена, превращающее фойе в игровое пространство. Стена малого зала на 150 зрителей, обращенная к реке, остеклена, что придаёт ему особые постановочные возможности. Большой зал на 450 мест — классический по своему построению, но с многочисленными вариантами трансформации сцены. В новом здании театра реализована идея соединения «пространства публики» и «театрального пространства» в некую общую среду, насыщенную культурными кодами. Она стала провокационной как для зрителя, так и для театра.

За год до завершения строительства театр начал репетировать спектакль для

Фасад и интерьер фойе театра «Мастерская Петра Фоменко». Проект ПНКБ «Архитектура и культурная политика» под руководством С.В. Гнедовского.



будущей сцены, заранее осваивая и испытывая её на близких по габаритам площадках. Пётр Наумович уже начал репетицию спектакля, который будет идти одновременно в зале и в фойе.

— **Театрализация жизни выражается и в моде на религиозность, и в обилии новостроящихся торговых рядов и моллов. Витрины магазинов, оснащение общепита жидкокристаллическими мониторами — явления одного порядка. Не затерялось ли театральное искусство в этой мощной индустрии? Как театру отстоять свое пространство? Или мы свидетели «заката театра»?**

Архитектура зрелища

Беседа о современном театральном строительстве

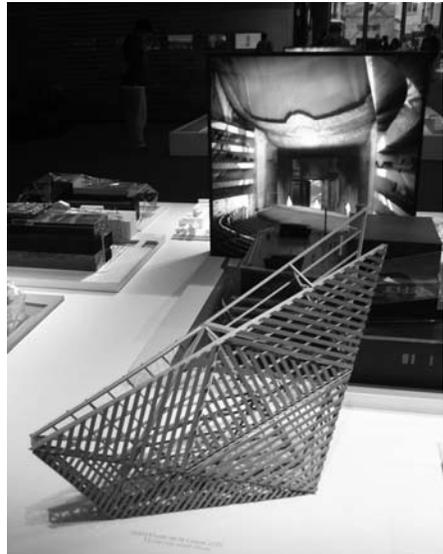
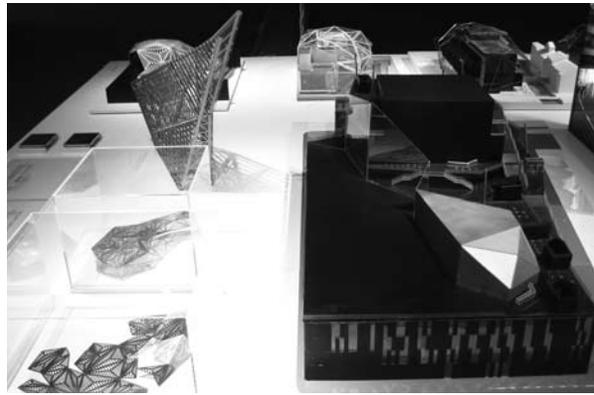
Александр Раппапорт: За всеми этими вопросами сквозит один: «Куда мы идём, что нас ждёт, скоро ли это кончится»? О «закате» стали говорить после книжки Шпенглера, и разговоры об этом мне кажутся куда более интересными, чем скучное самолюбование в рассуждениях о расцвете архитектуры ли, театра ли. В них есть проблемный нерв. Кажется, только композиторы уже наотрез отказались от разговоров о расцвете. Никто современную музыку не слушает, думаю, что и сами композиторы тоже. А вот о театре любят поговорить. Но разговоры эти — сушая скука. Перечень ролей, какие-то бытовые подробности, ахи и охи об актрисах и актёрах. Как-то всё мелко, без исторической перспективы.

Полагаю, что сама любовь к театру сегодня таит в себе какое-то скрытое отчаяние перед жизнью. Своего рода эскапизм. Люди хотят уйти с улицы туда, где темно — будь то кино или театр, и посмотреть на жизнь со стороны. Актёры для публики — какие-то особые люди, особенно живые в силу того, что из жизни с её массовым омертвением они выпали на сцену, где жизнь по инерции продолжается.

Приходят на ум и другие способы достижения жизни взаимы — например, музей-квартиры, куда люди приходят на правах непрощенных гостей. Другое дело — театральность города, когда площадь и улица становятся сценой и местом для того, чтобы людей посмотреть и себя показать. Всё это описано Ги Дебором в его «Обществе зрелища».

— **Но это традиционный путь, а нынче в моде организовывать выставочные центры на фабриках, винзаводах, складах. Для чего театр облекать в архитектуру, тем более «новую»? Коль скоро современная театральная архитектура лишается поэзии, символики, мифологизма, почему бы не разыгрывать спектакли на её руинах?**

Александр Раппапорт: Мне однажды довелось быть зрителем (причем как бы единственным) спектакля в руинах. Это было во время одного из лондонских театральных фестивалей. Некая группа договорилась с владельцами крупнейшего отеля Мидлэнд Гранд Отель у вокзала Сент-Панкрас, пустовавшего к тому времени (в середине 90-х) уже около 30 лет. Там всё было в страшном запустении: битые зеркала, сломанные лестничные перила, трава, проросшая в прежде роскошных банкетных залах... В таком здании устроили своего рода шоу. Одного человека впускали и обязывали идти по строгому маршруту, начертанному на полу белой линией. Отклонение опасно для жизни. Моё путешествие длилось около часа. За это время я обошел почти всю гостиницу, все её пыльные, в паутине и трещинах залы, лишь в двух-трёх местах авторы постановки внесли в руины нечто своё. За дверью одного из номеров я услышал сдавленные женские рыдания, в пролёте лифта громко крикнул сидевший в клетке попугай, и на



(левое верхнее фото) Мариинский театр (старое здание, арх. Шретер). Вид с ул. Союза Печатников. Фотография Анастасии Гриб.

(остальные фото) Проект Второй сцены Мариинского театра. Архитектор Доменик Перро. Выставка Доменика Перро в Центре Помпиду в Париже, 2008г. Фотография Анастасии Гриб.

каком-то этаже от меня опрометью бежали две девушки в фартуках горничных. Вот такое очень необычное и эффектное зрелище.

Сейчас это здание отреставрировано и стало одним из популярных лондонских отелей. С вокзала Сент-Панкрасс отправляются прямые поезда в Париж и Брюссель. Так что теперь там идут скучные спектакли повседневной гостиничной жизни.

К сожалению, люди более склонны к зрелищу, нежели к игре, и их театральность ограничивается декорациями и костюмами. То есть внешними атрибутами жизни. Живой жест им, как правило, не под силу.

— И что же, приговор современной архитектуре подписан, или шанс ещё есть? Под силу ли архитектору в наше время сохранить свой почерк, не нарушив при этом профиль города?

Сергей Гнедовский: Всё возможно, хотя и непросто. Я сошлюсь ещё раз на правило, которому стараюсь следовать — архитектура должна быть уместной, к каким бы авангардным или традиционалистским течениям она не принадлежала. Залог уместности в поиске масштаба, в природной и культурной контекстуальности.