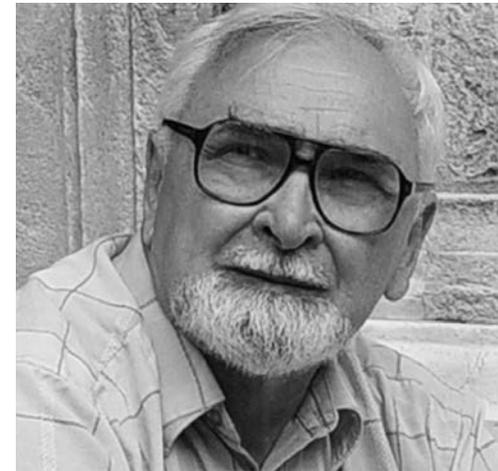


## Архитектура это декорация для самого великого спектакля, который называется Жизнь

Элла Михалева провела беседу с одним из крупнейших специалистов в области театральной архитектуры А.В. Анисимовым – доктором архитектуры, членом-корреспондентом Российской академии архитектуры и строительных наук, лауреатом Государственной премии СССР, заслуженным архитектором РФ, автором двух монографий о театрах Москвы и многих крупных архитектурных театральных проектов, среди которых реконструкция Московского планетария и Новая сцена Театра на Таганке. Отец Александра Викторовича работал в оркестре Мариинского и Большого театров, а дядя был директором ГАБТ.



А. Анисимов

*Театр начинается с пространства. С билетной кассы, входа, где нас встречают билетеры. С фойе, зрительного зала, сцены – для зрителя; цехов, «конторы», технических помещений, гримерок – для сотрудников.*

*С момента зарождения театральное искусство неразделимо с архитектурой. Как бы ни менялись сценические техники, общественные идеи, образ жизни людей и социальное место самого театра, якорь архитектуры удерживает его прочно. Ему не уйти от архитектуры ни на улице, ни на площади, где городской пейзаж станет естественной декорацией спектакля, ни в непригодном помещении лофта, вокзала, ангара, подвала жилого дома. Сложность театральной архитектуры заключается в том, что она требует знаний техники и технологий и эстетики.*

— Александр Викторович, что такое театр с точки зрения архитектора? Каково отношение архитектора к театральной архитектуре, чем она интересна?

— Театр волнует потому, что он воспроизводит жизнь, у которой могут быть бесчисленные варианты.

С точки зрения архитектуры в театральной области имеются две главные темы. Первая – театр и город: какое место занимает театр в городе и градостроительной области. Это отдельная тема, очень обширная. Вторая – театр и постановщик, театр и технологии, как они влияют на интерьеры и на всю планировку здания.

— Давайте тогда поговорим поподробней. В той очередности, которую определили вы: первый аспект «Театр и город».

— Театры делятся на три вида. Первый из них – градообразующий. Второй – театр, занимающий в городской застройке рядовое положение. Третий – театр-невидимка, я их так называю.

Если мы говорим о каком-то знаменитом, крупном театре, как у нас в Москве ГАБТ, такое здание играет градообразующую роль. Вокруг него группируется ансамбль. То же самое в Париже вокруг Гранд-Опера или в Нью-Йорке вокруг Метрополитен-опера в Линкольн-центре – можно массу примеров привести. Причем, сама театральная тема в таком квартале со временем разрастается. Когда-то раньше появилось в этом месте одно здание, позже, скажем, веке в девятнадцатом, вокруг основного здания рождались театры поменьше, и постепенно образовался тот ансамбль, который мы видим сейчас. Вот, допустим, наша Театральная площадь. Кроме Большого театра на ней со временем появилось то, что сейчас называется РАМТ (на рубеже XIX–XX веков он назывался Новый театр). Малый театр еще раньше Большого появился. Недалеко – театр Солодовникова (сейчас Театр Оперетты). Так образуется большой ансамбль из главных театров в городе.

Есть рядовые театры. Их здания существуют на равных в ряду застройки. Они могут располагаться на обычной улице и на площади, но они не являются главным объектом архитектурной среды. Например, к дворцу Пале-Рояль был пристроен Комеди Франсез.

На Михайловской площади в Санкт-Петербурге в ансамбле с Михайловским дворцом (ныне Русский музей) появился Михайловский театр.

Ну, и наконец, театры, которые получили колоссальное распространение в последнее время: совсем маленькие, камерные, которые не имеют даже своего фасада. Я назвал их «театры-невидимки». Их на сегодняшний день очень много появилось и в разных странах, и в разных, особенно крупных, городах. Это театры в основном небольшого размера, хотя встречаются и большие. Скажем, как Геликон-опера. Довольно крупный оперный театр с тремя залами, но он вписан в старую застройку и потому незаметен.

Есть театры, которые настолько затеряны в общей городской среде, что даже вход не обозначен – обычная дверь, за ней скрывается зальчик на двести-триста, а то и на пятьдесят мест.

В этой связи интересна тема «современный театр».

— Если в городе строится новое здание театра?



*Lincoln Center.*  
Нью-Йорк

— Да. Тут ко всем прочим проблемам добавляется вопрос, как отнестись архитектору к старой исторической застройке. Есть два принципиальных подхода. Первый – подделываться под старую застройку, иногда даже имитировать старые архитектурные формы, лишь бы не нарушать прежний облик.

А есть другой принцип – архитектор работает на контрасте к исторической застройке. И появляются здания совершенно новой архитектуры. В ряде городов такие контрастные решения можно встретить. Например, в Нью-Йорке – Линкольн-центр. Его строили довольно давно, в шестидесятых годах прошлого столетия, но как контрастное по архитектуре здание. По тем временам это был серьезнейший общественный вызов: на фоне старой застройки и не старых небоскребов появился совершенно новый в архитектурном отношении театральный центр. Хотя мотивы классической архитектуры в здании присутствуют. Они есть и во внутреннем устройстве, и во внешнем конструктивном решении.

Или Оперный театр в Сиднее. Он совершенно не вписывается в старую застройку, но сильно повлиял на градостроительную ситуацию всего города. Больше того, он стал маркой не только Сиднея, но и всей страны, поскольку он узнаваем, а это для театра важнейшее свойство. Она, с одной стороны, создает дополнительный ориентир в городе, а с другой – яркий архитектурный образ.



*Opera House.*  
Сидней

Но самым вызывающим примером вторжения в старую архитектуру является Опера Бастилии.

— **Александр Викторович, а вам какой из подходов ближе: театр, вписанный в историческую архитектурную среду или самостоятельный образ, который, как видно на примере Сиднея, сам способен устанавливать градостроительные принципы?**

— Очень хороший вопрос, на который у меня есть четкий ответ: равноправны оба подхода. Главное – качество исполнения. В талантливых руках и тот и другой принцип может оказаться великолепным. Хорошо, когда в городе есть театральное здание, которое влияет на городскую среду. И хорошо, когда есть театр, вписанный в историческую застройку. Архитектура не должна быть однообразной.

— **Наша московская театральная застройка чем-то примечательна? У нее есть некие родовые московские черты?**

— Московские театры, конечно, совершенно особая статья. Если мы посмотрим на них – около половины располагается в приспособленных помещениях. Это бывшие клубы или частные дома, или что-то иное. Театр им. Н.В. Гоголя, который сейчас называется Гоголь-центр, расположен в бывшем железнодорожном депо. Основная его часть – железнодорожное депо. Хотя впереди, там, где сейчас фойе, находилось клубное помещение.



*Opéra Bastille.*  
Париж

Очень интересная тема: развитие театального здания. Если театр живой, жизнеспособный, он начинает постепенно завоевывать пространство. Можно сказать, в каком-то смысле он ведет себя как агрессор: захватывает другие сооружения, соседние здания – слева, справа, в глубине, растет внутрь земли и немножко вверх, в допустимых пределах.

В этом отношении в Москве очень интересная театральная сеть. Ведь даже Большой театр все время своей истории рос.

— **Каким образом?**

— А смотрите. Князь Урусов построил старый Петровский театр, который занимал площадь, ныне равную сцене Большого театра. Он сгорел. Бове построил новое здание, которое стало называться Большим. Оно тоже сгорело. Альберт Кавос его восстановил. По ширине театр остался тот же, но чуть-чуть длиннее и выше. Потом к нему сзади достроили декорационный сарай. Внутри декорационного сарая остался задний портик, построенный по проекту Бове. Сначала он был временный, но затем этот декорационный сарай превратился в архитектуру. И он выделялся на фоне остального здания – на нем имелись такие как бы уступы. Уже в советское время, в 50-е годы, в мастерской архитектора И.Е. Рожина был сделан проект, и эти уступы были застроены. Затем потребовалась система кондиционирования, а для нее понадобились дополнительные площади. И театр начал



*La Scala.*  
Милан

расти в глубь земли. Появились подземные сооружения, связанные как раз с вентиляцией. Еще раньше под зрительным залом выросло фойе для оркестрантов. А под сценой углублялся трюм. В шестидесятых годах над зрительным залом, непосредственно под кровлей, возник большой репетиционный зал. Ну, и так далее. Театр почти все время разрастался. Хотя это почти незаметно стороннему зрителю. Но те, кто интересовался, знают, что он все время распухал, а после последней реконструкции ушел на шесть этажей под землю. При этом под асфальтом площади перед портиком театра разместился концертно-репетиционный зал им. Бетховена. Все это характерно для крупных театров.

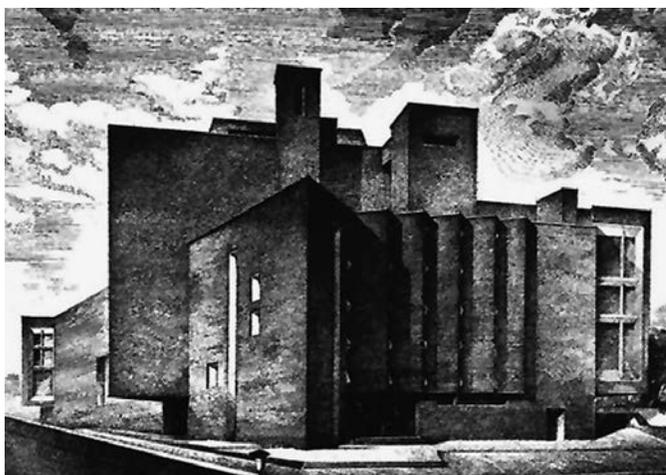
Кроме того, крупные оперные театры требуют обновления технологий. А оно связано с достаточно решительными действиями. Например, Ла Скала. Казалось бы, такой традиционный театр, лучший в мире по акустике. И очень любимый. Причем, любят итальянцы именно здание Ла Скала. Тем не менее, и архитекторы, и заказчики, и организаторы при реконструкции, которая велась на границе двадцатого и двадцать первого века, не побоялись снести заднюю часть, которая располагается за сценой, и выстроить ее в прежнем виде заново, но увеличенной по высоте. А над ней, слева, сделали часть в совершенно новой архитектуре (куратор Марио Ботта).



*The Royal Covent Garden.*  
Лондон

Итальянцы не побоялись пойти на столь радикальные меры и даже пристроить трехэтажный корпус, ставший боковой частью театра. Прежде рядом с основной сценой располагался театр «Лирик», то есть, малый зал. Они этот «пикколо театр» снесли, сохранив его фасады, и на его месте сделали большой карман для основной сцены. Вначале, конечно, решение вызвало споры, но сейчас все улеглось, поскольку все понимают, что сделано это было в интересах театра, для удобства. И все это спокойно вошло в историческую часть Милана – города, имеющего очень глубокие традиции. Это очень яркий пример живого, развивающегося театра.

Более разительным примером является реконструкция Королевской оперы в Лондоне. Мы привыкли называть его Ковент-Гарден, хотя это неправильно. Ковент-Гарден – название рынка в этом районе Лондона. Там вообще новые корпуса пристроены к театру – и сбоку, и сзади, и наверху. В общем, все очень сильно расширено, но сохранен основной исторический фасад. Раньше он занимал сто процентов застройки по улице, а сейчас примерно процентов двадцать пять. Остальное – сплошь новые постройки. По стилю это, конечно, совершенно новый театр. Но там сохранен масштаб, и с огромным уважением они отнеслись к прежней застройке квартала. Тот же знаменитый старый рынок Ковент-Гарден – очень уважительно все сделано по отношению к нему.



Проект Новой сцены театра на Таганке

Не учитывались только какие-то случайные постройки. Хотя расширился театр за счет площади рынка. Один из рыночных павильонов, цветочный, в начале двадцатого века был превращен в театральное фойе и в танцевальный зал. А теперь на первом этаже кассовый вестибюль, а на втором, очень высоком, там сделан очень большой театральный буфет, роскошный совершенно.

Вот такой яркий пример преобразования старого театра в современный. Хотя интерьеры залов и фойе в старой части свято сохраняются.

**— У Вас есть собственный опыт подобного и очень сложного преобразования – создание комплекса из нескольких зданий, разновременных по периоду постройки, с присоединением к ним нового помещения театра. Я имею в виду Театр на Таганке...**

— Да, на Таганке был особенно сложный случай. Поскольку старое здание занимает менее двадцати процентов от всего объема постройки. Старый зал – бывший кинотеатр «Вулкан», который, начиная с 1918 г., использовался для театральных постановок. В настоящий момент Театр на Таганке состоит из шести старых зданий и двух новых. Одно из новых – зал и сцена, все артистические, репетиционные, технические и складские помещения – со служебным входом. А второе – вестибюль и фойе с главным входом для зрителей, фасад которого выходит на Верхнюю Радищевскую улицу. Это было достаточно сложно делать, не все удобно получалось.

**— Там еще и рельеф очень непростой: от Верхней Радищевской по длине театра начинается большой уклон...**

— Как раз рельеф нам, архитекторам, в какой-то степени помог. Перепад высоты в том месте больше, чем шесть метров. Он идет к Яузе в сторону Курского вокзала, и на это естественное понижение как бы лег амфитеатр. Рельеф помог сделать и хороший трюм под сценой. Как раз на месте трюма идет основное понижение. Трюм в результате спроектирован так, что туда может въехать автомобиль, нагруженный какими-то необходимыми театру вещами. В результате за счет рельефа задний фасад театра оказался главной доминантой в городской застройке. Он стал определяющим ориентиром в городе.

**— А что больше вызывает азарт архитектора: свобода, связанная с сооружением нового здания, или трудности реконструкции и приспособления старых помещений под новые цели?**

— Это вопрос сугубо индивидуальный. Здесь не может быть рецепта. Бывает, что при реконструкции старого здания приходит совершенно неожиданное свежее решение, которое может в проекте представляться спорным, а на деле оказаться очень интересным. Бывают случаи и уникальные. Вот, скажем, я сравнительно недавно делал реконструкцию московского Планетария. Тоже ведь своеобразный театр. Памятник архитектуры. Казалось бы, ну нельзя его трогать. Ни пристроить к нему ничего нельзя, ни надстроить. А здание требовалось сильно расширить, чтобы создать современный Планетарий, потому что прежний технически безнадежно устарел. И вот пришло такое решение: раз это неприкосновенное здание, то, ничего в нем не меняя, отреставрировав, поднять на домкратах на шесть с лишним метров над землей, и сделать новый уровень земли, на которой он стоит.

На самом-то деле, это не новый уровень земли, а крыша. И под ней выстроили новое здание, которое незаметно уходит под землю и под старое здание. Я придумал пандус, мы полностью восстановили подпорченное немножко за годы советской власти старое здание. И получили очень большой прирост объема: увеличили площадь Планетария в шесть с половиной раз. Все это благодаря нестандартному и не имеющему аналогов решению – не было такого раньше, чтобы поднимали здание целиком – с внутренними перекрытиями, лестницами и куполом, а под ним строили новое.

**— Почему из городского пространства исчез летний театр? У нас не самый удачный климат для такого вида театра, тем**

**не менее, в Москве долгое время функционировало несколько таких площадок?**

— Во-первых, как вы сами сказали, по климатическим обстоятельствам. А во-вторых, это дорого. Скажем, на содержание летнего театра в Парке Горького за годы его существования было истрачено столько денег, сколько нужно для строительства двух обычных театров. Хотя летний театр может быть очень удачным решением городской среды. Есть, например, театр, который в обычной обстановке выглядит как лестница с площадкой внизу. В дни показа спектаклей лестница легко превращается в амфитеатр, а площадка в сцену.

Но летний театр – не только открытая площадка, которую вы имеете в виду, это холодный театр. Таким, без отопления, был Зеркальный театр в саду Эрмитаж. Сейчас в результате радикальной перестройки он стал теплым.

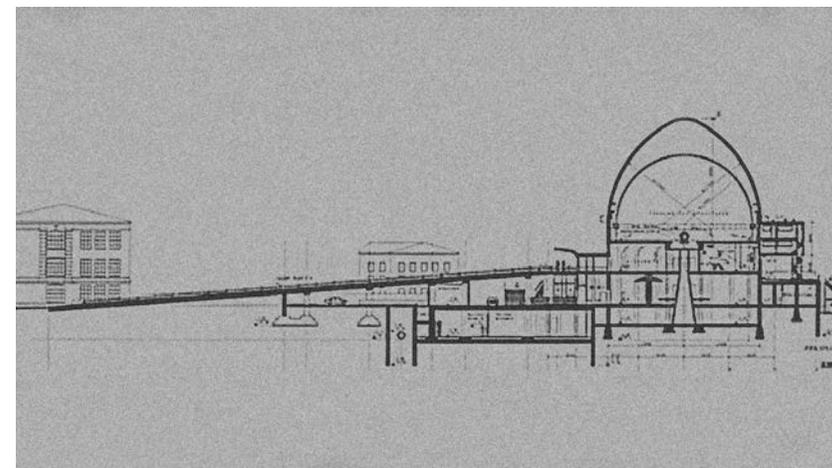
**— То, о чем мы говорили выше, касается темы «Архитектор и театр». Вы назвали и второй аспект: архитектор и постановщик...**

— Да. И я говорю «постановщик», избегая слова «режиссер». Поскольку под постановщиком подразумевается не только режиссер, но и художник-сценограф.

Основная проблема заключается в том, что постановщик и архитектор живут разными масштабами времени. Постановщик мыслит тем, что отпущено его театру двадцать-тридцать лет, а чаще всего – куда меньше. Архитектор занимается зданием, которое может прожить сто лет, а если повезет, то намного больше. Театр строится от двух лет до десяти, а спектакль ставится от двух до десяти месяцев. Отсюда и разная психология восприятия пространства.

Из этой основной проблемы вытекает принципиальный вопрос: как проектировать здание? Под конкретного постановщика и художника, под старую традиционную школу или авангардную, которой требуются трансформируемые залы, уникальное оборудование и так далее? Или следует проектировать театр, в котором сможет работать любой режиссер, только для этого нужны соответствующие архитектурные условия и приспособления?

Когда я только начинал этим заниматься, мне казалось очень интересным сделать театр под конкретного человека. Но теперь я пришел к выводу, что с этим надо быть осторожным. Безусловно, следует учитывать мнение и режиссера, и сценографа. Это, во-первых, очень интересно



Проект реконструкции  
Московского Планетария

творчески, а во-вторых, заказчикам внимание к их идеям приятно. Но обязательно надо думать о том, что театр может простоять целый век. Такая задача – учесть потребности конкретного постановщика, но ориентироваться на перспективу – гораздо сложнее.

Тут надо умело сочетать универсальный подход с конкретным. Кроме того, при проектировании нужно применять стандартное механооборудование. Если все в театре делать уникальным, то в нем не смогут работать организаторы самого процесса производства – рабочие сцены, осветители и так далее: им потребуется специальное длительное обучение.

Архитектура сама по себе – декорация для самого великого спектакля, который называется Жизнь. Архитектура позволяет ощутить пульсацию пространства жизни. Группы архитектурных сооружений можно даже распределить по актам. Первый акт жизни и архитектуры – это строительство баптистерия с крестильнями. Второй – строительство школы, института и так далее. Третий акт – *tuba mirum* – как в Реквиеме. И наконец, четвертый акт жизни и архитектуры – собор, памятник всему вышеназванному. Поэтому, мне кажется, не только архитектор должен прислушиваться к постановщику, но и режиссеры должны понимать: архитектура тоже великое творчество. Недаром древние считали, что архитектура – мать искусства.



Фасад театра Содружество актеров Таганки.  
Современный вид

Что касается вопроса, должна ли архитектура отвечать эстетике самого театра... Думаю – нет, не должна. Потому что характер постановок меняется, режиссеры и художники тоже. Архитектура должна быть независимой, но отвечать современным требованиям.

Я помню, мы Ю.П. Любимову задавали вопрос: «А как вам видится фасад современного театра?». Он с улыбкой сказал примерно так: «Большая, большая глухая стена. И в ней ма-ааленькая дверь. Зритель входит в эту дверь, а тааам...». Дальше он не продолжал, но было понятно, что за этим глухим фасадом все вдруг возникает и развивается.

Ну, насчет глухого фасада я с ним совершенно согласен. Даже независимо от Любимова мы для Новой сцены Таганки сделали очень много таких глухих кирпичных стен. Я считал, что делать стеклянные фасады или стены с большими окнами неправильно. Город отвлекает зрителя от того, что происходит внутри театра. Театр должен быть повернут внутрь самого себя. У нас с Таганкой была возможность реализовать эту идею. Когда мы затеяли внутри театра дворик сделать, то стремились, чтобы все пространство было обращено внутрь этого дворика. А чтобы выглянуть на улицу, надо подойти в определенное место и специально куда-то заглянуть, тогда вы «выйдете» на улицу. Я против того, чтобы из театрального здания видеть улицу – надо видеть театр.

**— От сценического жанра архитектура тоже должна сохранять независимость? Должен архитектурный проект учитывать, драма будет располагаться в здании, опера, балет или детский театр?**

— Опыт создания детских театров с использованием специальных элементов привел, особенно в провинции, к появлению примитивной третьесортной архитектуры. Построенные здания в большинстве своем неудачны. Исключение составляет Детский музыкальный театр в Москве. Сама его архитектурно-планировочная схема – одна из лучших, и не нуждается в наивных украшениях. Но под напором заказчика интерьер был засорен всякими медвежатами и зайчиками. Мне кажется, такое украшательство воспитывает у ребенка дурной вкус, к тому же это абсолютно лишнее добавление к театру. Ребенок не воспринимает подобный фон. Это взрослому кажется, что детям интересно видеть в театре скульптуру зайца. А современный ребенок компьютер видит, экран, автомобиль... Ему заяц и медведь совершенно незнакомы, и не стоит обрушиваться на него с этими вещами. Я считаю, что глупо делать детский театр на такой основе.

**— А на какой основе стоит подходить к детскому театру?**

— Я считаю, что специальная детская архитектура, как и детский спектакль, – сомнительные понятия. Вспоминаю, что сам с раннего детства воспитывался на классической опере и классическом балете, и был вполне доволен. А когда мне подсовывали какую-нибудь кукольную драмку, раздражался. Обратите внимание, дети не любят пластмассовые игрушки. Они любят настоящие вещи, которые сами превращают в игрушку. Поэтому не нужно делать специальной детской архитектуры. Другое дело – надо делать архитектуру такой, чтобы ребенок сам мог превратить пространство в игровое. Использовать разные уровни, разные формы.

Теперь что касается оперно-балетного театра. Тема эта очень интересная и очень запущенная. Долгое время первенство оставалось за драмой, но сейчас она постепенно отдает позиции музыкальному театру. Архитекторы занимались многие годы в основном драматическим театром. Между тем в музыкальном театре за это время наметилась явная тенденция разделения балет – опера. Требования к сцене оперного и балетного спектакля несколько иные. И самое главное, в опере и балете принципиально разные требования к качеству планшета. Балет требует безукоризненного планшета: никаких дефектов, никаких швов, которые бывают между подъемно-опускными площадками. Идеальная, гладкая поверхность. В большинстве хороших музыкальных театров

делается специальный балетный планшет, который находится на арьер-сцене (иногда его делают съемным, и когда он не нужен, снимают и вешают на стену). Когда идет балетный спектакль, он выдвигается на видимую часть сцены. А для оперы нужны подъемно-опускные площадки, для чего разрезают планшет сцены. В опере чаще всего объемные декорации, которые нередко приколачивают гвоздями к планшету. Вот такое противоречие между балетным и оперным спектаклями. Кроме того, разные требования к освещению артистов. Поэтому в больших городах, тем более столичных городах, таких, как Москва, уже назрела необходимость строить специальные балетные театры. Или, во всяком случае, балетный зал. Мне представляется музыкальный театр, состоящий из двух залов. Один балетный, другой оперный. В оперном главное – акустика, ради нее все делается. Для балетного главное – планшет, который даже может выдвигаться внутрь зрительного зала, поскольку балет очень хорошо, как на стадионе, рассматривать с трех сторон.

У нас, кстати говоря, была попытка проектирования театра для балета Н. Касаткиной и В. Василева. Нам предлагали использовать конышенный двор Манташева на Скаковой улице. Начали строить, но вмешались финансовые обстоятельства и не достроили.

— **Очень жаль, был бы у нас современный балетный театр... Как вы полагаете, когда созреет Москва до понимания необходимости отдельных балетных и оперных театров?**

— Уже созрела. Есть же несколько серьезных трупп, которые давно заслужили собственное помещение. Кремлевский балет, театр Классического балета, Русский балет В. Гордеева... Коллективов хватает. Не хватает денег. Эту идею – балетного театра – я опубликовал году в семьдесят восьмом. А в 1987-м в Гааге был построен такой специализированный театр по проекту Рема Колхаса. Он не очень удачный, все-таки это первый опыт.

Кстати, когда строился Линкольн-центр, то предполагалось, что в нем будет балетный театр для коллектива Американского балета. Но потом планы изменились, и в здании стал работать городской оперно-балетный театр.

— **Александр Викторович, как обстоит дело с авторским правом в области архитектуры и, в частности, архитектуры театральной?**

— Авторское право – больной для нас вопрос. Дело в том, что мы проектируем довольно внимательно и интерьеры театра, и фасады. Хотелось бы, чтобы они оставались в том виде, в котором были

запроектированы архитекторами. А многие руководители театров, я имею в виду не столько режиссеров, сколько директоров, хозяйственников, не понимают, что нельзя портить архитектуру. Не понимают, что на фасад театра нельзя нацепить, допустим, какую-то рекламу. Если речь идет о старом здании, то чаще всего это понимают. Если речь идет о современном здании, то, видимо, не хотят понимать. Иногда считают возможным нарушать композицию фасадов гигантского размера рекламой, примерно до двадцати метров высоты. Во-первых, портится кирпич. Во-вторых, страдает архитектурная композиция здания. Это ужасно выглядит. Или вот идет, допустим, стена в фойе. Конечно, она закомпонована с чем-то. Так вешают на нее портреты, хотя для них предусмотрены специальные места. Или зрительный зал нового здания Таганки. Задняя стена имела специальные световые ниши. Через них, кстати, поступал и кондиционированный воздух. То есть, было сочетание вентиляции и освещения. Но сейчас там почему-то не горят лампочки. Должен был свет исходить, а его нет.

А главный фасад Новой сцены театра на Таганке весь замусорен афишами. Зачем, когда есть два специально приспособленных места? Там, где расположена касса, специально сделаны витринные окна, в которых могут размещаться афиши. При Любимове так и делалось. И при нем не было такого обилия этих афиш. Главное, смысла в них нет – ведь это же обманчиво, что они помогают привлекать зрителя. Зритель идет на определенный спектакль или на определенного актера. Или входит в кассовый зал, встает перед репертуаром и выбирает наименование. Я никогда не слышал, чтобы кого-то привлекла в театр афиша на фасаде.

К зданию все-таки должны относиться, как к чему-то незыблемому, и уважать первоначальный замысел.

— **Юридически как регулируется авторское право архитектора?**

— К сожалению, у нас на словах вроде бы существует авторское право архитекторов. Но на деле оно не действует. Архитектор не может прийти и сказать: вы не имеете права использовать эту плоскость под свои нужды не по назначению. Такого прецедента не существует.

— **В других странах ситуация обстоит каким образом? Нам есть, с кого брать пример?**

Тоже непросто, но получше. Во всяком случае, я не видел, чтобы так относились к фасадам и интерьерам.