

Джакомо Кваренги и русский театр в эпоху Екатерины II

Людмила Старикова

В статье¹ центром внимания автора становится приезд Дж. Кваренги в Россию в 1779 году. Констатируется созвучие его античных архитектурных симпатий с пожеланиями русской императрицы. Автор рассматривает особенности русской придворной театральной жизни до Екатерины II и ее театральную реформу 1783 года, типы театров – придворный и городской, строительство Эрмитажного театра Кваренги и деятельность декораторов (Карло Галли Бибиена, Скотти, Гонзага).

Ключевые слова: Кваренги, античные архитектурные симпатии, русский театр в эпоху Екатерины II, театральная реформа 1783 года, Эрмитажный театр.

Данная статья посвящена выяснению вопроса: как соотносилось с творчеством и фигурой Джакомо Кваренги развитие театра в России? Повлиял ли на этот процесс приезд Кваренги и, с другой стороны, как могло отразиться на творчестве самого архитектора соприкосновение с русским театром?

Джакомо Кваренги приехал в Петербург в декабре 1779 года, что зафиксировано во вновь найденном нами документе:

*В Государственную Коллегию Иностранных дел
Из Лифляндской Генерал губернской канцелярии*

Репорт

Сего декабря з 21-го по 28-е число проехало чрез Ригу, а имянно: <...> из за границы в Санкт Петербург: 21-го из Вены, принятой в службу Ея Императорскаго Величества архитектор Яков Кваренги, с находящимися при нем женою и служителем <...>

Рига, декабря 28 дня 1779 года.

Г. Броун

Иван Дружинин

За секретаря протоколист Иван Львов².

Связав с этого момента свою жизнь с Россией, Кваренги получил возможность развернуть активнейшую творческую деятельность (не мыслимую для него в Италии) и создал огромное количество архитектурных проектов (многие из которых воплотил в постройках).

Можно предположить, что Кваренги был приглашен на место уехавшего архитектора и декоратора Карло Галли Бибиены, сына одного из представителей знаменитой в Европе фамилии, Джузеппе Галли Бибиены. Карло Бибиена (1728–1787) еще в молодости, в 1747 году, помогал отцу при строительстве придворного камерного театра в Байройте – одного из лучших барочных театральных зданий. Но в Петербурге в 1776–1778 годах³ он работал в основном как живописец-декоратор и в сентябре 1778 года, как явствует из обнаруженного документа, покинул Россию:

*№ 336. Получен 13 сентября 1778 года. Запись.
В Государственную Коллегию Иностранных дел
Из Лифляндской Генерал Губернской канцелярии*

Репорт

Сего сентября с 1-го по 8-е число проехали чрез Ригу, а имянно: <...> из Санкт Петербурга за границу: 1-го в Варшаву венской уроженец Карл Бибиен со служителем Антонием Джованелли <...>⁴

Весьма немаловажно то, что Кваренги приехал в Россию не просто как новый ангажированный ко двору (и уже ставший известным в Италии) архитектор, а что его архитектурное творческое кредо совпало (и потом совпадало) с архитектурными симпатиями и архитектурными ожиданиями русской императрицы Екатерины II. Общеизвестно тяготение Кваренги к античности, по его признанию: «Античное всегда лежало первой основой моих наблюдений. В нем я всегда искал самое лучшее»⁵. А Екатерина II в письме к своему западному корреспонденту Гримму в конце 1770-х годов сообщала о своей архитектурной «античной мечте» – создать небольшую «греко-римскую рапсодию в царскосельском саду»⁶.

Нужно отметить, что «античные» симпатии и мечты по отношению к месту ее обитания должны были родиться у Екатерины II непременно, так как начиная с момента восшествия ее на российский трон в 1762 году она сама «рядилась» и окружающие ее постоянно облакались в одежды и образы античных героинь-богинь. Так, по случаю коронационных торжеств, как их кульминация был организован «Маскарад – общенародное зрелище “Торжествующая Минерва”», созданный выдающимся русским актером Ф.Г. Волковым⁷. И в течение всей последующей ее жизни и государственного правления императрицу ассоциировали с этой богиней воинствующей государственной мудрости, покровительницей

наук и искусств, изображая ее Минервой в живописи, скульптуре, на медалях, в стихотворениях, одах и пр.⁸ Во время работы Комиссии для составления Нового уложения (то есть свода новых законов) в 1767 году вышел знаменитый «Наказ» императрицы (адресованный составлявшим новые законы) – и с этого момента Екатерину отождествляли с богиней Правосудия Фемидой⁹.

После Чесменской битвы 1770 года и сожжения русской эскадрой вражеской турецкой флотилии Екатерина появлялась в образе Фетиды – старшей и самой могущественной из дочерей морского царя Нерея, способной превращаться в огонь¹⁰. В начале 1780-х годов с легкой руки (точнее, пера) поэта и государственного деятеля Г.Р. Державина Екатерину нарекают Фелицей – придуманным антиклизированным именем, производным от латинского Felicitas – счастье, благоденствие, то есть, дарующей счастье подданным¹¹. В конце 1780-х годов (после учреждения в России Губерний с их главными городами) Екатерину представляли в образе Цибеллы (Кибеллы) – богини покровительницы городов и всего государства – с зубчатой «башенной» короной на голове¹². Являлась императрица и в облике Теллы – «матери-земли», земли-кормилицы, покровительницы сырых, укрывающей полней своего одеяния прижимавшихся к ней младенцев, напоминая об учреждении Екатериной II Воспитательного дома. Представляли императрицу и в образе Дидоны¹³.

Из вышеприведенного перечня можно заключить, что Екатерина II вполне привычно ощущала себя в «античности», как и Кваренги, проживший много лет в Риме, исколесивший всю Италию, изучая и зарисовывая античные памятники, в том числе участвуя в раскопках Помпеи, где он, кроме всего прочего, тщательно обмерил и зарисовал большой античный амфитеатр.

Известно, что среди огромного творческого наследия Кваренги далеко не последнее место занимают проекты театральных зданий. Увлечению античной архитектурой во многом способствовало знакомство Кваренги с наследием архитектора Палладио и, конечно, с жемчужиной его творчества театром Олимпико в городе Виченце. В то же время Кваренги был покорен интимным театром, так называемым «Храмом Терпсихоры», выстроенным для знаменитой танцовщицы Гимар в ее парижской усадьбе его современником, французским архитектором Леду (который также был «захвачен гением Палладио»). В конце 1770-х годов Кваренги выполнил свой первый проект театра для небольшого итальянского городка Бассано в современной ему и модной тогда ярусной планировке (проект не осуществленный).

В момент приезда Кваренги в Россию в Петербурге сложилась такая театральная ситуация, при которой опыт зодчего и его знания в области проектирования и строительства театров оказались как нельзя кстати. К началу 1780-х годов императрица оказалась перед необходимостью

реорганизации всей системы придворных театров. Постоянно действующий придворный театр появился в России при дворе императрицы Анны Иоанновны в начале 1730-х годов и состоял поначалу из ангажируемых иностранных трупп и отдельных артистов, в частности, во многом из итальянских комедии дель арте и оперно-балетных, которых объединили в так называемую «Итальянскую компанию»¹⁴. При императрице Елизавете Петровне в 1742 году выписали еще драматическую труппу – «Французскую компанию»¹⁵.

Во времена Елизаветы Петровны придворный театр в России – это прежде всего театр Ее Императорского Величества, где спектакль происходил только в том случае, если его посещала императрица. Театральное представление не начиналось, пока царственная особа не прибывала в зрительный зал, а все остальные, включая иностранных послов, должны были по этикету занять свои места раньше высочайшего приезда и ожидать. Хотя для начала представлений существовало так называемое «обыкновенное время», на деле оно колебалось от «4-го часа» до «10-го часа» вечера, о чем придворные оповещались специальными «повестками». Императрица же могла за несколько часов до начала отменить или назначить представление, заменить пьесу или труппу (французскую комедию на итальянскую интермедию или, наоборот, на трагедию). С появлением великого князя Петра Федоровича (племянника императрицы и наследника престола), а затем и его супруги Екатерины Алексеевны спектакль мог состояться и без императрицы, но непременно при присутствии Их Императорских Высочеств. В апреле 1749 года вводится новшество: в отсутствие царицы и «ежели, когда Их Императорские Высочества свое при комедии присутствие нечаянно изволят отменить, а чужестранные министры будут уже находиться в Оперном доме, то комедия играть»¹⁶.

Очень тщательно, с учетом множества условий церемониального этикета и прочих обстоятельств, происходит распределение мест в зрительном зале (строго по рангам), при этом сама Елизавета Петровна принимает в этом непосредственное участие – она настоящая хозяйка в своем театре. Так, в 1745 году ею было предписано: «В партере 1-й ряд занимать послам, 2-й и 3-й – обер гофмейстер, штатс дамы, фрейлины и дворяне первого класса (то есть самые высокие чины), 4-й и 5-й ряды – генералы, дворяне второго класса, иностранные министры и генеральские жены, 6-й и 7-й ряды – генералы-поручики, тайные советники и придворные кавалеры с семьями, 8-й и 9-й ряды – дворяне четвертого, пятого и шестого классов, 10-й ряд – посольские кавалеры, а в оставшихся местах – штаб офицеры до майоров с семьями; по галереи – обер офицеры. В 1-ом ярусе: ложи – генеральским семьям, 1 ложа – членам Синода, 1 ложа – дворянам.

Во 2-ом ярусе – придворные девушки и обер офицерские семьи. В верхнем ярусе: ложи – знатным кушцам и прочим»¹⁷.

Во времена Елизаветы Петровны постепенно расширяется круг зрителей, допускаемых в придворный театр. Впервые это произошло в коронационные торжества в 1742 году, когда на спектакли в Оперный дом допустили «всех шляхетных» (то есть, не придворных дворян) и даже купечество¹⁸. В ноябре 1750 года императрица милостиво «дозволила: во время бытия при дворе комедии, ходить караульным лейб гвардии господам обер офицерам»¹⁹, которые до этого, будучи в театре на карауле, смотрели спектакли самовольно²⁰. В 1751 году в июне на одном из спектаклей французской комедии Елизавета Петровна «соизволила высочайше усмотреть, что как в партерах, так и в ложах зрителей было весьма мало <...> и соизволила указать: в тот оперной дом для смотрения комедей, кроме знатных персон и шляхетства, чтоб зрителей не мало было, допускать и знатное российское и чужестранное купечество, которому помещаться в верхнем этаже и в партерах, ежели места будут в задних лавках порозжи; и чтоб приходили в пристойном убранстве»²¹. В 1752 году императрица разрешила и офицерских жен, «которые донныне помещались вверху, ныне впускать в партер, точию оные были в шлафорках без мантилей, без платков и без капоров, но в протчих пристойных к тем шлафоркам убранствах»²².

В любом государстве монарх (его вкусы, пристрастия, мнения) оказывали решающее влияние на придворный театр. Но к середине XVIII века во многих европейских государствах, помимо придворного театра, уже сложилась и функционировала система городских национальных театров, находившаяся в гораздо меньшей зависимости от двора. В России эта система появилась позже, постепенно вызревая в недрах придворного театра. В «Итальянской компании» со временем появились и русские исполнители: так в 1738 году учредили Танцевальную школу, из которой сформировали русскую балетную труппу; позже из придворных певчих выдвинулись оперные солисты. В 1756 году 30 августа был, наконец, официально учрежден «Русский для представлений трагедий и комедий театр». Первые три года он существовал как публичный императорский, то есть давал иногда спектакли «для народа за деньги», а иногда придворные представления, куда пускали, как и раньше, привилегированную публику «безденежно», по специальным билетам от Придворной конторы. Но через три года, в 1759-м, из-за финансовых проблем он был переведен в придворный, со всеми присущими ему особенностями: то есть, находясь в полном подчинении императорского двора, он давал спектакли, прежде всего для узкого круга придворных зрителей²³.

В таком виде придворный театр достался императрице Екатерине II, взошедшей на российский трон в 1762 году. В первые годы ее царствования размещение зрителей в придворном театре несколько изменилось, но не существенно. Так, после открытия нового театра – оперного дома в Зимнем каменном дворце, построенном по проекту архитектора

Растрелли в 1763 году, «Ее Императорское Величество указала: < ... > в ложах в нижнем, то есть в первом от партера, и во втором ярусах – дамским персонам первых пяти классов; в третьем ярусе – всему дворянству; в четвертом, то есть в самом верхнем – купечеству и прочим, кому вход иметь дозволено. А в партерах – всему генералитету и гвардии офицерам и прочих полков штабам и штабским чинам, состоящим в тех же рангах < ... > А нижним чинам в вышние лавки не садиться, а садиться вышним. Малолетних же ниже 15-ти лет никому не привозить»²⁴.

Вскоре после прихода к власти, в 1766 году Екатерина навела некоторый организационный порядок в системе придворных театров, назначив директором И.П. Елагина, и подписала разработанный им «Штат всем к театрам, и к камер, и к бальной музыке принадлежащим людям» – финансовый документ, благодаря которому все труппы придворного театра (оперная, балетная, французская и русская) должны были существовать упорядоченно и, как ей казалось, безбедно.

К концу 1770-х годов эта система по многим причинам перестала устраивать императрицу и, главное, назрела насущная необходимость в русском публичном театре для самого широкого зрителя. В 1779 году Екатерина II подписала отставку директора И.П. Елагина и назначила на его место В.И. Бибикова. Одновременно в деревянном театре на Царицыном лугу, в котором выступали до этого «вольные», то есть частные иностранные труппы (в 1771–1772 годах английская, с 1775-го – немецкая), бывшим антрепренером немецкой труппы К.П. Книппером был открыт «Вольный Российский театр» (составленный из актеров-питомцев московского Воспитательного дома). Но это была полумера, и она не решила главных проблем.

В 1783 году императрица произвела реорганизацию всей системы придворных театров, заменив директора коллегиальной формой правления – «Комитетом для управления зрелищами и музыкой» с А.В. Олсуфьевым во главе, а к каждой из придворных трупп определив инспектора. Очень важным для российской общественной театральной жизни в этой реорганизации явилось следующее предписание: «кроме придворных зрелищ, давать для публики оные за деньги на Городских театрах»²⁵. К таковым был отнесен, прежде всего, деревянный на Царицыном лугу, названный «Малым» (взятый отныне «в казну»), а также «Большой» – каменный театр, выстроенный в 1783 году по проекту архитектора А. Ринальди. В этих театральных зданиях происходили «городские», а иногда и придворные спектакли; тогда зрителей пускали «безденежно» по специальным билетам от Придворной конторы.

В этом же 1783 году Екатерина задумала создать еще один театр, предназначенный для очень узкого круга избранной привилегированной публики, собственно, свой – интимный, домашний, рядом с дворцовыми покоями – Эрмитажный театр, проект и постройку которого возложила именно на Кваренги. Архитектор с явного согласия своей высокой за-

казчицы задумывал Эрмитажный театр, как он сам писал, «по образцу античных». И на первый беглый взгляд, внутреннее убранство театра – зрительный зал и сцена – напоминают столь почитаемый им театр Олимпико Палладио. Но это только на взгляд, брошенный вскользь. Сам Кваренги признавался: «Мой первый принцип заключается в том, что чувство здравого разума не должно подчиняться определенным правилам и примерам, что рабское следование теориям и высказываниям великих мастеров без изучения их произведений, без учета местности, условий и обычаев приведет лишь к созданию посредственных вещей»²⁶. Будучи выдающимся архитектором своего времени, Кваренги создал новый тип театрального здания, резко отличающийся от всех предыдущих и приспособленный к новым современным требованиям как для самих театральных постановок, так и для зрителей.



Дж. Кваренги. Эрмитажный театр. Современный вид

Зрительный зал небольшой, полукруглый (диаметр его 19 метров), с очень ограниченной пустой площадкой партера, где расставлялись стулья только для членов царской семьи и самой императрицы (которая, впрочем, не имела закрепленного места и выбирала его для каждого спектакля заново, по своему желанию). Для всех остальных зрителей предназначались шесть рядов, располагавшиеся амфитеатром и поднимавшиеся высокими ступенями вверх, напоминая действительно античные амфитеатры, высеченные из камня. Кваренги комментировал это так: «В театре этом нет никаких особенных мест, и при отсутствии этикета всякий может садиться, где хочет. Я сделал амфитеатр полу-

кружим по двум причинам. Во-первых, потому что каждый из зрителей удобнее видит сцену, во-вторых, потому что зрители хорошо видят друг друга и доставляют прекрасную картину глазам, когда театр бывает полным»²⁷. Все более отчетливо проявившийся к концу XVIII века принцип самоценности человеческой личности, неприкосновенности приватной жизни определил и композицию зрительного зала придворного театра. Привилегированная публика уже не сидела часами, благоговейно ожидая прихода монархини, как это было в 1730–40-е годы, а приезжала в театр часто для того, чтобы показать себя и получить удовольствие не только от спектакля, но и от непринужденного общения (что чутко уловил Кваренги, не обособив привычно места друг от друга, а предоставив зрителям возможность определять самим степень приближенности к сидящим рядом соседям).

Амфитеатр заканчивался полукружием стен, прорезанных большими аркадами и украшенных коринфскими полуколоннами. Сам Кваренги подчеркивал: «Я старался придать архитектуре театра благородство и простоту; украшения употреблял самые приличные по назначению здания. Колонны и стены сделаны под мрамор. Я поместил на коринфских капителях сценические маски, следуя образцам различных капителей, виденных мною в Риме и, главным образом, найденные мною в раскопках театра в Помпеи»²⁸.

Сцена была отделена от зрительного зала массивным порталом с двумя пилонами, украшенными, также как и зрительный зал, скульптурой, которую подробно описал Кваренги: «В десяти углублениях просцениума я поставил статуи Аполлона и девяти муз, а над ними бюсты и медальоны современных знаменитостей театра, а именно: двух славных композиторов Йомелли и Буранелло, и поэтов Метастазии, Мольера, Расина, Вольтера, Сумарокова и других»²⁹. Сцена в два раза превышала площадь зрительного зала и была оснащена современной театральной техникой; она «обширна и годна для грандиозных спектаклей, как для музыкальных опер, так и для балетов», — отмечал архитектор. При ее планировке важную роль сыграло то, что Кваренги еще в Италии был увлечен теорией музыки, изучению которой он посвятил много времени благодаря дружбе с композитором Йомелли. Эти знания пригодились ему для создания наиболее благоприятной акустики: «Над авансценой и под оркестром я велел устроить коробовые своды из елового дерева, чтобы тем самым сделать звуки более ясными и звучными»³⁰.

Предметом особого внимания Кваренги явились заботы о создании широких возможностей для декорационного оформления многокулисной сцены. Здесь ему помогали не только знания, но и собственный опыт виртуозного рисовальщика, в работах которого чувствовалось дарование декоратора. Благодаря своим прежним творческим связям, знаниям и художественному чутью Кваренги сумел пригласить в Россию первоклассных, а подчас и лучших для своего времени художников-

декораторов: в 1784-м – Дж. Скотти, в 1786-м – К. Скотти, в 1787-м – Бертани и, наконец, в июле 1792 года по его вызову приехал Пьетро Гонзага³¹ (начинавший в 1767 году свою работу в театре Тревизо подручным у Карло Галли Бибиены, творчество которого произвело на него сильное впечатление). Все эти художники-декораторы внесли свою лепту в оформление спектаклей детища Кваренги – Эрмитажного театра и других государственных и частных театров России конца XVIII – начала XIX века. Что касается Эрмитажного театра, то сановные посетители отмечали: «декорации представляют редкое совершенство».

Указ о строительстве Эрмитажного театра был подписан Екатериной II 23 сентября 1783 года, а в ноябре 1785-го состоялись первые спектакли. Репертуар эрмитажной сцены был достаточно обширный и, по существу, мог включать любой спектакль из репертуара имевшихся придворных трупп. Значительное место занимали драматические произведения самой хозяйки театра – Екатерины II: комедии, комические оперы и грандиозные постановки, как, например, «Начальное управление Олега. Историческое представление с хорами и балетами», сыгранное впервые в 1790 году.

В эти же годы Кваренги осуществил проект еще одного подобного же интимного театра для царской семьи во дворце в Пелле. Позже он создал еще несколько проектов зданий театров для Петербурга и Москвы, которые хотя и остались неосуществленными, но явились высокими образцами архитектуры в данной области. Среди них следует особо отметить проект театра в задуманном Н.П. Шереметевым Дворце Искусств на Никольской улице в Москве, со зрительным залом – амфитеатром.

В екатерининскую эпоху в России развивается необыкновенное увлечение театральным искусством, коснувшееся почти всех слоев общества (начиная с самой императрицы). Но особенно захлестнула театромания дворянство: титулованные и богатые, со скромным недостатком, столичные и провинциальные дворяне заводят свои домашние театры. Многие строили и специальные театральные здания. Некоторые сохранились до нашего времени: театр графов Шереметевых в Останкине и князя Юсупова в Архангельском (под Москвой). И хотя эти театральные здания были спроектированы и построены другими архитекторами, тем не менее театральные проекты Кваренги, его идеи и, прежде всего, Эрмитажный театр оказали на все эти постройки несомненное влияние.

А Джакомо Кваренги именно в России сумел осуществить свою «античную мечту», создать свой «Олимпико» – Эрмитажный театр, ставший жемчужиной театральной архитектуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сокращенный вариант статьи был опубликован в Юбилейном сборнике, посвященном Дж. Кваренги. См.: Starikova L. Giacomo Quarenghi e il teatro russo all'epoca di Caterina II // Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo – Studi. Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi. 2009. PP. 67–75.
- 2 АВПРИ. Ф. 2. Оп. 6. Д. 3504. Л. 92, 94 об. Публикуется впервые.
- 3 По поводу работы Карло Галли Бибиены в России в 1776–1778 гг. существовало несколько мнений. М.Ф. Коршунова, автор вступительной статьи и составитель каталога выставки «Рисунки итальянских художников XVIII века», состоявшейся в Эрмитаже в 1975 г. (Л.: Аврора, 1975), точно установила присутствие художника в эти годы в Петербурге (см.: Каталог. С. 7.) Однако ранее, в 1917 г. П. Цукер писал, что Карло Бибиена мог работать в Петербурге с 1767 по 1772 год и после переселился в Неаполь. См.: Zuker P. Zur Kunstgeschichte des Klassizistischen Buhnenbildes. Leipzig. 1917. S. 32. Нами найдены записи о выдаче жалованья «за сентябрьскую прошлого 1776 года треть, а имянно: <...> живописцам: Бибиени – 500 рублей» (РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 37. Л. 267 об. Публикуется впервые); за «генварскую» и майскую трети 1777 года в «Росходной книге по Театральной Дирекции» есть записи о выдаче жалованья «Бибиени – пять сот рублей» и за дрова «за десять сажень одиннатцать рублей» с его личной распиской: «Carlo Galli Bibitna» (РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 39. Л. 30 об., 48 об., 93. Публикуется впервые).
- 4 АВПРИ. Ф. 2. Оп. 6. Д. 3503. Л. 163, 168. Публикуется впервые.
- 5 Из письма Дж. Кваренги 1785 г. к Л. Маркези. Цит. по русскому переводу, опубли. С.М. Земцовым. См.: Архитектура СССР. 1934. № 3. С. 65.
- 6 Из письма Екатерины II к Гримму. Цит. по: Пилявский В.И. Джакомо Кваренги. Л., 1981. С. 38.
- 7 Ф.Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 169–193.
- 8 Рязанцев И.В. Екатерина II в зеркале античной мифологии // Русская культура последней трети XVIII века – времени Екатерины второй. М., 1997. С. 129–138.
- 9 Там же. С. 133–134.
- 10 Там же С. 140.
- 11 Там же. С. 138–139.
- 12 Там же. С. 140.
- 13 Там же.
- 14 Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. Вып. 1. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л.М. Старикова. М., 1996. С. 15–31, 111–345.
- 15 Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1741–1750. Вып. 2. Ч. 1. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л.М. Старикова. М., 2003. С. 26–27, 401–456.
- 16 Там же. С. 147. № 130.
- 17 Там же. С. 83. № 25.
- 18 Там же. С. 53. № 2.

- 19 Там же. С. 170. № 197/б.
- 20 Там же. С. 78–79. № 17.
- 21 Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника 1751–1761. Составитель, автор вступительной статьи и комментариев Л.М. Старикова. Вып. 3. Кн. 1. С. 44. № 31/г.
- 22 Там же. С. 64. № 121.
- 23 Ф.Г. Волков и русский театр его времени. С. 36–39.
- 24 Камер-фурьерский журнал за 1768 год. Пг., б/г. С. 251.
- 25 Архив Дирекции Императорских театров. Вып. 1. Отд. II. СПб., 1892. С. 112–118.
- 26 Цит. по: Пилявский В.И. Указ. соч. С. 39.
- 27 Цит. по: Талепоровский В.Н. Кваренги. М.-Л., 1954. С. 12.
- 28 Там же.
- 29 Там же.
- 30 Там же.
- 31 Нами найдена запись о въезде его в Россию:
«В Государственную коллегию иностранных дел
Из Рижского наместничества
С сего 24-го минувшаго июля по 7-е августа проехало чрез Ригу, а имянно: из за
границы в С.Петербург: <...> 27-го из Вены живописец Петр Гонзата с женою
и подмастерьем <...> О чем Государственная коллегия иностранных дел благо-
волит быть известна. Августа 10 дня 1792 года». (АВПРИ. Ф. 2. Оп. 6. Д. 3515.
Л. 116 об. – 117).