

7201

F84

Г. Г. ГРИММ

АРХИТЕКТУРА
ПЕРЕКРЫТИЙ
РУССКОГО
КЛАССИЦИЗМА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ
АРХИТЕКТУРЫ

1939

72 d1
П 84

Г. Г. Г Р И М М

АРХИТЕКТУРА
ПЕРЕКРЫТИЙ
РУССКОГО
КЛАССИЦИЗМА



2

БИБЛИОТЕКА
Ч. IV
Инв. № 1139
БИБЛИОТЕКА
Ч. IV
Инв. № 1301

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

25 НОЯ 2009

1 9 3 9

ПРОВЕРЕНО

Рег. № 2
и авторского наследия
Б. И. М. Д. А.



архитектурное наследие, оставленное нам крупнейшими зодчими, работавшими в России в XVIII и начале XIX вв., до сих пор изучено еще далеко не достаточно и не планомерно. Опубликование памятников может идти как по отдельным объектам или мастерам, путем монографических исследований, так и по пути прослеживания развития отдельных значительных элементов архитектурной композиции, в которых подчас не менее ярко, чем в общих решениях, отражается развитие стиля. Именно по последнему принципу и построен предлагаемый альбом. Его задача — проследить исторически последовательно развитие одного из очень существенных элементов архитектурных решений интерьеров — перекрытий¹.

До сих пор этот вопрос в отношении русского классицизма оставался в литературе специально необследованным, и отдельные случайные снимки, наблюдения и замечания, подчас очень ценные и меткие, но разбросанные по разным изданиям, не давали возможности получить сколько-нибудь полную общую картину.

Между тем, приемы решений перекрытий с конца 60-х годов XVIII в. до середины 30-х годов XIX в., т. е. за период классицизма до его упадка, прошли очень последовательный и интересный путь развития, отразивший все основные, принципиальные моменты эволюции стиля. Намечать важнейшие этапы этого процесса и составляет задачу предлагаемой работы.

Так как перекрытия невозможно рассматривать изолированно от общих решений помещений, то наряду с детальными снимками перекрытий и отдельных элементов, с ними непосредственно связанных, как антаблементов, карнизов, завершения дверей и т. д., в альбом включены также и общие снимки помещений, позволяющие выяснить связь их с перекрытиями и роль последних в архитектуре всего помещения.

Стремление дать достаточно полно некоторые особо показательные памятники Ленинграда и его ближайших окрестностей заставило значительно сократить их

¹ В дальнейшем под словом «перекрытие» везде подразумевается только чисто архитектурное, а не конструктивное решение.

число, причем предпочтительное внимание среди них было обращено на недостаточно или слабо до сих пор изученные памятники (Английский дворец в Петергофе, Строгановский дворец, б. дом Мятлевых).

* * *

Барокко нашло в России наиболее полное и яркое выражение в творчестве В. Растрелли. Это была целая система, очень последовательная и законченная. В частности, в отношении решений перекрытий им были разработаны специфические и самостоятельные приемы, хотя и опирающиеся на работы мастеров западно-европейского барокко, но воспринятые Растрелли вполне своеобразно. Растрелли трактует основной момент перекрытия большим живописным плафоном, иллюзорно вскрывающим пространство перспективными композициями, обычно оживленными сложными, аллегорическими по сюжетам сценами. Карнизы и падуги играют во всем решении роль богатых (очень часто вызолоченных) рам этих картин. Такие решения сохранились, например, в танцевальном зале Большого Петергофского дворца, во второй антикамере, картинном зале и некоторых других помещениях Екатерининского дворца¹, в Большом зале Строгановского дворца. Поверхности перекрытия фактически совсем не существовало. Была рама падуги и карниза и громадное полотно живописного плафона. Поэтому и об архитектурных решениях перекрытий в этот период говорить довольно затруднительно.

В очень коротком по времени периоде распада барокко намечаются уже пути дальнейшего развития архитектуры. Лучшими памятниками этого периода являются постройки Ринальди в Ораниенбауме, в первую очередь — Китайский дворец.

Значительно сокращается размер живописного плафона и возрастает роль падуги. Это уже далеко не только «рама» живописного плафона, как у Растрелли, а существенный элемент всего перекрытия. Вместе с тем, в противовес простейшим по формам прямоугольным плафонам Растрелли² Ринальди предпочитает плафоны, ограниченные изломанными, сложными, составленными из капризных кривых линий, контурами. Значительно изменяется колористическая сторона решения. У Растрелли темные по краскам плафоны³ выступали на фоне сплошь золоченых или белых «рам» падуг и карнизов, резко отделяясь от них по цвету. У Ринальди это сменяется мягкими, подчеркнута изысканными сочетаниями бледно-розовых, голубых, сиреневых, светложелтых тонов. Золото применяется очень сдержанно, легкими брызгами, оттеняя отдельные места композиций. Ринальди стремится всемерно смягчить все переходы, закруглить углы и грани. Все помещение трактуется им как изысканно утонченная шкатулка и в соответствии с этим снижается

¹ В Большом зале дворца общий прием решения также сохранился, но первоначальный плафон Валериани заменен скучной и безжизненной композицией Вундерлиха и Франчуоли (1857 г.).

² Они соответствовали излюбленным им простым формам общих решений помещений, столь резко выделяющим его постройки от работ мастеров западно-европейского барокко, в частности северо-итальянских и южно-германских, с которыми он в некоторых отношениях имеет черты сходства.

³ Даже учитывая их значительное потемнение от времени, можно считать, что композиции Валериани и Перезиноти и их итальянских помощников и русских учеников никогда не отличались яркими красками.

и роль карниза, почти не имеющего значения грани между стеной и перекрытием. Стены переходят непосредственно в падуги, почти подменяющие подчас собой перекрытие, и лишь в центрах выделяются небольшие вставки живописных плафонов. Таков Ринальди в своей первой большой работе — постройках в Ораниенбауме.

В другой большой постройке — Гатчинском дворце — Ринальди выступает уже как один из первых представителей раннего классицизма. С этой постройки и начнем наш обзор.

В отношении перекрытий Ринальди очень увлекается в это время одним очень своеобразным приемом решений. Середина перекрытия вскрывается им более или менее глубоким куполообразным углублением, разработанным легкой лепкой иногда под трельяжную сетку. Этим приемом было решено, повидимому, большинство перекрытий второго этажа дворца¹. Большая часть отделок этих комнат погибла при переделках дворца в конце XVIII в. при Павле I. В натуре перекрытия такого типа сохранились лишь в некоторых небольших комнатах: в проходе между приемной и Белым залом, в проходе между Туалетной и Зеленой угловой, в башенном кабинете второго этажа (вероятно, сильно испорченном реставрациями XIX в.)².

Подобного же типа перекрытие было и в Белом зале (ныне отверстие его закрыто живописным плафоном; см. рис. 1—3 и примечание к ним). Повидимому, и Овальный будуар второго этажа также имел первоначально такое перекрытие, впоследствии (также в конце XVIII в.) закрытое деревянным щитом с живописными изображениями гирлянд и цветов по холсту, наклеенному на доски³. Вокруг основания этих углублений обходила лепная рама, и далее шла более или менее крутая падуга (в Овальном будуаре и части проходных — с сильным подъемом, в Белом зале — почти горизонтальная). Она разрабатывалась лепкой трельяжными сетками, гирляндами или отвлеченными орнаментальными композициями. В Белом зале Гатчинского дворца Ринальди вводит ордер, и его антаблемент, непрерывающийся по всему периметру помещения, служит четкой границей между перекрытием и стенами. Но отношение Ринальди к ордеру еще очень внешне-декоративное. Ордер не является основным решающим масштабом всего решения. Отсюда, например, непропорционально малый по высоте антаблемент.

Дальнейший этап развития — строгий классицизм. Основным признаком, столь резко выделяющим решения в классицизме от решений предыдущих периодов барокко и раннего переходного стиля, является введение ордера, как основного масштаба всего решения. Этот основной принцип дает возможность сразу отличить интерьеры классицизма. Такой же прием, по существу, применяется и в решениях перекрытий. Как в решении стен выделяются несущие опоры (пилястры или колонны), противопоставляемые заполнению стены, так и в решении перекрытий выделяются «несущие» элементы — балки и заполнение между ними. Конечно, как и в решениях стен,

¹ К аналогичному взгляду уже давно пришел лучший знаток Гатчины — В. К. Макаров, как он подтвердил это автору в устной беседе.

² К сожалению, плохие условия освещения в перечисленных комнатах не допустили фотографирования этих перекрытий.

³ Живопись, — в основном, вероятно, конца XVIII в., но впоследствии переписанная и очень испорченная.

пилястры и колонны не являются, по существу, конструктивными, а лишь, так сказать, внешне-конструктивными, иллюзорно-конструктивными, так и «балки», выделяемые в перекрытиях, не являются конструктивно-несущими элементами. Как правило, тяги не совпадают с фактическими балками или фермами, несущими перекрытие, или совпадения эти чисто случайные и их никто не искал и специально не предусматривал.

В целом, в петербургском строгом классицизме можно выделить два основных течения, одно из которых можно связать с Кваренги, другое — с Камероном и очень близко примыкавшим к нему в своих ранних работах Ворониным.

Кваренги и группировавшиеся вокруг него мастера предпочитали крайне простые общие формы помещений, в подавляющем большинстве случаев просто прямоугольные. По профилю перекрытия, как правило, плоские, горизонтальные. Они расчленяются системой пересекающихся «балок», а образующиеся при этом заполнения отмечаются скульптурными или живописными орнаментальными композициями или живописным плафоном.

Характерными примерами таких решений могут служить проекты Кваренги перекрытий Георгиевского и Большого зал Зимнего дворца (рис. 29—33). Системой «балок» (рельефно выступавших в Георгиевском зале, имитированных живописью в Большом зале) перекрытие подразделялось на ряд простых геометрических фигур, из которых наиболее крупные заполнялись живописными вставками (в Георгиевском зале — три, в Большом зале — пять независимых друг от друга плафонных композиций), в более мелких помещались орнаментальные композиции или небольшие живописные панно с изображением амуров, держащих щиты, орлов и т. д. Примерами менее крупных перекрытий того же типа могут служить перекрытия Большого зала Английского дворца в Петергофе (рис. 6—9). Балки здесь даны высоким рельефом, среднее панно оставлено белым, в небольших же по краям помещены изображения амуров, держащих щиты, близкие по типу к изображенным на проекте перекрытия Георгиевского зала. Подобного же типа решения дают перекрытия большой спальни (рис. 10, 11) и нескольких других комнат в Английском дворце (рис. 18, 19), а также проекты Кваренги для неизвестных зданий (рис. 27, 28). На отдельные простые геометрические фигуры, заполненные живописными и орнаментальными вставками, разбиты и перекрытия боковых кабинетов в Концертном зале Екатерининского парка в г. Пушкине (рис. 25). Конечно, такого типа решения не были каким-то законом, не имевшим исключений, и для Кваренги, как показывают перекрытия главного помещения Концертного зала в Екатерининском парке (рис. 21—24), гостиной Английского дворца (рис. 12—14) или проект перекрытия для неизвестного здания (рис. 26). Но и здесь, при отсутствии системы основных пересекающихся «балок», налицо стремление ввести живописные или орнаментальные композиции в определенные четкие рамки, замкнуть их в виде отдельных панно.

Несколько иначе подходит к решениям Камерон, но основной принцип классицизма — ордер, как исходный масштаб всей композиции, сохраняется им полностью. Правда, в противовес Кваренги, предпочитавшему простейшие внутренне-пространственные решения, Камерон любит сложно расчлененные решения. Это сложное расчленение единого помещения на отдельные части подчеркивалось им и различными

перекрытиями, разнообразными по своим формам и характеру обработки и занимающими очень существенное место во всем решении.

Очень характерным примером таких отделок Камерона может служить купольная комната Екатерининского дворца (рис. 38—43). Небольшая, прямоугольная в плане комната превращена в крестообразную выделением в углах четырех небольших помещений. Образовавшиеся при этом выступы отделены от центральной части колоннами. Центральная часть, наиболее высокая, перекрыта куполом, прорезанным у основания рядом полуциркульных окон. Боковые части перекрыты кессонированными сводами (купол и своды — ложные деревянные, как и колонны). Получается решение очень сложное и изысканное, крайне изменчивое, в зависимости от точки зрения. Аналогичным, в принципе, приемом решен Яшмовый кабинет Агатовых комнат того же дворца. Кабинет разделен на части колоннами, и это разделение подчеркнуто различными приемами обработки перекрытий — куполом в центральной части (рис. 46), кессонированными сводами в боковых. Другую группу приемов решений Камерона представляют его попытки возрождения античных образов. Наиболее показательным примером этого типа может служить большой зал Агатовых комнат (рис. 44, 45). Опираясь на приемы решений тецидариумов античных терм, Камерон помещает колонны у стен и на них опирает всю систему перекрытий. Своды расчленены им на отдельные различных форм кессоны с помещенными в них барельефными и живописными вставками. Такова, в известной мере, и спальня Екатерины II (рис. 35, 36). Камерон создает в ее отделке попытку пространственной реконструкции античных стеновых росписей в очень специфическом материале — цветном стекле и бронзовых золоченых накладках. Потолки этой и соседней комнаты (Синего кабинета Екатерины II, так называемой «Табакерки», рис. 37) он также покрывает стеклянными плитками с наложенными на них тонкими орнаментальными рисунками из бронзы. Более широкими багетными прокладками поверхность подразделяется на несколько концентрических панно, в которые и заключаются тонкие орнаментальные узоры.

Наконец, еще одну группу образуют решения, где вся поверхность перекрытия покрывается как бы сеткой рельефных изображений (Агатовый кабинет Екатерининского дворца).

Достаточно широко применяется в строгом классицизме разработка перекрытия кессонами, обычно с розетками в центре. Такие решения одинаково типичны для обоих направлений. Таковы ротонда-вестибюль Английского дворца (рис. 4, 5), лестница Агатовых комнат (рис. 49—51), «Италианский» зал в Павловске (рис. 55, 56), Овальная Агатовых комнат (кессоны имеют не розетки, а заполнены росписью — рис. 52), туалетные Павла I и его жены Марии Федоровны в Павловском дворце (рис. 64, 115—116).

В целом приемы Камерона нашли значительно меньшее распространение, чем приемы Кваренги. Но у Камерона был один очень крупный последователь — А. Н. Воронихин, который в своих ранних работах очень близко примыкает к творчеству Камерона. Одним из очень показательных примеров такого типа решений может служить так называемый Минеральный кабинет Строгановского дворца (рис. 65—70). Небольшое прямоугольное помещение разделено на три части: средняя, наиболее крупная по размерам, вскрыта круглым отверстием на хоры, над которыми помещен

плоский купол; боковые части перекрыты кессонированными сводами. Неизвестным остается, был ли купол над центральной частью сразу выполнен с отступлением от проекта Воронихина — заменой кессонов росписью, изображающей еще одно отверстие, делающее перекрытие как бы трехъярусным, или это результат позднейших изменений. Судя по характеру композиции, очень умелой в своей основе (впоследствии росписи многократно подновлялись и по качеству пыле довольно грубоваты), вероятнее всего, что это изменение сделано самим Воронихиным, и его проект дает предварительное решение, от которого он сам потом отказался. Исходя из решений Камерона, подобных купольной комнате, Воронихин еще далее развивает их и усложняет¹. Аналогично трактована картинная галерея (рис. 71—72). И здесь помещение расчленено на три части, из которых две боковые, квадратные в плане, перекрыты плоскими кессонированными куполами, средняя — плоским сводом (свод и купола в обоих помещениях ложные, деревянные). В угловом зале (рис. 77—80) перекрытие расчленено на прямоугольные части, заполненные различного типа орнаментальными композициями, приближаясь, таким образом, скорее к приемам решения Кваренги.

Путь дальнейшего развития намечается у Бренна. Как это видно из просмотренных примеров, поверхность перекрытия, как таковая, не играла в строгом классицизме решающей роли. Она расчленялась на отдельные геометрические фигуры системами «балок» (рельефных или имитированных живописью), как у Кваренги, пространственно вскрывалась, иногда в несколько ярусов, как у Камерона и Воронихина. В перекрытиях классицизма всегда существует как бы каркас и заполнение. У Бренна чувствуется уже другой подход. Несмотря на всю перегруженность (иногда его композиций орнаментами, за ними начинает чувствоваться поверхность самого перекрытия, на которую они наложены, но которая остается нерасчлененной, нераздробленной. Иногда орнаментальные композиции помещаются прямо на фоне гладкой поверхности без всяких ограничивающих их архитектурных членений, часто в пеглубоких нишах-впадинах простейших контуров. За ними чувствуется гладкая нерасчлененная поверхность перекрытий. Таковы перекрытия Греческой галереи (рис. 107), Малиновой гостиной (рис. 94, 95), Тронной Павла I (рис. 91, 92). Наряду с этим у Бренна можно найти и очень сложно расчлененные перекрытия, как, например, столовой Гатчинского дворца, где «балки» не только выделены в перекрытии, но они еще и подчеркнуты кронштейнами с двух сторон (рис. 88, 89).

Приемы Бренна — преодоления расчленения поверхности перекрытия — попытки, правда, еще робкие, дать гладкую поверхность, получают дальнейшее развитие в творчестве мастеров позднего классицизма. Первый этап стиля, охватывающий период примерно первых полутора десятилетий XIX в., нашел свое наилучшее выражение в творчестве Томона и Захарова. Они не внесли каких-либо радикальных изменений в подходе к решениям перекрытий. Чаще всего применялись кессонированные своды (Биржа, мавзолей в Павловске, проезды Адмиралтейства, рис. 139). В залах Адмиралтейства Захаров в основном приближается к приемам мастеров строгого классицизма, подраз-

¹ Подобного же типа решение, с подразделением помещения на три части, подчеркнутым различного типа перекрытиями, было применено Воронихиным и в главном зале Строгановской дачи, как можно судить по его чертежу в собр. Музея города (издан в «Ежегоднике общества архитекторов», 1914 г., стр. 9).

деляя поверхность перекрытия на отдельные простые геометрические фигуры, заполняемые орнаментальными композициями. Таково, например, решение перекрытия в б. зале Адмиралтейского совета¹.

Воронихин, в 90-х годах XVIII в. так тесно примыкавший, как отмечалось выше, к работам Камерона, в первые годы XIX в. отходит от них в поисках новых путей. В отделке «Фонарика» — небольшого интимного кабинета в первом этаже Павловского дворца (рис. 125, 126) — он совмещает два приема решений: купол, разработанный кессонами с розетками, уменьшающимися от краев к центру, в передней части и росписи в глубине комнаты (в проекте решение несколько отличается от осуществленного в натуре; впрочем, в принципе разницы в приемах обработки есть и в проекте Воронихина)².

Вопрос о принадлежности Воронихину отделки небольшого кабинета Строгановского дворца, выходящего на Мойку (рис. 134—138), не может быть решен положительно без всяких оговорок. Но его авторство для этой работы очень правдоподобно. Мотив полукруглых барельефов в нишах (рис. 135—137) напоминает аналогичный прием в залах Войны и Мира в Павловске, и сами барельефы, как кажется, чрезвычайно близки к павловским (к сожалению, до сих пор вопрос об этих барельефах специально не изучен). С другой стороны, в десюдепортах (рис. 136—137) встречаются очень излюбленные Воронихиным мягкие завитки аканта, еще напоминающие поздний XVIII в., отголоски которого так характерны даже для последних лет творчества Воронихина. Аналогичный мотив повторен и в росписи перекрытия. Все это позволяет считать авторство Воронихина вполне вероятным и датировать эту отделку примерно 1808—1813 гг. (последние годы его жизни). Если это так, то эта комната представляет очень значительный интерес: в общем приеме решения ее уже намечаются те новые пути, которые найдут окончательное развитие в архитектуре 20-х годов XIX в. Зодчий отказывается почти полностью от разделяющих поверхности членений. Как стены, так и перекрытия воспринимаются большими, гладкими, нерасчлененными поверхностями. На гладкой поверхности ниши, прорезанной полукруглыми нишами с барельефами, размещены изображения амуров, свободно парящих в пространстве³. По перекрытию вдоль стен идет живописный пояс из спиралевидных завитков ветвей. Лишь очень узкой тягой отделяется он от средней части, оставленной совсем гладкой. Подобным же образом и в решении стен доминирует гладкая поверхность. Здесь заложены уже те приемы, которые найдут себе окончательное разрешение в творчестве крупнейших мастеров 20-х годов XIX в. — Росси и Стасова и их школы. В их работах, как правило, исчезает расчленение поверхности перекрытия на части. Перекрытие трактуется как единая поверхность, на которую непосредственно накладываются орнаментальные композиции. Очень большое значение в это время приобретают декоративные росписи. Характер их очень специ-

¹ Перекрытие выполнено в натуре уже после смерти Захарова с существенными отступлениями — имитацией живописью также и всех элементов, задуманных им рельефными, скульптурными.

² Не исключена возможность, что это изменение — результат позднейших переделок, не связанных с Воронихиным.

³ Росписи очень пострадали от неумелых реставраций и подновлений.

фичен, в зависимости от задач, стоявших перед архитектурой того времени.

Живописные плафоны в перекрытиях этого времени очень редки и нетипичны. Интересно отметить, что если они и применяются, то обычно как-раз в тех случаях, когда зодчие применяют и характерный для предыдущего периода строгого классицизма прием расчленения тягами поверхности перекрытия на отдельные части (рис. 143—144). Не менее редки и фрески на стенах типа тех пейзажей, которые так часто встречались в предыдущем периоде. Это вполне соответствует отношению к самой поверхности. В строгом классицизме поверхности перекрытий (в равной степени как и стен) распадались на «несущие» элементы и заполнение; там была поэтому широкая возможность применения в этих последних живописных вставок, иллюзорно раскрывающих эти части перекрытий или стен.

Иное — в позднем классицизме, где роль основного несущего элемента переходит к самой нерасчлененной поверхности стен и перекрытий. Здесь естественно было устранить все моменты, так или иначе разбивавшие эти поверхности. Недопустимыми оказались и пейзажи на стенах и иллюзорно вскрывающие поверхность перекрытий живописные плафоны. Но это нисколько не уменьшало применения живописи во внутренних отделках. Быть может, даже именно в позднем классицизме живопись особенно тесно сочеталась со всем решением, составляя его органическую, неотъемлемую часть, но это была очень специфическая манера живописи, подчиненная своим собственным особым законам. В эти годы выделяется целая группа живописцев, занимающихся почти исключительно такими декоративными росписями. Во главе ее следует поставить наиболее блестящего по дарованию Джованни-Баттиста Скотти. Наряду с ним можно отметить целый ряд других, как Торичелли, Медичи, Антонелли, Виги. Вокруг них создалась целая школа. До сих пор творчество всех этих художников почти не начато изучением (см. прим. к рис. 171—175), не сделано даже предварительных черновых попыток характеристики их приемов и выявления индивидуальных особенностей каждого из них, и поэтому сейчас можно отметить только общие черты их творчества. Эта живопись крайне условна. Доминирование рисунка над цветом выступает здесь еще резче, чем в станковой картине того времени. Очень часто применяется гризайль. При многотонной живописи тона, обычно, или холодные и блеклые — розовые, голубые, светложелтые — или, наоборот, чисто условное сочетание ярких локальных тонов — синих, красных, оранжевых, желтых, без переходных промежуточных оттенков. Нередко введение позолоты. Композиционно — это очень часто горизонтально подчеркнутые решения: шествия, танцы, многофигурные процессии и т. д. Иногда мы встречаем изображения отдельных фигур, свободно двигающихся или летящих в пространстве. Тематически это обычно условные аллегории с широким привлечением персонажей и целых сцен из античной мифологии. Реальный фон в этих сценах почти всегда полностью отсутствует. Фигуры живут и движутся в совершенно абстрактной среде или среди крайне стилизованного окружения. Их помещают на чисто условных пьедесталах, часто в виде жезлов или тирсов, стрел, копий (рис. 147—148, 188—189), золоченом орнаменте или, наконец, просто «летающими» в пространстве (рис. 141, 187, 189). Этот отказ от передачи реального фона позволил широко применять росписи прямо по белой гладкой по-

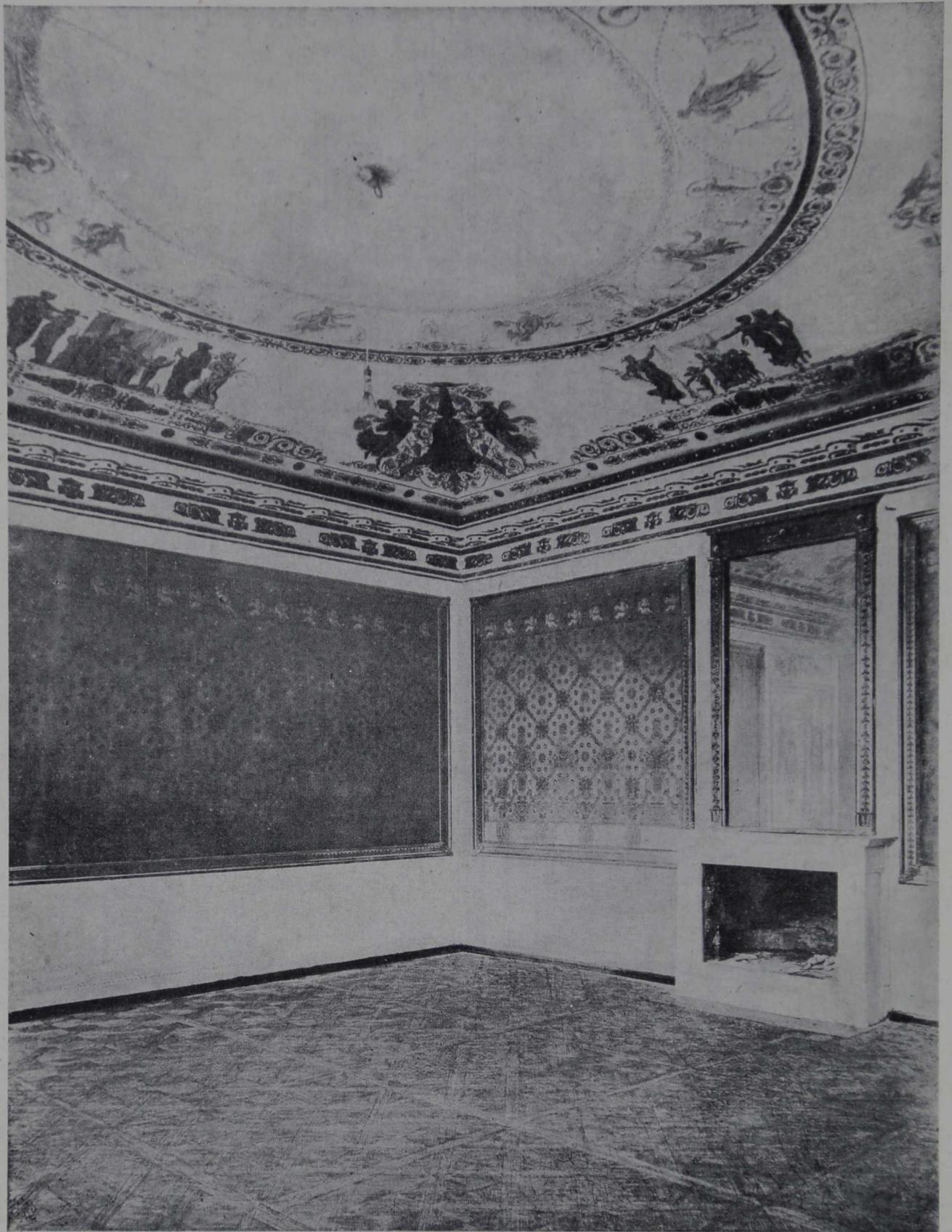


Рис. 185. Дом б. Мятлевых. Квадратный зал. Общий вид.



Рис. 186. Дом б. Мятлевых. Квадратный зал. Деталь росписи.



Рис. 187. Дом б. Мятлевых. Деталь карниза и росписи перекрытия в одной из комнат в сторону сада.

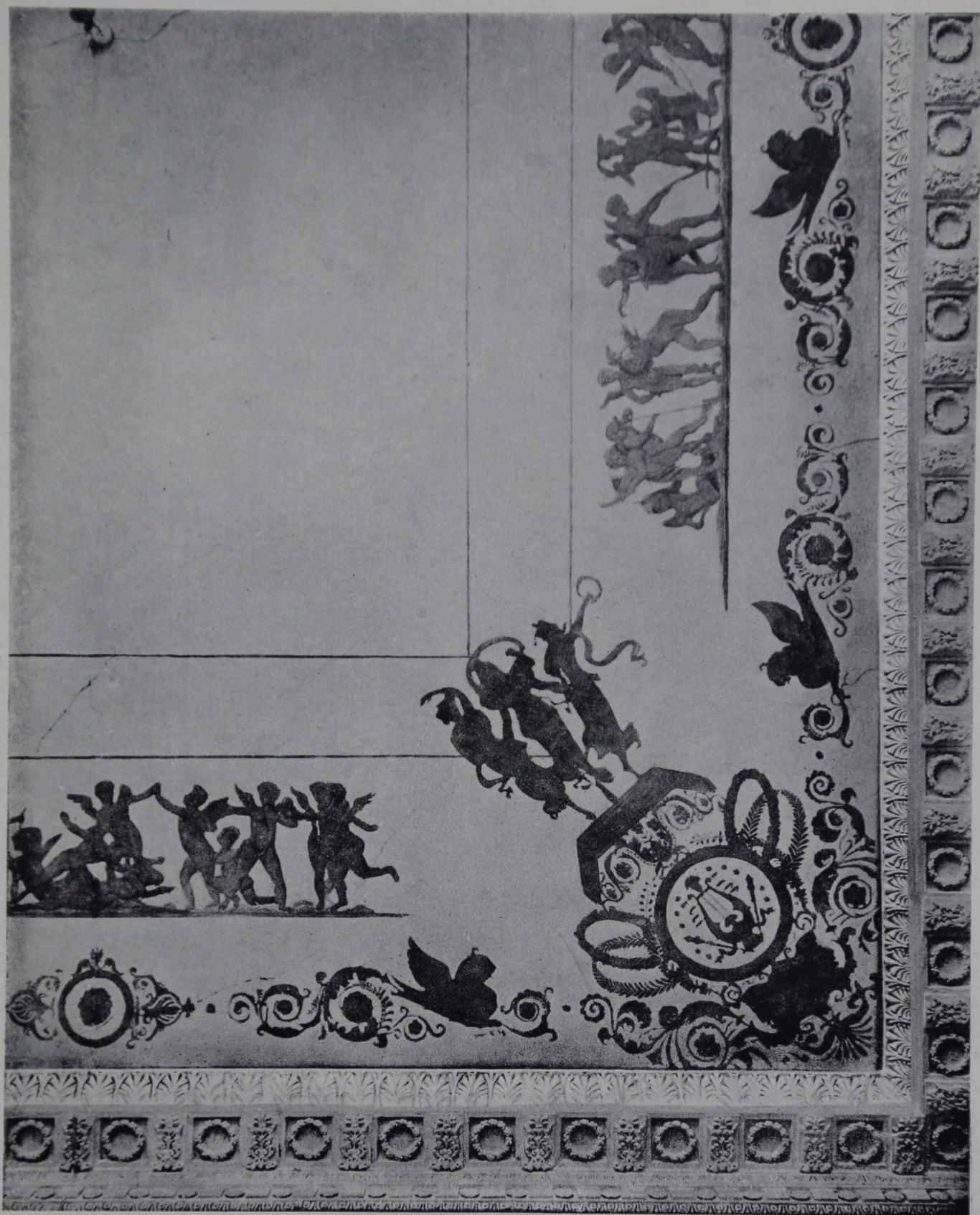


Рис. 188. Дом 6. Мятлевых. Деталь карниза и росписи перекрытия в одной из комнат в сторону сада.

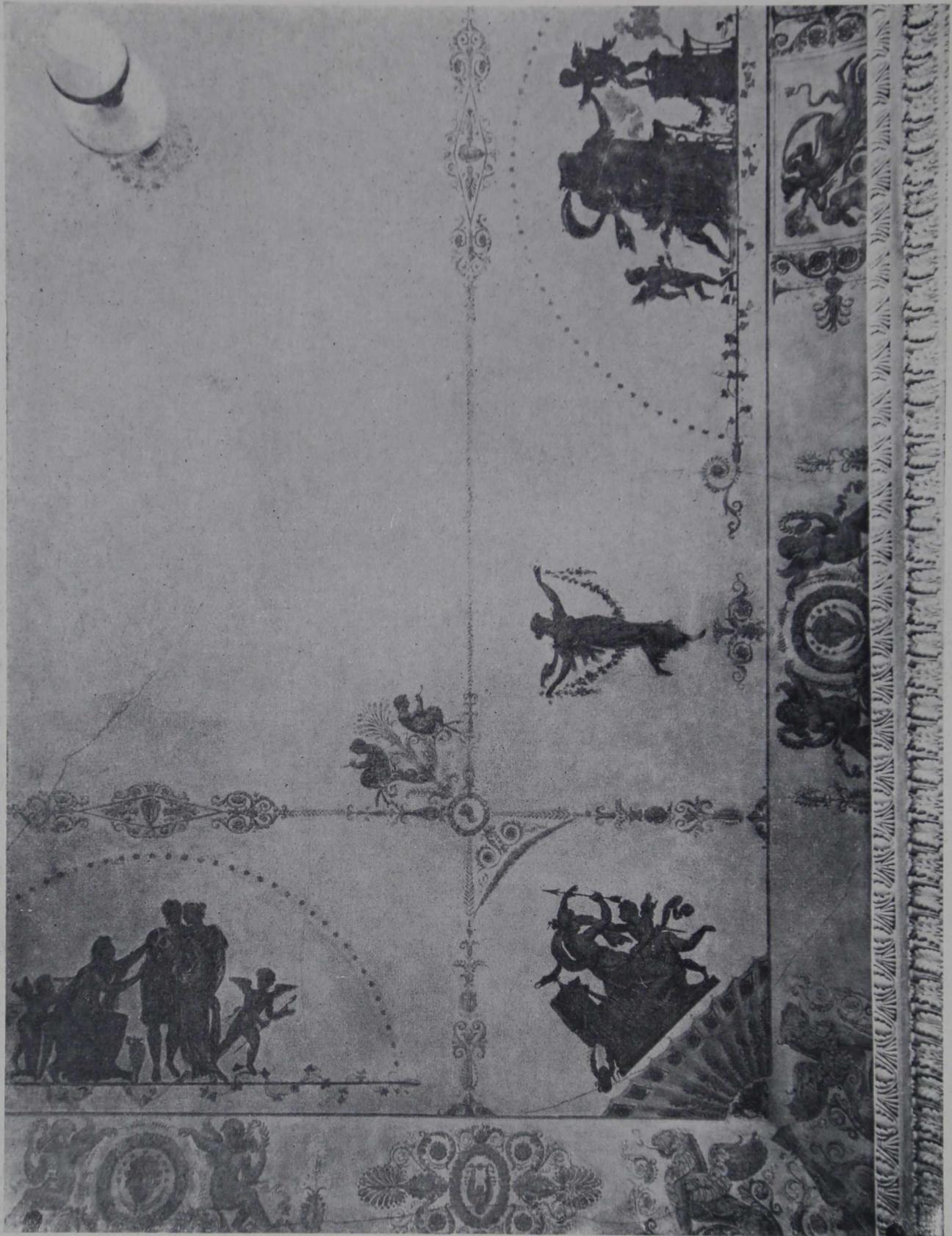


Рис. 189. Дом б. Мятлевых. Деталь перекрытия в одной из комнат в сторону сада.



Рис. 190. Горный институт. Колонный зал. Общий вид.



Рис. 191. Горный институт. Колонный зал. Плафон. Д.-Б. Скотти.



Рис. 192. Горный институт. Колонный зал. Плафон. Д.-Б. Скотти.



Рис. 193. Горный институт. Колонный зал. Плафон. Д.-В. Скотти.

Редактор *И. Г. Сушкевич.*
Технический редактор *Н. А. Кирсанова.*
Сдано в набор 23 февраля 1938 г.
Подписано к печати 4 марта 1939 г.
27 п. л. $82 \times 110^{1/16}$. Тираж 4000.
В 1 п. л. 51000 зн. Учетн. автор. л. 25,7.
Уполн. Главлита № А-7. Изд. № 154.
Заказ № 346.
Отпечатано в 21 тип. ОГИЗ треста
«Полиграфкнига» им. Ив. Федорова,
Ленинград, Звенигородская, 11.
Цена 31 р., переплет 4 р.

