

АНТОН АНТОНОВИЧ МОДЮИ

З. В. ЮРКОВА – архитектор, ведущий специалист КГИОП, г. Санкт-Петербург.

Освещается деятельность мало известного архитектора А. А. Модюи, находившегося на русской службе с 1810 по 1826 г. Сначала Модюи был принят в Кабинет Его Императорского Величества (ЕИВ), а затем стал служащим Комитета для строений и гидравлических работ в Петербурге.

В истории иногда не находится места незаурядным личностям, чья деятельность не оценена по достоинству и чьи имена незаслуженно забыты. К ним относится архитектор Антуан Франсуа Модюи, в русской версии – Антон Антонович.

Он родился в Париже в 1775 г. в семье известного профессора математики Королевской коллегии и Академии художеств¹. Во время Революции служил в инженерных войсках². В Петербург приехал по приглашению французского дипломата Армана Коленкура и «в Российскую службу принят архитектором с производством жалования из Кабинета ЕИВ именным Высочайшим Указом от 12 апреля 1810 года»³. К этому времени Модюи совершил путешествие по Греции, изучая ее древние памятники⁴. С 1821 г. он подписывал свои письма как член-корреспондент Французского Королевского института⁵.

Кроме этих скудных сведений некоторые характеристики и эпизоды биографии Модюи можно почерпнуть из «Записок» Ф. Ф. Вигеля, его сослуживца, и других немногочисленных документов.

В Петербурге известно одно архитектурное сооружение Модюи – Большой Каменный театр в Коломне. Сегодня на его месте находится здание Консерватории имени П. А. Римского-Корсакова.

Возведение театра было начато архитектором Ринальди в 1775 г., затем его переделал Тома-де-Томон. После пожара 1 января 1811 г.

Модюи поручена реконструкция здания. В конкурсе он победил Тома-де-Томона и Джакомо Кваренги⁶.

В своем проекте Модюи максимально сохранил архитектурное решение фасадов, созданных Томоном⁷. В зрительном зале он применил остроумную конструкцию, быстро превращавшую партер в танцевальный зал. Вот что писал о его интерьерах современник: «Главная или парадная лестница, разделенная двумя площадками, из коих каждая украшена 8-ю колоннами, составляет великолепную залу, которая вместе с другими образует вокруг театра род обширнейшего и прекраснейшего фойе, коим едва ли какой из иностранных театров может похвалиться <...> Внутренность театра с величайшим вкусом расписана художником Скотти (особенно ложи второго этажа) <...> Императорская ложа устроена с небольшою выступкою против самой сцены. Она разделена четырьмя кариатидами, моделированными скульптором Демут-Малиновским, на три отделения и великолепно убрана голубым бархатом и золотом. Кресла и стулья числом 300 расположены в партере на некоторой покатости. Во время маскарадов <...> по верху их наводится пол со сценою и делает тогда огромнейшую залу»⁸. Зрительный зал был окружен по ярусам коринфскими колоннами и перекрыт куполом с золоченой резьбой.

Открытие состоялось в 1818 г. после визита императора 25 января того же года. Он «остался доволен» и щедро наградил автора «деньгами и чином коллежского ассессора»⁹.

© З. В. Юркова, 2005

Internet: www.georec.spb.ru

По указу Александра I Модюи занимал при театре казенную квартиру, и ему была предоставлена лучшая ложа. Позднее дирекция сочла неэкономичным даровое пользование ложей, но все-таки оставила ее за архитектором на время «казенных спектаклей», а на бенефисах он мог воспользоваться бесплатным креслом¹⁰.

Петербургский Большой театр в те времена оказался едва ли не самым лучшим в Европе. Именно в нем происходит действие одной из глав романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Да и сам поэт, и его многочисленные друзья были, как известно, театральными завсегдатаями.

Работа по перестройке театра послужила для Модюи своего рода пропуском в Комитет для строений и гидравлических работ, который занимался «рассмотрением фасадов, урегулированием улиц и площадей, проектированием каналов, мостов и лучшим устройством отдельных частей города, словом, наружной его красотой»¹¹. Он был создан в 1816 г. Программу его деятельности определяло желание императора Александра видеть Петербург «краше всех посещенных столиц Европы»¹². Комитет возглавил директор Института путей сообщения генерал-лейтенант А. А. Бетанкур. В подчинении у него работали архитекторы К. И. Росси, В. П. Стасов, А. А. Михайлов-2й и «иноземец» А. Модюи. Из инженеров туда входили В. К. Третер, П. П. Базен и А. Д. Готман¹³. Начальником канцелярии был назначен Ф. Ф. Вигель.

«Комитет красоты и архитектурной дисциплины», как его называли современники, располагался в доме Шмидта на углу Фонтанки и Апраксина пер. (Фонтанка, 71). Именно там составлялись проекты переустройства и «украшения» Петербурга, участие в которых принимал Модюи.

Росси среди «комитетчиков», по словам Вигеля, слыл самым талантливым и уже известным архитектором. Он построил театр на Арбатской пл. в Москве, и это принесло ему славу. До того как стать архитектором, Росси пробовал себя в сценическом искусстве и преуспел в нем. Его приветливость, любезность, приятные манеры и умение вести себя в светском обществе располагали окружающих¹⁴.

Стасов, «первый» после Росси по дарованию, был его полной противоположностью – всегда мрачен, суров и всем недоволен, главным образом, собой. Возможная причина этого, по мнению Вигеля, – неудовлетворенное самолюбие¹⁵.

Михайлов – «настоящий добряк, никогда не гнавшийся за гениальностью», талантливый компилятор и подражатель, умевший брать из имеющихся архитектурных образцов самое лучшее¹⁶.

Четвертый член Комитета – Модюи. Он производил впечатление человека «совсем невеселого, но доброго», но «как об архитекторе о нем говорить нечего» – такую характеристику дал ему Вигель¹⁷.

Между тем в России его приняли на государственную службу в качестве придворного архитектора, а затем члена Комитета, и жалование он получал несравнимо большее, нежели прочие сотрудники. По сведениям 1820 г., Модюи положено 8000 рублей из канцелярии кабинета Его Императорского Величества, в то время как «Росси, Стасову и Монферранду производится каждому по 3000 рублей» в год. Последний, правда, получал еще «из сумм Исаакиевского собора» по 7200 рублей, да еще по 2000 рублей квартирных¹⁸.

Если все члены Комитета подрабатывали дополнительными заказами, то Модюи, как считал Вигель, «решительно ничего не делал»¹⁹, получая при этом солидное казенное жалование. В Комитете он завел утомительные, с точки зрения начальника канцелярии, правила – ведение записей в журнале на французском и русском языках. Но Бетанкур поддержал его, так как Третер не владел русским языком, и Вигель, по его же словам, «с беспримерным терпением переводил с языка на язык французскую болтовню Модюи и русское вранье Стасова»²⁰.

Далее Вигель сообщает, что уже летом 1816 г. Модюи «принялся за составление проектов для нового устройства внутренних населеннейших частей города. В них было еще много пустырей, обширных кварталов, одними садами и огородами занятых; через них стал он проводить линии и этим способом умножать сообщения и сближать расстояния. Все его планы были одобрены; но, увы, не ему было поручено их исполнение. Например, по

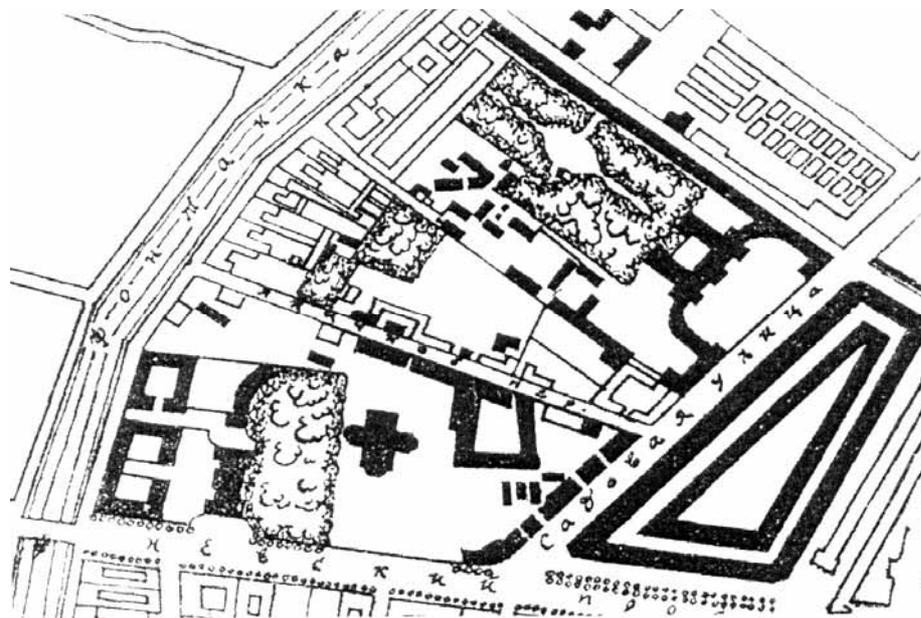


Рис. 1. План района Александринского театра до создания ансамбля Росси

его указаниям, по его рисункам, на месте грязного двора перед Аничковым дворцом устроена большая площадь со сквером, с Александринским театром и с высокими вокруг него зданиями и пробита улица вплоть до Чернышова моста. По его же проекту с Невского проспекта от городской башни открыта новая Михайловская улица, ведущая к новой площади, в глубине коей должен был возвыситься Михайловский дворец и которой однообразные большие строения должны были служить рамой. Все это было начато и окончено без него и даже после него»²¹.

Естественное сомнение вызывает приписываемое Модюи авторство планировок главных ансамблей Петербурга, которые, как принято считать, создал Росси. В изданиях, где встречается его имя, исследователи повторяют слова, сказанные автором «Записок»: «как об архитекторе о нем говорить нечего», но приведенную цитату не упоминают и не комментируют.

И. Э. Грабарь выражает согласие с Вигелем: «Все идеи обработки улиц и площадей города, смелые идеи пробития улицы до Чернышова моста и устройства площади перед Аничковым дворцом, пробитие Михайловской улицы и целый ряд других проектов

городского благоустройства принадлежат Модюи»²².

В Описи дел Комитета для строений и гидравлических работ имеются следующие записи: 13 сентября 1822 г. рассматривались проекты архитектора Модюи «на построение площадей перед Аничковым дворцом и Чернышовым мостом, на построение Исаакиевского собора». 9 июня 1826 г. был рассмотрен проект «урегулирования Исаакиевской, Сенатской и Дворцовой площадей по проектам архитектора Модюи»²³. Даты «решения дел» относятся к 1822 и 1826 гг., а отметки об их поступлении на рассмотрение – к 1816 г. и сделаны разными чернилами и разными руками. Таким образом, планировочными работами по Петербургу в Комитете занимался Антуан Франсуа Модюи, к их выполнению он приступил летом 1816 г., и это совпадает с информацией Вигеля.

Высказывается мнение, что интересы Модюи и Росси постоянно пересекались, так как они занимались одними и теми же проектами, что создавало конфликтные ситуации²⁴. Вряд ли можно говорить о чьих-то «интересах», кроме императора, поскольку все проектирование проходило только с его ведома и одобрения и только на конкурсной основе.

Состоялся конкурс и на устройство площади перед Аничковым дворцом, в котором принимали участие оба архитектора. Модюи был привлечен по должности. Росси в это время занимался реконструкцией дворцовой усадьбы для великого князя Николая Павловича в связи с его предстоящим бракосочетанием – отделялись заново интерьеры, велось новое строительство, поэтому его участие в конкурсе естественно.

До реконструкции площадь у дворца представляла собой огромный пустырь, тянувшийся фактически до Садовой ул. и отделенный от нее зданием библиотеки. Перед дворцом изображен сад, границы которого совпадают с современными. Почти у самого сада стоял деревянный театр Казасси – антрепренера-итальянца, чья труппа выступала на сцене театра. Территория за театром была нарезана на узкие длинные участки.

М. З. Тарановская в монографии «Карл Росси» приводит проекты Росси, разделенные по времени и качеству на четыре группы с 1817 по 1834 год.

Первую группу чертежей Росси Тарановская относит к 1817 г. Она приводит один из них. «Видимо, из-за недостатков первых вариантов проекта Росси сначала утверждает проект Модюи», сообщает М. З. Тарановская и описывает его, не давая, к сожалению, ссылки на источник²⁵. Но даже из ее скупых слов можно составить ясную картину.

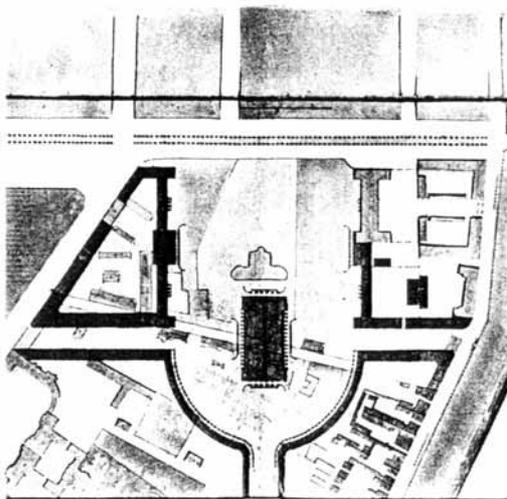


Рис. 2. Один из первых проектов Росси 1817 г.

Росси организует площадь от стен Аничкова дворца (убирая с плана сад) до нового здания библиотеки и размещает театральное здание лицом к Невскому пр. на центральной оси вновь образованной полуовальной площади. С тыльной стороны театра показано начало улицы. Две новые боковые улицы ведут к торцевым фасадам театра под прямым углом. Вдоль правого фаса площади Росси размещает огромное по протяженности здание библиотеки с тремя ризалитами, при этом центральный очень значителен по размерам. В симметрию ему он переделывает Аничков дворец и достраивает его вровень с новым зданием библиотеки, снабжая такими же ризалитами. Судя по плану, старая библиотека заменяется новым зданием. Из чертежа видно, что архитектор не связывал планировку площади с Малой Садовой ул. Второй вариант принципиально не отличается от первого. Ни в одном из вариантов нет знаменитых павильонов²⁶.

При всей академической правильности построения планов им присущ сухой формализм, площадь непомерно велика, вновь прокладываемые улицы непропорционально широки. Это видно в сравнении с планом Воронцовского дворца на чертежах первой группы. В середине площади, на пересечении ее оси и оси новых, под прямым углом расчерченных улиц, здание театра. Ось комплекса «повисает», поскольку не имеет продолжения ни через Невский пр., ни на будущую площадь у Чернышова моста. Более того, при совмещении этого плана с поздними проектными чертежами и современной ситуацией оказывается, что улица, обозначенная за театром, хоть и ведет к Чернышову мосту, но подходит к нему сбоку, а пересечение осей улицы и моста оказывается... в Фонтанке, и предмостная площадь на ее берегу если и размещается, то крайне неудачно. Другими словами, она там просто не получается, как не получается и сама улица. А в створе Малой Садовой ул. могло быть построено любое другое здание, так как отсутствует ее связь с площадью.

Таким образом, мы видим огромную, довольно пустую площадь, примыкающую к Невскому пр., но не соединяющуюся с пространством Петербурга, его планировочным каркасом. Знаменитый ансамбль Александринского театра вне этих связей просто не

существовал бы. Поэтому Александр I, прекрасно разбиравшийся в архитектуре, утвердил проект Модюи. Тарановская пишет, что Модюи сориентировал ось комплекса на Малую Садовую ул., расположил театр боковым фасадом к Невскому пр. и сохранил Аничков дворец²⁷.

Но дальнейшее проектирование было передано Росси, и он начинает «освоение» генплана Модюи. Очевидно, этот процесс отображен на чертеже 1818 г. На плане изображены фактически три площади: одна перед театром, другая за ним и третья перед Чернышовым мостом. Боковое положение театра сделало великокняжескую резиденцию – Аничков дворец – центром композиции. Перед ним сад и павильоны. Завершает площадь дугообразное здание библиотеки, формирующей угол Садовой ул. и Невского пр. Оно достраивается симметричным корпусом, который соединяется со старым своего рода «замком» напоподобие арки. Длинная полуовальная площадь за театром занята сквером, из которого, продолжая ось Малой Садовой, начинается улица, ведущая на полукруглую площадь у Чернышова моста. То есть фактически в чистом виде воспроизведен чертеж Модюи.

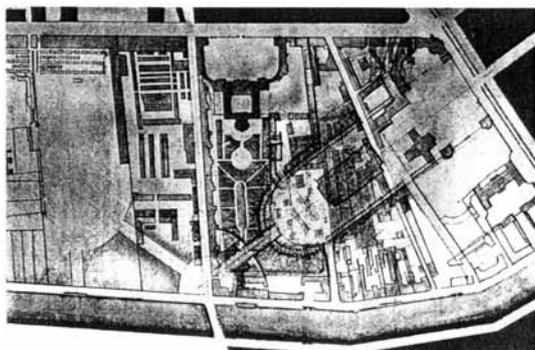


Рис. 3. Проект 2-й группы 1818 г., разработанный на основе проекта А. Модюи

В 1826 г. по проекту Модюи было начато строительство павильонов. Их высота, в соответствии с законами композиционного проектирования, скорее всего была задана высотой второго этажа Аничкова дворца. Император Александр I, императрица-мать и великий князь Николай Павлович остались недовольны тем, что павильоны стали закры-

вать вид из дворца и приказали перестроить их в один этаж, по проекту Росси²⁸. Существует мнение, что автором некоторых градостроительных идей был сам Александр I. Если в данном случае предложение по строительству павильонов принадлежало ему, то они должны были появиться хотя бы в одном из вариантов плана Росси. Если автором их местоположения был Росси, то они должны быть в его проектах, но их нет ни в одном из трех первых вариантов. Таким образом, авторство остается за Модюи.

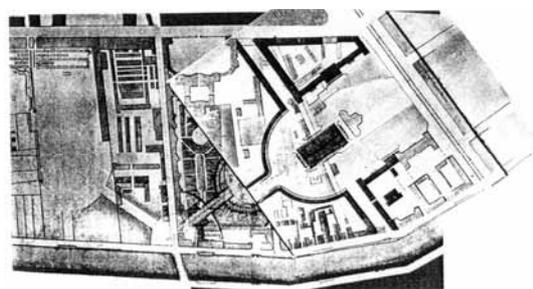


Рис. 4. Совмещение планов 1817 г. Росси и плана 1818 г., разработанного на основе проекта А. Модюи

Работы по реконструкции площади у Аничкова дворца практически сразу же приостановились и были продолжены в 1827 г. уже при императоре Николае I, который свернул градостроительные планы своего брата и только частично завершил начатое.

Перед Росси встала непростая задача. Новому императору нужны были не увеселительные учреждения и сады, а министерства, которые он решил разместить за новым театром. Здания должны были отличаться значительной вместимостью, поэтому их габаритами была задана длина улицы. Театр был развернут главным фасадом к Невскому, площадь слишком углублена, проезды с нее на новую улицу получились затесненными. Смысл композиции изменился, Аничков дворец оказался «потерянным» для Невского пр., да и для площади тоже.

Однако с «фасадной» частью ансамбля архитектор справился блестяще. Удачно найденные пропорции зданий, необычная архитектура портика, увенчанного торжественной бронзовой квадригой на фоне колоннады – все это не дает театру «исчезнуть» в глубине

площади, стилистическая согласованность архитектуры павильонов и библиотеки объединила пространство, фоновые здания хорошо держат «задник». Великолепно оформление площади у Чернышова моста и самой знаменитой улицы. Однако в основе этого единства лежит объемно-пространственная композиция, созданная Модюи, благодаря чему Театральная площадь оказалась связанной с Манежной площадью, Казанским собором, т. е. с планировочным каркасом города, и ансамбль обрел значимость.

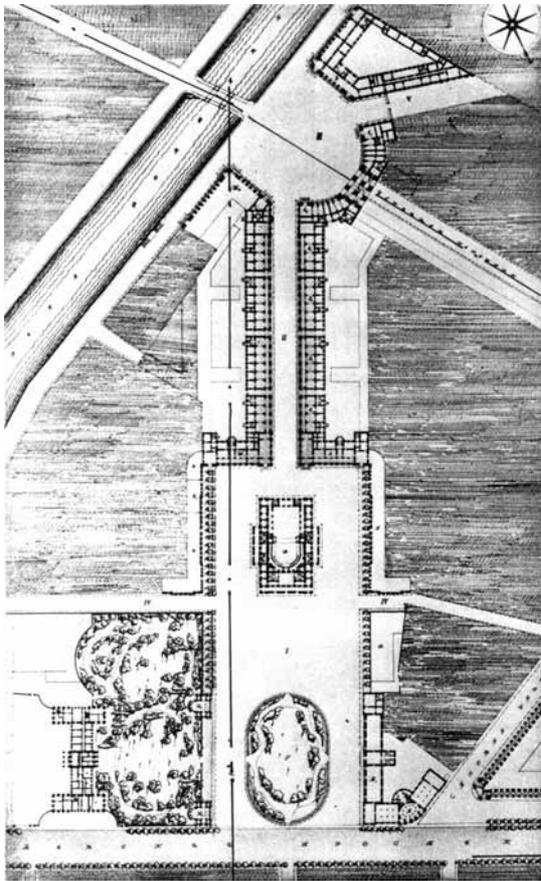


Рис. 5. Ось ансамбля по проекту Росси 1817 г.
(научная реконструкция ансамбля
М. З. Тарановской)

Работа над деталями генплана длилась с 1817 по 1834 г., в течение которых Росси разработал около 20 вариантов. Судя по темпам и продолжительности работы, она не вызывала у него интереса. В его творчестве предыдущих 10 лет никак не отразилось влияние тех радикальных реконструкций Парижа,

с которыми он мог познакомиться в своем учебном путешествии по Европе. Предложение по планировке, сделанное им в допетербургский период (генплан деревни Глазово), носило формальный характер учебной студии и представляет, скорее, планировочный курьез. «Градостроительные преобразования» в Твери касались только изменения фасадов и габаритов зданий на главной улице в рамках ранее заданной планировки²⁹, и вдруг – такой взрыв в Петербурге.

Возможно ли из деревни Глазово через год шагнуть в Петербург, притом что планировочная работа Росси определенно не интересовала. Его любимым занятием было создание интерьеров – от детального проекта до выполнения его в натуре. При этом он только вынужденно пользовался имевшимися предметами прикладного искусства, предпочитая проектировать их собственноручно³⁰. Он был непревзойденным мастером и городского интерьера – пропорции его зданий безупречны, их архитектурная взаимосвязь организована на тонком уровне. Талант и мастерство Росси проходили огранку трудом и временем. Такой же путь должен проделать и архитектор, занимающийся составлением генпланов, пространственной организацией города.

Грабарь считает, что талант Росси сформировался не без влияния Модюи: «два товарища, Стасов и Модюи, имели, несомненно, большое влияние на него»³¹. Но Росси был настолько занят заказами Кабинета ЕИВ, что крайне редко присутствовал на заседаниях Комитета³². В 1831 г. его даже уволили за «непосещаемость»³³. Поэтому сомнительно утверждение о прямом влиянии на него Модюи. На наш взгляд, правильное другое. Во-первых, если говорить об ансамбле Александринского театра, то постройки Росси получили звучание именно благодаря планировке Модюи. Во-вторых, возможно, Росси воспринял урок, работая с проектом своего коллеги, и следующие планировочные работы в городе принадлежат только ему.

Все градостроительные работы, автором которых считается Росси, относятся к очень небольшому промежутку времени – с 1817 до середины 1820-х гг. Проследим его деятельность в этот период: 1816 г. – реконструкция Аничкова дворца (перепланировка помеще-

ний, обновление их художественного оформления, реконструкция хозяйственных построек); 1817–1818 гг. – отделка 10 комнат Зимнего дворца (архитектурная отделка, лепные детали, росписи, мебель, канделябры, люстры), в это же время реконструкция Елагинской усадьбы, строительство Михайловского дворца (1822 г.), библиотека в Павловске и т. д. Этого хватит на нескольких архитекторов. В течение последующих более чем 20 лет Росси сделал два неудачных предложения по планировкам – проект застройки площади перед Адмиралтейством (1830-е гг.) и проект планировки площади между Исаакиевским собором и Мариинским дворцом (1840-е гг.).

Очень необычна и значительна роль Модюи в строительстве Исаакиевского собора³⁴. В 1816 г. в Россию приехал Огюст Монферран. Еще в Париже он поднес победителю в войне 1812 г. императору Александру альбом своих проектов (вернее, рисунков, сюжеты которых он позаимствовал с известных увражей) и сумел этим завоевать его симпатию³⁵.

В 1818 г. Монферран по поручению Бетанкура делает ряд эффектных рисунков будущего Исаакиевского собора. «Проект» одобрен Александром I. Создана специальная комиссия по перестройке существующей Исаакиевской церкви. В нее вошли чиновники самого высокого ранга. Председателем был член государственного совета граф Н. П. Головин, одним из членов комиссии – министр духовных дел и народного просвещения князь А. Н. Голицын, ну и «простой инженер» – генерал-лейтенант А. А. Бетанкур³⁶.

Вскоре началось строительство. Поскольку параллельно существовал Комитет для строений, и права и обязанности каждого подразделения не были четко распределены, то Комиссия не слишком обременяла себя наблюдением за состоянием дел. Бетанкур же был очень занят на других объектах и часто отсутствовал в столице. Да и сам Монферран добивался единоличного руководства стройкой и контроля за материалами. Начались хищения, подлоги, завышение смет. Посыпались обвинения в его адрес. Разгоревшийся скандал с трудом удалось замять.

Строительство длилось уже два года, был опубликован «проект» собора (собственно проекта не было, гигантское сооружение на-

чали возводить фактически по утвержденным императором «картинкам» – рисункам двух фасадов, плану и одному разрезу). Неожиданно президенту Академии художеств А. Н. Оленину поступила записка архитектора Модюи. В ней он высказал серьезные сомнения в точности расчета устойчивости здания, результатах обследования фундаментов ринальдиевской церкви, прочности и качестве новых, а также доказывал техническую несостоятельность несущих конструкций и некомпетентность автора проекта – отмахнуться от этого было невозможно. Свои заявления он подкрепил чертежами и расчетами. Тем не менее, в Академии дипломатично решили представить историю как конфликт двух архитекторов. Модюи обратился в Комиссию по построению Исаакиевского собора. Однако до начала строительства никто из членов комиссии не усомнился в правильности «проекта»³⁷. Монферран попытался переложить ответственность на своего покровителя и помощника Бетанкура³⁸.

Комиссия не решалась придать делу широкую огласку и обратиться напрямую к императору. Модюи, обеспокоенный ее бездействием, пытается разоблачить Монферрана³⁹. Но никто не собирался его отстранять. Те, от кого зависела судьба оппонентов и собора, хранили глубокое молчание. Модюи потрясен. «Я приобрел лишь новый печальный опыт, что когда обман доходит до известной степени, обманутые не хотят уже раскрывать глаза на истину», – с отчаянием говорит он и даже намеревается покинуть Россию⁴⁰.

Он решает сам обратиться к государю, стараясь уберечь его от авантюриста⁴¹. В феврале 1822 г. император отстранил от работ Монферрана, остановил строительство и распорядился создать при Академии художеств специальный Комитет во главе с А. Н. Олениным для рассмотрения замечаний архитектора Модюи по строительным работам Исаакиевского собора⁴². И только тогда было обращено внимание на отсутствие в чертежах, по которым возводился собор, поперечного разреза, где и выявлялись все ошибки Монферрана⁴³. Комитет признал невозможность построения Исаакиевской церкви по настоящему проекту⁴⁴. 11 апреля 1822 г. состоялся конкурс на исправление проекта. Среди мно-

гочисленных участников были В. П. Стасов, А. А. Михайлов-2й, А. И. Мельников, П. П. Базен, В. И. Беретти⁴⁵. Модюи также представил свой вариант⁴⁶. Несмотря на то что представленные императору проекты по своим конструктивным и художественным качествам превосходили монферрановский, он принял окончательное решение о корректировке и продолжении строительства. Монферран же обвинил архитекторов в невежестве и зависти⁴⁷.

Как полагает исследователь творчества Монферрана Н. П. Никитин, император решил прекратить распространившиеся слухи о напрасно затраченных огромных средствах, и, поскольку стройка зашла слишком далеко, ее необходимо было продолжать⁴⁸. Изгнание Монферрана было невозможным.

В течение 8 месяцев Комиссия рассматривала и изучала замечания. Монферран продолжил строительство собора только в 1825 г. под опекой крупнейших мастеров архитектуры того времени – академиком Стасова, Мельникова, Михайлова и др.⁴⁹ Получив практическую подготовку, о которой можно было только мечтать, и еще больше наград, и увенчал свой творческий путь подлинным шедевром – установкой на Дворцовой пл. Александровской колонны. А пока Комитет Академии художеств в общей сложности 5 лет работал над расчетами и усовершенствованиями конструкций Исаакиевской церкви.

Оба архитектора не были посвящены в ход разбирательства. Безусловно, это правильное решение Комиссии значительно снизило накал страстей и дало возможность относительно оперативно вести работу по корректировке.

Только в начале 1824 г., узнав об учреждении Комитета для перестройки Исаакиевского собора, Модюи обрел душевный покой. Он счел, что «довольно успел в столь важном деле» и даже «откладывает свое прежнее намерение искать увольнение в свое отечество», пока не получит «обеспечение себе с семейством на будущее время, предполагая его испрашивать в январе будущего года»⁵⁰.

Исаакиевский собор возведен фактически трудами и талантами русских архитекторов. Пожалуй, Монферран во многом обязан Модюи своей славой – строительство Исаакиевского собора могло стать для него позором.

Можно было остаться наблюдателем и подождать, пока рабочие возведут конструкции, на которые невозможно установить барабан и купол, и тогда ..., но честь профессионала не позволила Модюи сделать это.

Кстати, Модюи принадлежит и планировка Исаакиевской площади, которой позднее воспользовался Монферран⁵¹.

В 1819 г. архитектор В. И. Гесте разрабатывает проекты двух чугунных мостов – Театрального через Мойку и Конюшенного через Екатерининский канал на месте существовавших деревянных. 31 марта их утверждает император. Однако 19 мая 1819 г. министр внутренних дел сообщает, что «вслед за сим <...> генерал-лейтенант Бетанкур объявил мне словесно волю Его Императорского Величества, не можно ли переменить планы мостов сообразно новых строений, назначенных по общему плану Города близ Летнего сада, и в таком бы случае архитектор Гесте составил бы проект оных по тому расположению, как на плане архитектора Модюи показано»⁵². То есть Модюи, разрабатывая планировку «близ Летнего сада», предлагает новое решение мостов, которых «вместо двух должно уже быть три». Гесте, «получив по приказанию генерал-лейтенанта Бетанкура от архитектора Модюи предположенный план местоположения, где мостам Театральному и Конюшенному быть», составил новый чертеж. На своем плане он два моста через Мойку сделал по пять сажений шириной, а третий – шесть. Гесте счел ширину в пять сажений недостаточной. Архитекторы пришли к согласию относительно ширины всех пролетов в шесть сажений. Подчеркнуто и то, что мосты должны строиться одновременно, «поелику оные по смежности своей должны быть связаны вместе». В случае, если новый проект «вместе с планом местоположения архитектором Модюи составленным» будет одобрен, «потребную сумму нужно будет назначить к отпуску в будущем году и приступить к заготовлению чугуна и других материалов»⁵³. Совершенно очевидно, что речь идет об известной, в высшей степени оригинальной композиции «Трехарочного» моста⁵⁴.

Строительство не началось, несмотря на то что заказ на изготовление частей мостов был передан на Олонецкий чугунолитейный

завод⁵⁵, т. е. проект был утвержден. По официальным источникам, создание и реализация этого уникального проекта относятся к 1828 г., и авторами считаются инженеры Е. А. Адам и В. фон Третер⁵⁶. В книге «Мосты Ленинграда» М. Бунин сообщает об имею-

щихся в архиве двух вариантах проекта Адама. Первый – с двумя мостами на старых местах, а второй – с тремя, но с недостаточной шириной проезжей части двух из них. Кроме того, Бунин сообщает, что при составлении проекта Адам пользовался обмерами готовых

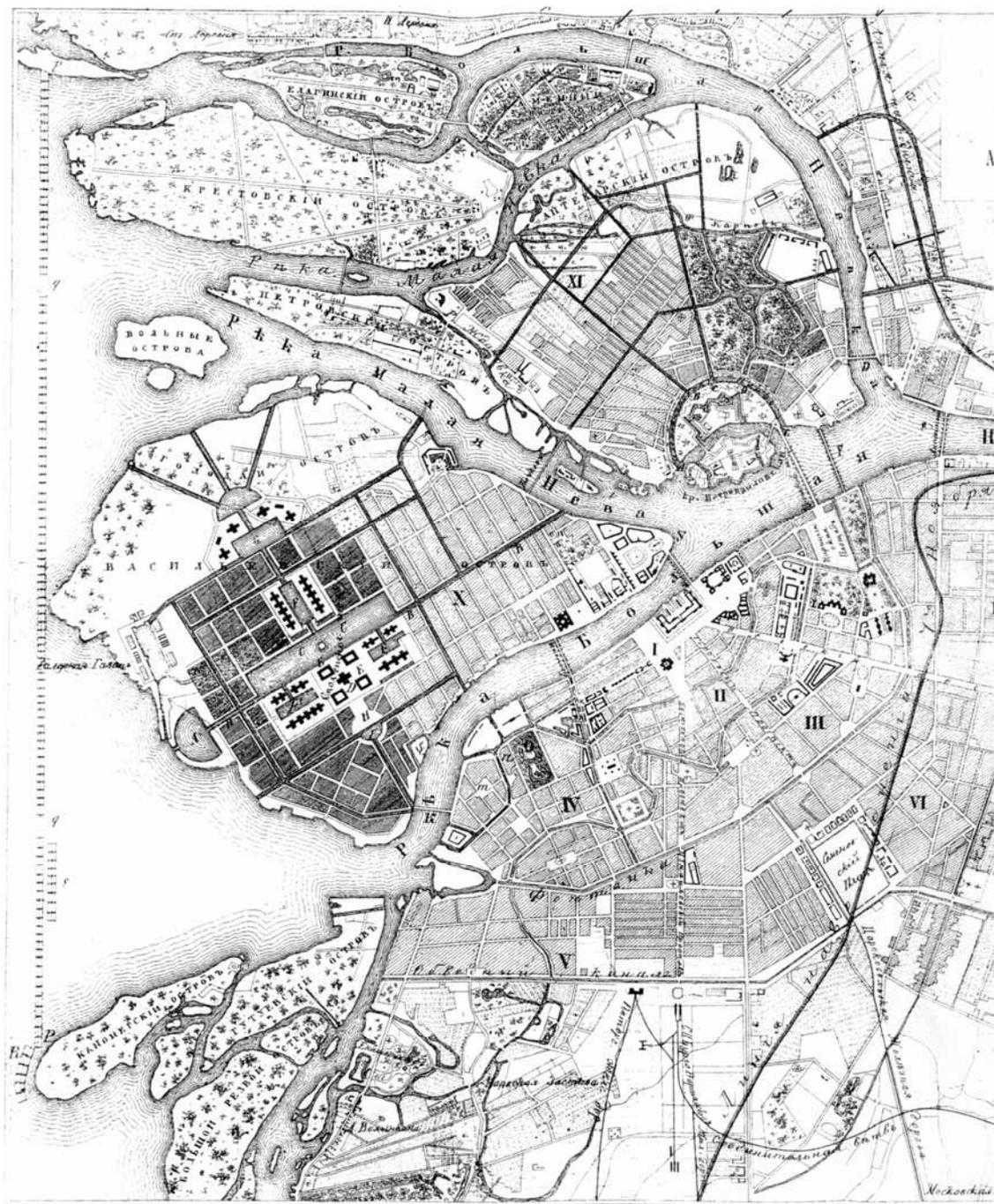


Рис. 6. Проект предохранения С.-Петербурга от наводнений. Фрагмент. Архитектор А. Модюи. 1824 г.

деталей мостов. Это подтверждается тем, что он практически повторил ширину пролетов, заданную Модюи (очевидно, что в 1819 г. заказ стал выполняться сразу после утверждения его проекта, а замечания были сделаны Гесте позднее). Проект Адама был уже утвержден, но, после вмешательства инженера Третера в него внесли изменения. Он обнаружил чертежи тройного моста, сделанного Комитетом для строений и гидравлических работ по предложению Модюи. В своей докладной записке он сообщил, что спешит «представить проект, сделанный Комитетом для строений и гидравлических работ в С.-Петербурге, который гораздо удобнее и сверх того онный будет представлять украшение сего квартала»⁵⁷. Третеру было разрешено только внести изменения в проект Адама. Он сделал это с учетом всего лучшего из проекта Комитета.

В сведениях же о создателях моста следует внести исправления: «Театральный мост. 1819 г., архитекторы А. Ф. Модюи, В. И. Гесте, инженер Е. А. Адам. Построен в 1828–1830 гг. инженером В.-фон Третером». Это своеобразное решение могло появиться только в контексте общей планировочной работы с большой территорией, когда архитектором было изменено даже русло Екатерининского канала. Он брал свое начало из Мойки перпендикулярно ее берегам. После перепланировки его горловина была направлена в сторону Фонтанки⁵⁸. А «общий план Города» не что иное, как генеральный план Санкт-Петербурга, в разработке которого принимал участие Модюи, осуществив, в частности, планировку территории у Летнего сада. В этом документе прослеживается алгоритм сотрудничества архитектора-генпланиста и архитектора-объемника, когда первый определяет объемно-планировочное решение, а второй завершает работу, разрабатывая архитектуру, внося свои поправки.

После катастрофического наводнения 1824 г. Модюи принял участие в конкурсе проектов защиты Петербурга от стихии. В нем участвовали инженеры-полковники Дестрем, Базен, англичанин Джон Гуллетт и др. Архитекторов представлял один Модюи. По мнению рецензента, полковника Крафта, все проекты «могут быть одобрены», но предло-

жение Модюи он считал самым приемлемым. В то же время оно было самым романтическим – в нем воплощалась петровская мечта о городе-порте. Помимо защитных мероприятий, Модюи сосредоточил внимание на планировке Васильевского острова и Петербургской стороны⁵⁹.

В первой четверти XIX столетия Васильевский остров был наименее освоенной частью Петербурга, несмотря на то что помыслы Петра были связаны именно с ним. П. М. Еропкин, живший на 17-й линии острова, в свое время отказался от развития здесь центра города⁶⁰. Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы так и не успела заняться «рассмотрением Васильевского острова»⁶¹. На составленном в 1776 г. Алексеем Квасовым генеральном плане Петербурга Васильевский остров остается неосвоенным – мы видим «стрелку», застройку, сложившуюся в XVIII в. до 17 линии, знаменитую «лесенку» Трезини на набережной Невы и строения Галерной гавани.

Для защиты от наводнений Модюи предложил подсыпку территории и устройство дамб как наиболее экономичный метод. Архитектор предлагал «возвысить, где есть возможность, местное положение города, не вредя существующим строениям». На Васильевском острове, Петербургской и Выборгской сторонах нужно было прорыть целую систему водоотводных каналов, обнесенных дамбами, поднятыми «до высоты, могущей оградить от наводнений», устья каналов должны были запирались шлюзами. Насыпи же вдоль них составили бы «сеть плотин, которая оградит от наводнений» части Петербурга, земля для насыпей добывалась бы из прорытых каналов. Застройка должна была постепенно перемещаться на более высокий уровень. Дамбы должны окружать острова и проходить по береговой линии. Модюи понимал, «что приведение сих предложений в исполнение, хотя и потребует значительных сумм, но, по мере устройства, будет доставлять большие выгоды и обезопасит от потерь, причиняемых наводнением»⁶².

Поскольку «Санкт-Петербург назначен быть торговым городом, посему его здания должны быть близ воды», – считает архитек-

тор. Васильевский остров надлежало превратить в гавань, как это замыслил Петр Великий, и соединить его мостом с Коломной, где разбить «публичный сад». Еще один парк следовало разбить на Петербургской стороне, где он, по мысли Модюи, представил бы «большие преимущества перед Екатерингофом и другими гуляниями потому, что переезды будут совершаться водою и, при этом он закрыт от влияния холодных ветров и сырости от залива». Мы видим в восточной части Петербургского острова живописный парк, соединенный с Малой Невой и Большой и Малой Невками каналами, по которым можно на лодках войти в парк. Из Большой Невы туда можно попасть через Кронверкский канал.

От окружающего Петропавловскую крепость канала Модюи предлагает прорыть еще три «по направлению радиусов от крепостного шпица, подобно трем адмиралтейским проспектам». Территорию южнее крепости он думает «представить для дач и садов», а в начале XIX в. это означало городскую застройку. В проекте защиты города от наводнений он разработал планировку Васильевского острова, размещая там и торговые ряды, «подобно устроенным в Лондоне индийскою компаниею», и довольно значительный по размерам храм, который служил бы своеобразным маяком для подходящих к Петербургу кораблей; продумал вопросы судоходства и сделал зонирование порта, не забывая максимально сохранить существующие постройки и заботясь «о пользе и удобстве для жителей и экономии»⁶³.

Автор «Критического разбора» считает все предложения общими идеями, но выделяет проект Модюи как предпочтительный для реализации, «ибо простейшее и вернейшее средство предохранить город от наводнений состоит в возвышении всей поверхности земли, занимаемой Санкт-Петербургом <...>, если бы при этом следовали идее Петра Великого и распространяли бы Санкт-Петербург на островах, но когда построение столичного города ушло так далеко в другую сторону, как теперь, то и эта мера так же совершенно невозможна»⁶⁴.

По сути, Модюи предложил градостроительную концепцию развития города и создание его морского фасада на западном побере-

жье Васильевского острова, и это знаменательно, потому что «Санкт-Петербург является перед нами главным входом в державное здание, созданное прозорливым духом Великого монарха и его железною волею»⁶⁵. Идея морского фасада на Васильевском воплотилась в 70-е гг. XX столетия, правда, в очень унылом виде.

Проект перепланировки Петербургской стороны был позднее продолжен П. П. Базеном. За основу были взяты предложения Модюи. Реальная перепланировка была выполнена еще позднее Базеном с учетом существующей застройки.

В 1826 г. Модюи первым в истории Сенной площади внес предложение о ее реконструкции⁶⁶. Эта площадь фактически была южными воротами Петербурга. В этот период ее архитектурный облик окончательно сформировался. Симметрично церкви Успения Божией матери, стоящей под углом к Садовой ул., архитектор В. И. Беретти выстроил здание гауптвахты, которое уравновесило громаду церкви, в результате получились своего рода пропилии въезда в продолжение Садовой ул. С противоположной стороны стояли два здания, также возведенные Беретти. Решенные в единой стилистике, они с западной стороны оформили соединение Садовой ул. с Сенной пл. Там, где Обуховский пр. вливался в Сенную пл., стоял двухэтажный дом на высоком цоколе, принадлежавший купцу Котомину. Скругленный угол здания украшал шестиколонный ризалит. Эти крупные здания объединялись невысокими классицистическими строениями по периметру площади.

Можно сказать, что Сенная в тот период была одной из самых красивых площадей в столице, но торговое, «сельское» происхождение мешало увидеть ее достоинства. Оценив градостроительное значение площади, Модюи предложил перенести торговлю в район будущей Горсткой ул. и спроектировал для этого крытые деревянные ряды. На площади должен был появиться сквер с фонтанами⁶⁷. Проект не был осуществлен, несмотря на то что в течение XIX в. к этой идее неоднократно возвращались и архитекторы и власти. Она была реализована только в 50-е гг. XX столетия.

В 1826 г. «архитектор, коллежский асессор» Модюи, как и собирався, подал в отстав-

ку и был «уволен вовсе со службы по неимению в нем больше надобности» с пенсионом из Государственного казначейства «по 4000 рублей в год по смерть его»⁶⁸. В этом же году, чуть раньше, из Комитета был уволен Монферран⁶⁹. Считается, что Модюи «затял грандиозную склоку» против Монферрана и был за это наказан⁷⁰. На самом деле все оказалось по-другому.

Уже будучи уволенным, Модюи узнал, что еще 31 января 1823 г. произведен в надворные советники «со старшинством». Почему это известие пришло с таким опозданием, неясно, но для государственных служащих существовало правило – при «увольнении вовсе со службы» чиновнику присваивали очередное звание. Поэтому в 1827 г. Модюи обратился к военному генерал-губернатору с прошением о производстве его в чин коллежского советника⁷¹. Комитет о строении, «признавая просьбу Модюи заслуживающей уважения», ходатайствовал «об удовлетворении оной»⁷² и отметил при этом, что «в продолжении службы своей в Комитете, при особенной ревности и прилежании, возлагаемые на него поручения исполнял к совершенному его удовольствию и не упустил ни одного случая быть полезным на службе своими отличными познаниями»⁷³. К письму был приложен формулярный список, подписанный главой Комитета генерал-майором П. П. Базеном. В графе об аттестации сказано: «аттестован способным и достойным» к повышению по службе. Генерал-губернатор составил собственное обращение к Министру внутренних дел, в котором, «принимая во внимание такое засвидетельствование Комитета об отличной службе архитектора Модюи, делом поставил просьбу его отнести на благоусмотрение Вашего Высокопревосходительства»⁷⁴. Даже сквозь строки казенных писем видна искренняя теплота, с которой отзывался о нем Комитет. Но архитектору все-таки не присвоили следующий чин. Это оказалось невозможным в силу «узаконения, а именно Указом 7 июля 1764 г. запрещено представлять к повышению чином при отставке тех, кои получают пенсионом при увольнении»⁷⁵.

Модюи уехал на родину. Он не построил своего дома в Петербурге, не нажил состояния, селений и «душ» в России не приобрел,

казенную квартиру при театре освободил⁷⁶. Перед отъездом он передал 18 листов чертежей Большого театра Дирекции императорских театров⁷⁷. Какова судьба прочих его чертежей и «рисунков», неизвестно. Обнаружить их пока не удалось.

С 1830 по 1835 г. Модюи служил секретарем-библиотекарем Французской Академии в Риме. Он издал следующие труды: «Открытия в Трое» в двух томах (Париж, 1840–1841 гг.), «Предложения по завершению Тюильри и Лувра» и «Докладная записка гражданину Бонапарту и Учредительному собранию о необходимости остановить программу общественно полезных работ» (Париж, 1849 г., работа написана до 1801 г.)⁷⁸. Даты его жизни в разных источниках различны. Год рождения уточнен в данной работе по формулярному списку Комитета – 1775, а год смерти – предположительно 1854 (по одному из источников).

Очевидно, Александр I ценил мнение Модюи и постоянно советовался с ним. Это предположение подтверждается письмом к императору самого архитектора. Собираясь в отставку, он, «одушевляемый чувством преданности к Его Императорскому Величеству», испрашивает «дозволения продолжать представлять мысли о предметах архитектуры, которые достойны высочайшего внимания»⁷⁹. Можно только предполагать, что это были беседы, сопровождавшиеся рисунками, эскизами, в которых архитектор давал императору планировочные идеи и разъяснял их.

Тем не менее, складывается впечатление, что работа планировщика воспринималась как нечто незначительное. Видимо, это дало повод канцеляристу Вигелю заявить: «Как об архитекторе о нем сказать нечего» и считать, что Модюи «решительно ничего не делал». Талант же архитектора-планировщика – редкий дар, на сотни петербургских архитекторов мы насчитаем всего нескольких генпланистов.

Планировщик, или генпланист и архитектор-объемщик – эти две ветви архитектурно-градостроительного ремесла должны соединяться в понятии «градостроитель», потому что работа одного должна быть продолжена работой другого, тогда эффект оказывается особенно сильным, как это и получилось при разделенном во времени сотворчестве Антуана Модюи и Карла Ивановича Росси.

В Россию Модюи приехал в зрелом 35-летнем возрасте. Сведений о его учебе и работах в Париже у нас практически нет, но его становление как архитектора пришлось на период грандиозных планировочных работ в Париже в 1796 г. и, наверное, он изучил предыдущие преобразования родного города и был знаком с творчеством К.-Н. Леду, Э.-Л. Булле и других архитекторов. Будучи сыном профессора Королевской коллегии и Академии художеств в Париже, он с детства находился среди людей науки и искусства и получил широкое образование. Как молодой развивающийся архитектор он не мог не интересоваться глобальными перепланировками Парижа и других городов Франции в течение XVIII столетия. Наверняка, были споры в архитектурной среде, наверняка, зрелые мастера, и особенно молодежь, обсуждали изменения городской среды.

Его отец был известен в парижских научных и художественных кругах, и хотелось бы предположить, что он мог привлечь сына к работе «Комиссии художников» по составлению проекта преобразования столицы Франции в 1794 г. В любом случае Антуан Франсуа наблюдал за тем, как архитекторы, словно хирурги, иссекали омертвевшие части города, прокладывая новые улицы, намечая новые площади. В силу своей молодости он, а в это время ему было около двадцати лет, не мог остаться равнодушным к происходящему, и его сознание не могло не впитать методы и традиции градостроительного искусства Франции.

Мы не располагаем чертежами Модюи, несмотря на то что в Комитете для строений и гидравлических работ снимались копии с поступавших на рассмотрение проектов.

Убедившись в его важной роли в создании ансамбля Александринского театра, нельзя сбрасывать со счетов свидетельство Вигеля об ансамбле Михайловской площади, его слова о том, что Модюи «составлял проекты для внутренних населеннейших частей города». Ведь автор «Записок» привел перечисленные ансамбли всего лишь в качестве примера.

Личность Модюи загадочна, творчество его не изучено, суждения о нем поверхностны. Но он начинает привлекать внимание историков и архитекторов. Этот представитель

французского классицизма в Петербурге оказался планировщиком, давшим уроки градостроительства в русской столице. Хочется привести описание работы архитектора второй половины XVIII в. Жака Франсуа Блонделя над перепланировкой города: «Как и многим городам Франции, Страсбургу не достаёт площадей и проспектов. Блондель берет карандаш и линейку и проводит на плане города широкую магистраль для разгрузки центра»⁸⁰. Это почти полностью совпадает с тем, что написал Вигель о работе Модюи: «через обширные кварталы он стал проводить линии и этим сближать расстояния и умножать сообщения».

Отсутствие прямых документальных доказательств деятельности Антуана Франсуа Модюи в Петербурге подогревает интерес к нему, но не позволяет сделать какие-либо выводы. В этой работе удалось лишь приподнять завесу над ушедшим временем, увидеть яркую личность и хотя бы в малой степени приблизиться к истине.

Примечания

- ¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 3022.
- ² Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle par Pierre Larousse. Paris. 1865. Tome dixième. P. 1356.
- ³ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 3022.
- ⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. СПб., 2000. С. 361.
- ⁵ Никитин Н. П. Огюст Монферран. Л., 1939. С. 280–288.
- ⁶ Тарановская М. З. Архитектура театров Ленинграда. Л., 1988. С. 68–77.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Свиньин П. Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей. Кн. 4. СПб., 1821.
- ⁹ Вигель Ф. Ф. Записки // Русский архив. 1892. № 11. Приложение. С. 50.
- ¹⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 3236. Л. 3.
- ¹¹ Вигель Ф. Ф. Записки // Русский архив. 1892. № 8. С. 22–23.
- ¹² Там же.
- ¹³ Вигель Ф. Ф. Записки // Русский архив. 1892. № 9. С. 26.
- ¹⁴ Вигель Ф. Ф. Записки. СПб., 2000. С. 360.
- ¹⁵ Там же. С. 361.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ РГИА Ф. 565. Оп. 13. Д. 2571. Л. 2.

- ¹⁹ Вигель Ф. Ф. Записки. СПб., 2000. С. 362.
- ²⁰ Вигель Ф. Ф. Записки // Русский архив. 1892. № 9. С. 29.
- ²¹ Вигель Ф. Ф. Воспоминания. М., 1865. Т. 3. С. 28.
- ²² Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. Л., 1994. С. 355.
- ²³ ЦГИА СПб. Ф. 1133. Д. 1844. Л. 1.
- ²⁴ Шуйский В. К. Карло Росси. СПб., 2001. С. 97–98.
- ²⁵ Там же. С. 126.
- ²⁶ Тарановская М. З. Карл Росси. Л., 1980. С. 128.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ В письме от 12 августа 1817 г. к министру императорского двора П. М. Волконскому Модюи пишет, что год назад «представил на рассмотрение Комитета проект, который делал для территории между Аничковым дворцом и Библиотекой» и его «коллега Росси в это же время представил два проекта на те же строения». Из текста письма ясно, что речь идет о павильонах. Комитет отдал предпочтение разработке Модюи, которая и была утверждена Его Величеством. Павильоны строились очень быстрыми темпами, потому что «месяц спустя, императрица мать и ее сыновья император Александр и великий князь Николай заметили, что павильоны закрывают вид из апартаментов дворца. Тогда Его Величество приказал сделать павильоны высотой в один этаж», что, по мнению Модюи, совершенно недопустимо, поэтому он предлагал вернуться к его версии. Видимо, тогда и был принят один из вариантов Росси. РГИА. Ф. 519. Оп. 1. Д. 333.
- ²⁹ Шуйский В. К. Карло Росси. СПб., 2001. С. 55.
- ³⁰ Подробное описание процесса работы Росси над интерьерами дано в монографиях В. И. Пилявского – «Зодчий Росси», М. З. Тарановской – «Карл Росси», В. К. Шуйского – «Карло Росси».
- ³¹ Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. Л., 1994. С. 355.
- ³² Шуйский В. К. Карло Росси. СПб., 2001. С. 97.
- ³³ Там же.
- ³⁴ История строительства Исаакиевского собора подробно освещена в монографии Н. П. Никитина «Огюст Монферран». Л., 1939. В приложении даны переведенные на русский язык архивные документы.
- ³⁵ Чеканова О. А., Ротач А. Л. Огюст Монферран. Л., 1990. С. 14–16.
- ³⁶ Никитин Н. П. Огюст Монферран. Л., 1939. С. 39.
- ³⁷ Там же. С. 48–62, 140.
- ³⁸ Там же. С. 53.
- ³⁹ Там же. С. 280–288.
- ⁴⁰ Там же. С. 281.
- ⁴¹ Там же. С. 285.
- ⁴² Там же. С. 52.
- ⁴³ Там же. С. 53.
- ⁴⁴ Там же. С. 58.
- ⁴⁵ Там же. С. 62–64.
- ⁴⁶ «По сему новому проекту сохраняются значущие части остатков старого и почти весь новый фундамент, как то означено в приложенном плане; купол вместо назначенного в 60 футов в диаметре предполагается в 130 футов в диаметре все онаго точки будут поддерживаться новым фундаментом – отвратятся недостатки и исправятся погрешности нынешнего построения». РГИА. Ф. 1311 Оп.1. Д. 221. Л. 1.
- ⁴⁷ Там же. С. 308.
- ⁴⁸ Там же. С. 65.
- ⁴⁹ Там же. С. 100.
- ⁵⁰ РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1966.
- ⁵¹ Никитин Н. П. Огюст Монферран. Л., 1939. С. 262.
- ⁵² РГИА Ф. 1263. Оп. 1. Д. 183. Л. 633–634.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Подробно история строительства мостов изложена в работе: Лоханов Г. И. Предыстория строительства Малоколюшеного и Театрального мостов в Ленинграде // Вопросы истории, теории и практики архитектуры. Л., 1985. С. 59–68.
- ⁵⁵ Бунин М. С. Мосты Ленинграда. Л., 1986. С. 190.
- ⁵⁶ Памятники истории и культуры Санкт-Петербурга, состоящие под государственной охраной. СПб., 2000. С. 779.
- ⁵⁷ Лоханов Г. И. Предыстория строительства Малоколюшеного и Театрального мостов в Ленинграде // Вопросы истории, теории и практики архитектуры. Л., 1985. С. 67.
- ⁵⁸ Бунин М. С. Мосты Ленинграда. Л., 1986. С. 190.
- ⁵⁹ Киприянов В. А. Критический разбор проектов для предохранения С.-Петербурга от наводнения инженер-полковника В. Киприянова. СПб., 1858. С. 49.

- ⁶⁰ Калязина Н. В., Калязин Е. А. Петр Еропкин // Зодчие Петербурга. Сост. В. Г. Исаченко. СПб., 1997. С. 173.
- ⁶¹ Барышникова Е. Ю. Андрей Квасов // Зодчие Санкт-Петербурга. Сост. В. Г. Исаченко. СПб., 1997. С. 620.
- ⁶² Киприянов В. А. Критический обзор проектов предохранения С.-Петербурга от наводнения инженер-полковника В. Киприянова. СПб., 1858. С. 51.
- ⁶³ Там же. С. 50–52.
- ⁶⁴ Там же. С. 111.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Земцов С. М. Реконструкция Сенной и Обуховской площадей // Архитектура Ленинграда. 1939 г. № 3. С. 46–48.
- ⁶⁷ Там же.
- ⁶⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 97/2121. Д. 3022. Л. 3.
- ⁶⁹ Шуйский В. К. Карло Росси. СПб., 2001. С. 98.
- ⁷⁰ Там же.
- ⁷¹ РГИА. Ф. 1285. Оп. 8. Д. 3492. Л. 4.
- ⁷² Там же. Л. 1.
- ⁷³ Там же. Л. 2.
- ⁷⁴ Там же. Л. 2.
- ⁷⁵ Там же. Л. 5 об.
- ⁷⁶ РГИА Ф. 497. Оп. 1. Д. 3101. Л. 8.
- ⁷⁷ Там же. Л. 31.
- ⁷⁸ Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle par Pierre Larousse. Paris, 1865. Tome dixième. P. 1356.
- ⁷⁹ РГИА. Ф. 1311. Оп.1. Д. 1966. Л. 6
- ⁸⁰ Леврон Ж. Лучшие произведения французских архитекторов прошлого. М., 1986. С. 103.