

*А.В. Васькина*

*студентка 3-го курса кафедры «Живопись и реставрация»*

*Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица*

[vaskinaalexandra@gmail.com](mailto:vaskinaalexandra@gmail.com)

*И.Ю. Прохин*

*аспирант 3-го года обучения*

*Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица*

[prokh.rest@gmail.com](mailto:prokh.rest@gmail.com)

*А.В. Шешина*

*студентка 3-го курса кафедры «Живопись и реставрация»*

*Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица*

[annasheshina.d@mail.ru](mailto:annasheshina.d@mail.ru)

## ТВОРЧЕСТВО ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО ГОНЗАГА В РОССИИ. ПРОБЛЕМЫ КОНСЕРВАЦИИ ФРЕСОК ГАЛЕРЕИ ГОНЗАГА В ПАВЛОВСКЕ

Данная работа посвящена судьбе уникального творения Пьетро ди Готтардо Гонзага в России – «Галереи Гонзага». За историю существования, на живопись галереи воздействовало множество различных отрицательных факторов, из-за которых до наших дней она дошла в полуразрушенном виде. В нашей работе предпринята попытка разобраться, почему роспись, заслуживающая самого пристального внимания ценителей искусства, практически исчезла навсегда. Мы хотим осветить тему, в которой многообразие искажений, отсутствие прямых указаний в письменных источниках выразилось в ряде вопросов, по которым до настоящего времени ведутся споры, а именно технические и художественные вопросы создания галереи Гонзага. Поводом для написания данной статьи послужили новые материалы, проливающие свет на некоторые страницы истории жизни Павловского дворца и живописи в галерее. Новым исследовательским материалом стала долгая и кропотливая работа студентов-практикантов СПбГХПА им. А.Л.Штиглица, которые занимались реставрацией демонтированных в 1970-е гг. фрагментов оригинальной росписи и заново проанализированные архивные данные, фиксационные чертежи и рисунки. В статье рассмотрена история создания галереи, её разрушения, реставрации и реконструкции. На конкретном примере изложены методы консервации и реставрации демонтированных фрагментов.

**Ключевые слова:** галерея Гонзага, реставрация, консервация фресок

This work is dedicated to the fate of the unique creation of Pietro di Gottardo Gonzaga in Russia – “Gallery Gonzaga”. A history of painting galleries, who was influenced by a variety of negative factors, she came in a dilapidated state. In our article we attempt to understand why painting, is worthy of close attention connoisseurs of art, has practically disappeared forever. We want to illuminate the theme in which a variety of distortions, like the lack of direct evidence in written sources was expressed in a number of issues on which to the present debate, namely technical and artistic questions create galleries Gonzaga. The reason for writing this article is based on new materials that shed light on some of the pages of the life history of the Pavlovsk Palace and paintings in the gallery. The research material was a long and laborious work of student of Steightz Academy of Industrial Arts, who were engaged in the restoration of the dismantled in the 1970s. fragments of the original painting and re-analyzed archival data, fixation designs. The article discusses the history of the gallery, its destruction, restoration and reconstruction. A specific example of methods of conservation and restoration of dismantled pieces.

**Keywords:** Gallery Gonzaga, Pavlovsk, restoration, conservation of the frescoes

В современном мире реставрация произведений искусства стала неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. Время движется, и произведения искусства неумолимо подвергаются его воздействию.

А.В. Васькина, И.Ю. Прохин, А.В. Шешина *Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске*

Современный уровень реставрации направлен в значительной степени на глубокое изучение того или иного памятника. Реставратор собирает максимум доступной информации о памятнике, не только образной стороны, но и физических свойств материалов, особенностей техники. Такого рода исследования дают не только мощный толчок в направлении изучения физических и химических свойств памятника, но и способствуют сбору информации по истории существования памятника. Если первые данные рассказывают нам о технике живописи художника, то второй вид данных позволяет проследить нам отношение к данному памятнику в разные исторические эпохи. На основании этих данных, у реставраторов накапливается много интересных фактов, которые не всегда доступны исследователям, занимающиеся преимущественно в архивах и работая с книгами. Реставратор, в отличие от них, имеет возможность исследовать памятник искусства непосредственно, внимательно изучая следы бытования памятника. Особое значение это имеет, когда объектом исследования становятся памятники монументального искусства. Архитектура, внутреннее и внешнее убранство интерьеров – все это носит на себе отпечатки разных исторических стилей, изменения вкуса, моды, подчас авторских изменений. В подобном случае исследователи живописи могут пребывать в крайнем заблуждении относительно данного памятника. И в задачу реставратора входит атрибуция произведения искусства, выявления характера изменений, которые памятник претерпел за время своего существования.

В данной работе нам хочется осветить тему, в которой многообразие искажений, отсутствие прямых указаний в письменных источниках выразилось в ряде вопросов, о которых и по настоящий момент идут споры. Речь идет о «Галерее Гонзаго» Павловского Дворца-музея. Поводом для написания статьи послужили новые материалы, проливающие свет на некоторые страницы истории жизни Павловского дворца и живописи в галерее. Новым исследовательским материалом послужила долгая кропотливая работа студентов-практикантов, которые занимались реставрацией демонтированных в 1970-е годы фрагментов оригинальной росписи. Заново были проанализированы различные архивные данные, фиксационные чертежи и рисунки.

Художественный образ галереи складывался благодаря деятельности знаменитых мастеров конца XVIII- нач. XIX века. До наших дней она дошла в полуразрушенном виде и в 2005-2012 г. была реконструирована, утраченные части росписей воссозданы. На предварительном этапе реставрационных работ возникло много споров и разных предложений, касающихся как технических вопросов, так и художественных. К сожалению, последняя реставрация так и не смогла решить их всех. В этой статье мы попробуем разобраться в некоторых из них, а также проследим причины, почему роспись, заслуживающая самого пристального внимания ценителей искусства, практически исчезла от нас навсегда.

Начиная свой рассказ о произведении искусства, нельзя не рассказать об авторе. Пьетро ди Готтардо Гонзага приехал в Россию из Италии уже зрелым сформировавшимся мастером театрального и декорационного искусства. Им на тот момент был разработан метод реалистического изображения архитектуры.

Более пятнадцати лет, с момента приезда в 1791 по 1810-е – это время плодотворной активной работы Гонзаго в России. Помимо театральной деятельности, художник работает над различными декорационными проектами для разных торжеств и церемоний. Активно участвует в создании Павловского парка, выполняет заказы настенных росписей.

В 1805-1807 г.г. им расписывается галерея Павловского дворца. В пространстве галереи была создана гармония природы с ведущими вдаль галереями и аркадами ионического ордера. Гонзага «построил» архитектуру на плоскости стены и тем самым раздвинул пространство, но сохранил материальность. Пять вымышленных арочных галерей разделены двойными пилястрами. На стенах между пилястрами – венки «под лепку». Предваряя тянущиеся вглубь новые галереи, над арками восседали написанные скульптуры крылатых богинь. Живопись торцевых стен создает иллюзию еще двух галерей и повторяет мотив общей композиции. В промежутках между арками стояли четыре статуи времен года – итальянские скульптуры 18 в. Таким образом, существующая архитектура была

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia: on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

объединена с вымышленной. Чтобы создать цельную иллюзию настоящего и живописного, Гонзаго выполнил роспись плафона и пола. Плафон превратился в полуциркульный свод, за счет чего стал выше и воздушнее, а пол был расписан «под камень».

В 1822-1824 г. архитектор К.И. Росси надстроил над галереей библиотеку, органично связанную с росписью. Позже, в конце 19 века, на территории галереи устроили летний сад.

После 1917 г., на базе Павловского дворца был создан музей-заповедник. Известно, что в 1930-е годы галерею использовали как столовую при детском оздоровительном лагере.

Трагические годы Великой Отечественной войны не прошли бесследно и для Павловска. В 1941 г. город был захвачен немецкими оккупантами. В 1944 г. во время штурма дворца советскими войсками при невыясненных обстоятельствах начался пожар. В результате сгорели все деревянные перекрытия здания, почти полностью была уничтожена внутренняя отделка. Расположенная над галереей библиотека рухнула, живопись осталась в течение десяти лет под открытым небом.

В виду того, что с этого времени галерея не использовалась, дальнейшую историю существования уместно рассматривать в контексте реставрации памятника.

Одной из первых стала работа в связи с надстройкой галереи. При постройке перекрытие над галереей было разобрано. В 1824 г. после окончания строительства, помощник Гонзаго, Барнаба Медичи заново расписал плафон галереи. Вероятно, тогда же им были подправлены и подновлены стенные панно, которые могли пострадать от строительства.

В 1849 г. «перспектива с живописью колонн и билястр подправлены известными колерами разными» [Сауткина, К вопросу воссоздания фресок]. В 1858 г. проводилась реставрация потолка с частичной заменой штукатурки и восполнением утраченных живописных фрагментов. В 1874 г. живописец Антон Фишер расписал потолок каучуковыми красками. Причиной столь частых поновлений плафона связывают с надстройкой над галереей библиотеки. В холодное время года разность температур способствовала образованию конденсата, разрушающего живопись и известковую штукатурку. В конце 19 века была произведена замена отсыревшей известковой штукатурки в нижней части фресок на цементную, что недопустимо для фресковой живописи. Причиной намокания штукатурки послужил устроенный на территории галереи летний сад. Садоводы, не знакомые с условиями эксплуатации живописи, поливали вместе с растениями росписи.

В 1935-1938 г. была создана экспертная комиссия, в которую входили реставраторы Всесоюзной академии архитектуры Ф.Ф. Олейников, Н.С. Ямпольский, Б.А. Ильин, архитектор-художник Н.П. Никитин, профессор Д.С. Киплик и И.Б. Михайловский. Работа с самого начала велась на основе изучения памятника и анализе причин разрушений. Именно тогда были зафиксированы вышеперечисленные проблемы.

Реставрационные работы велись в два этапа. В 1935 г. была проведена фиксация живописных композиций методом калькирования. С натуры в акварельной технике выполнены небольшие фиксационные копии. Деструктированную штукатурку в нижних частях росписей удалили, и эти места вновь оштукатурили. В 1938 г. было проведено восполнение утрат и поновление росписей с целью выправления перспективы.

Уже с 1946 г. начинаются восстановительные работы в Павловском дворце. Над галереей перекрытие было воссоздано только в 1955 г. К реставрации росписей приступили в 1969 г. Отмечалась крайняя степень аварийного состояния. Утрачено было более двух третей росписей. Реставрационную бригаду возглавил художник-реставратор Я.Я. Казаков. В процессе реставрации 1969-1972 гг. живопись была расчищена от загрязнений и поздних записей. На основании расчищенной живописи Я.Я. Казаков разработал проект воссоздания росписей на сочетании красновато-серых оттенков. В такой гамме в натуре был воссоздан потолок галереи. Роспись осуществить не удалось в виду спорности о колорите предлагаемого решения. Красновато-коричневый тон сохранившейся живописи Гонзаго уже не являлся иллюзорным развитием архитектуры вновь отреставрированных желтоватых фасадов дворца. Возник колористический

А.В. Васькина, И.Ю. Прохин, А.В. Шешина *Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске*

диссонанс. Предложению Я.Я. Казакова противостояли суждения известного художника-декоратора А.В. Трескина, который занимался воссозданием росписей Павловского дворца-музея. Основываясь на сохранившихся эскизах Гонзага, А.В. Трескин высказал предположение, что живопись была в охристо-серых тонах и изменила свой цвет в результате пожара. Исторические документы не сохранили прямого указания на цветовое решение живописи галереи.

Приводились следующие доказательства подлинности красновато-коричневатой гаммы росписей.

Во-первых, сохранившаяся фиксационная акварельная копия художника-архитектора Ф.Ф. Олейникова 1938 г.

Во-вторых, в 1968 г. было проведено исследование на взятом образце живописи, показавшее, что пигмент во время пожара не изменился [Материалы по Галерее Гонзаго].

В-третьих, при ремонте фасада дворца, советскими реставраторами была расчищена другая роспись Гонзаго на балконе у Туалетной комнаты Марии Федоровны. Она была закрашена в 19 в. в ходе ремонта и осталась защищенной от пожара краской. Преобладает красно-коричневая гамма, похожая на сохранившиеся фрагменты росписи в галерее.

Только в 2005 г. работы были возобновлены. Перед реставраторами были поставлены те же вопросы, что и тридцать лет назад:

1. Технологические особенности живописи Гонзага.
2. Колористическое решение живописи.

Была проведена химико-технологическая экспертиза, которая показала, что были использованы краски на известковом связующем [Гавриленко, Заключение по исследованию материалов...]. Художник прокладывал общие тональные отношения по еще не просохшей штукатурке в технике «гризайль» красной краской на основе железистоокисного пигмента, предварительно сделав рисунок по сырому известковому грунту методом графьи. После просыхания штукатурки, моделировку и проработку формы художник делал красками на известковом связующем, используя цвет подложки. Благодаря такой технике, художнику удалось добиться высокой степени иллюзорности.

В период воссоздания галереи 2005-2011 гг. было принято решение выполнять живопись в желто-охристом колорите, под фасады дворца. В таком же колорите был заново расписан потолок галереи. Ранее, живопись на потолке была выполнена бригадой Я.Я. Казакова в красно-коричневых тонах, однако к моменту современного воссоздания галереи она практически полностью осыпалась.

Суммируя все это, подведем итоги. Вопрос колористического решения возник по причине аварийного состояния живописи, утраченных живописных слоев. Сейчас, предположительно, на основе последних данных химической экспертизы и установления техники живописи, можно сказать, что остатки сохранившейся живописи – это подмалевок, а верхние красочные слои осыпались или были смыты водой.

Что же касается подлинного колорита, невозможно сказать, каким он был изначально. Интересно отметить, что нынешний цвет фасада существенно отличается от ранее существовавшей покраски. В настоящее время цвет слишком светлый и разбеленный. Учитывая этот факт, трудно представить, сколько раз мог меняться цвет и оттенки фасада на протяжении более 200 лет. Изучение данных о ремонтах фасада, вполне возможно, могло бы пролить свет на настоящую ситуацию. Не исключено также, что цвет фасада был розовым. Такого рода гипотезу можно подкрепить тем, что в это время этот цвет был очень модным. Павел I приказал выкрасить свою новую императорскую резиденцию-Михайловский замок в оранжево-розовый цвет. Руководил строительством архитектор В. Бренна, который, примерно, в это же время перестраивает Павловский дворец. Доказать эту гипотезу в настоящий момент невозможно, однако, вероятно, что новые реставрационные исследования помогут нам в решении этого вопроса.

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia: on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

### Проблемы и методы консервации фрагментов фресок галереи Гонзага.

В середине 70-х гг. около 20 фрагментов фрески Гонзага были демонтированы со стен галереи и помещены в деревянные кессоны. Перед демонтажем была произведена пропитка красочного слоя на данных фрагментах животным клеем, а затем синтетическим клеем ПБМА. В то время широкое распространение получает методика П.И. Кострова, сотрудника Государственного Эрмитажа, по укреплению живописи при помощи ПБМА. Данный клей, являющийся обратимым материалом, был выбран благодаря его хорошей проникающей способности через красочный слой в штукатурку. Однако, реставраторы, работавшие с фресками галереи Гонзага, использовали данный материал, не соблюдая технологию его применения. В результате на поверхности красочного слоя образовалась плотная толстая пленка, которая со временем стала разрушать и деформировать красочный слой. Также воздействию подверглись и нижние слои живописи, написанные по сырой штукатурке. Они отслоились от поверхности вместе с верхним тончайшим слоем штукатурной накрывки. Это произошло из-за сильного поверхностного натяжения синтетической пленки, которое вызвало отслоение красочного слоя. Фресковая живопись имеет кристаллическую структуру, в отличие от синтетической пленки, которая мешает благоприятному влаго- и воздухообмену. В результате в структуре верхних слоев штукатурки начинают образовываться соли, что ведет к деструкции штукатурной накрывки и красочного слоя. Данная проблема наиболее остро проявляется в условиях сильных перепадов влажности воздуха.

Разрушению также подвергся и штукатурный слой. Кессоны с фрагментами в течение долгих лет стояли на открытом воздухе в помещении галереи, не защищенные от атмосферных воздействий. Из-за того, что при демонтаже в качестве основы был использован гигроскопичный материал – гипс, расширяющийся и уменьшающийся в объеме от перепадов влажности и температуры воздуха, образовывалось напряжение между штукатурными слоями фрески и гипсом, которое сопровождалось деструкцией штукатурки, её расслоениями и многочисленными трещинами по всему фрагменту (рис. 1).

За то время как демонтированная живопись находилась в условиях открытой галереи, штукатурка впитывала влагу, и известковое вяжущее вымывалось, что привело впоследствии к разрушению, то есть деструкции – потере штукатуркой ее связующего. Под воздействием влаги

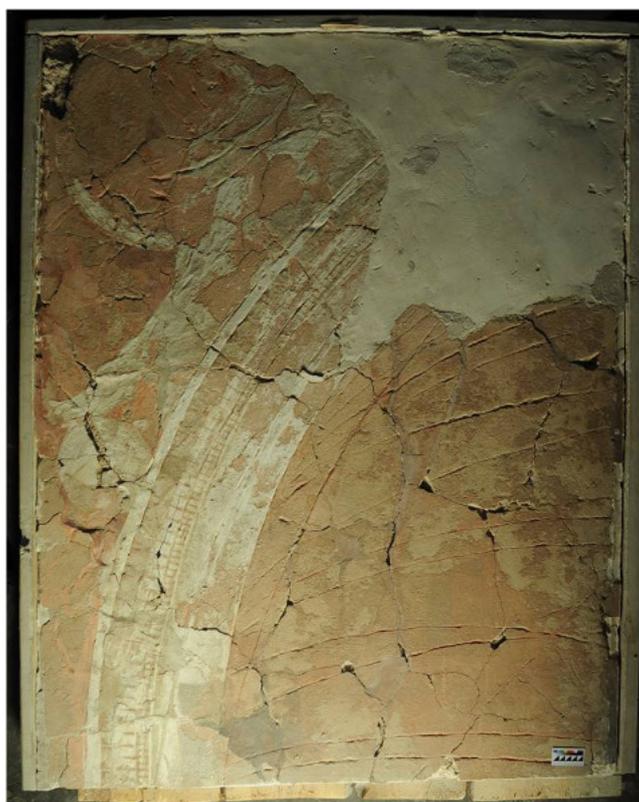


Рис. 1  
Механическое разрушение фрагмента,  
смонтированного на гипс.  
Авторский снимок

А.В. Васькина, И.Ю. Прохин, А.В. Шешина *Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске*

также размывался и красочный слой. Этот фактор усугублялся в зимнее время при переходе воды в лед с увеличением ее объема на 9 %. В период реконструкции 2005-2011 гг. кессоны были перенесены в помещение подвала дворца-музея с постоянно повышенной влажностью воздуха, где продолжилось разрушение основы и красочного слоя. В настоящее время демонтированные фрагменты находятся в аварийном состоянии, в отличие от достаточно хорошо сохранившихся фрагментов авторской живописи, до сих пор существующих в условиях открытой галереи.

Пробные работы по консервации демонтированных фрагментов проводятся в реставрационных мастерских кафедры «Живопись и реставрация» СПбГХПА им А.Л. Штиглица.

Перед началом консервационных работ были поставлены основные задачи. Укрепление красочного слоя и удаление клеевых пленок, вызывающих его разрушение. Демонтаж кессонов и удаление гипса. Укрепление авторской штукатурки и монтаж фрагментов на новое не гигроскопичное основание и не вызывающее разрушающих напряжений на стыках материалов.

В первую очередь была разработана методика по укреплению красочного слоя. Укрепление красочного слоя было решено проводить 0,5% водным раствором метилцеллюлозы. Выбор клеевого связующего был обусловлен следующими критериями. Во-первых, водорастворимость клея, а также способность целлюлозы долго удерживать воду, необходимые для размягчения красочного слоя. Во-вторых, высокая степень вязкости, не допускающая быстрого размокания красочного слоя, что происходило, например, в ситуации с осетровым клеем, когда хрупкий красочный слой под быстрым воздействием влаги рассыпался на мелкие крупы. А также, родственность материала авторской живописи, что является необходимым условием с точки зрения соблюдения реставрационной этики.

После укрепления было произведено удаление солей из структуры штукатурки через микалентную бумагу отжатым ватным тампоном, предварительно смоченным в воде. Затем были удалены поверхностные инородные пленки и поверхностные загрязнения при помощи компрессов из фильтровальной бумаги, смоченной раствором энзимов. (Энзимы (ферменты) – белковые молекулы, которые растворяют состаренные пленки белковых клеев).

При подготовке фрагмента к демонтажу были удалены поздние реставрационные вставки и заделки, расточены стыки гипса и фрагментов штукатурки на лицевой стороне (рис. 2).

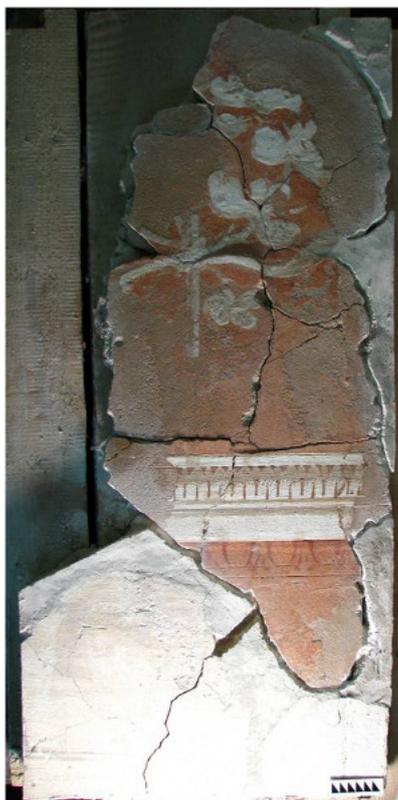


Рис. 2  
В процессе демонтажа гипсовых вставок.  
Авторский снимок

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia: on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

Гипс удаляли скальпелем с небольшим увлажнением. Затем демонтировали боковые бруски кессона. Так как штукатурное основание фрески имело большой вес, в процессе дальнейшей реставрации она могла дать сильные трещины и рассыпаться на фрагменты. Было принято решение армировать фрагмент. Поскольку ранее нам не приходилось сталкиваться с такими консервационными мероприятиями на демонтированной живописи, мы посетили реставрационные мастерские «Фреска» в Великом Новгороде, руководимые Анисимовой Т.И. Так как Новгородские мастерские специализируются на реставрации руинированной монументальной живописи, ими в сотрудничестве с немецкими технологами была разработана уникальная методика монтирования фрагментов живописи, снятых со стен, которая идеально подошла для нашего случая. Для безопасного перемещения демонтированных фрагментов используется многослойная армирующая «подушка». Первым слоем устанавливается заклейка из марли и растопленного на водяной бане 100% циклододекана. (Циклододекан – это относительно новый реставрационный материал с широким спектром применения. В застывшем виде он похож на парафин, но способен с течением времени самостоятельно испаряться без остатка. Циклододекан создает на поверхности слой, не проникающий вглубь живописи, поэтому после испарения живопись не меняется в цвете и тоне). Вторым слоем при помощи бинтов и растопленного циклододекана закрепляется армирующая сетка, состоящая из отрезков проволоки П-образной формы, на проволоку одеваются трубочки, для удерживания проволочных «усов» в вертикальном положении. Как изолирующая прослойка используется бумага с рыхлой структурой, предварительно смоченная в воде. Затем изготавливаются бортики из алюминиевой фольги, повторяющие форму фрагмента, поверхность фрагмента запенивается монтажной пеной, через которую выводятся концы проволоки. После застывания состава трубочки удаляют. Последним слоем на поверхность пены помещают деревянный щит с отверстиями для проволоки. Проволока фиксируется с помощью шайб и закручивается. Таким образом, фрагмент живописи армирован и готов к переворачиванию (рис. 3).

Фрагмент был перевернут лицевой стороной вниз. С тыльной стороны, при помощи скальпеля и бормашинки, был удален гипс, утончен и выровнен штукатурный слой, предварительно пропитанный спиртовым раствором известкового молочка (1:1) для укрепления.

Фрагмент был перевернут тыльной стороной вниз, и были удалены армирующая «подушка» и слой из циклододекана. Для ускорения процесса испарения циклододекана использовался фен. Затем производилось стыкование фрагментов штукатурки по трещинам. Далее проводилась подготовка фрагмента к монтированию в подрамник.

На демонтированном фрагменте с тыльной стороны и по углам был наращен штукатурный слой до размеров подрамника составом известковой шпаклевки+кварцевый песок 1:1,5. Поверх штукатурного слоя установлена заклейка из марли, пропитанной 15% раствором ПБМА в ацетоне. К тыльной стороне и бортам фрагмента при помощи термокляя приклеен подрамник. Ячейки подрамника заполнены двухкомпонентной монтажной пеной (рис. 4).

Далее фрагмент перевернут лицевой стороной вверх. Были удалены слой монтажной пены и заклейка из циклододекана, выполнены мастиковки и заполнены трещины (рис. 5).



Рис. 3  
Фиксация армирующего  
деревянного щита.  
Авторский снимок



Рис. 4  
Вид с тыльной стороны после запенивания полостей несущей конструкции. Авторский снимок



Рис. 5  
Фрагмент фрески после реставрации. Авторский снимок

На данный момент это единственный фрагмент, смонтированный в подрамник. Такой метод был выбран в соответствии с технологией монтажа руинированной живописи, которая используется в мастерской реставрации монументальной живописи Государственного Эрмитажа. Этот вариант монтирования дает нам более облегченный вариант подрамника, удобный для экспонирования фрагмента. А так же такой вариант подрамника будет легко демонтировать, если в дальнейшем будет принято решение возвращения фрагментов росписи Гонзага обратно в интерьер Галереи. Главной проблемой является большая площадь и тяжеловесность других фрагментов фрески и соответственно подрамников для них, что ставит под вопрос возможность их лёгкой транспортировки и установки фрагментов в экспозицию, а также стыковку между собой фрагментов, которые составляют цельную композицию.

Реставрация памятников искусства – это процесс сложный и неоднозначный. Гораздо труднее сохранить произведение, чем создать его копию. Время, резкий северный климат, годы Великой Отечественной войны – все это в значительной степени отразилось на памятниках архитектуры и

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia:  
on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

их внутреннем убранстве. Не исключение, а как раз характерный тому пример живопись «Галереи Гонзаго». В наше время проблема сохранности росписи, ее экспонирования как на галерее, так и в виде сохранившихся небольших фрагментов по-прежнему актуальна. Видимо, потребуется еще долгое время на окончательное осмысление этого явления и подведения итогов этих работ. Современное воссоздание живописи на галерее – явление, скорее временное. Оно отражает непонимание специалистами художественного произведения как целого явления. Воссоздание в охристом колорите решает вопрос о возвращении галереи иллюзорного развития архитектуры, так как гармонирует с колоритом фасадов дворца, однако не имеет связи тонов с живописью Гонзаго. Сохранившиеся фрагменты подлинной живописи не дают полного представления об авторской росписи, понимание которой еще больше усложняется «желтым окружением». На данный момент невозможно сказать, каким был подлинный колорит фресок. Необходима длительная работа по изучению памятника реставраторами, химиками-технологами, историками искусства. Демонтированные фрагменты фресок хранятся в ненадлежащем состоянии в сырых подвалах музея, где не поддерживается температурно-влажностный режим. Стоит угроза непоправимого процесса разрушения сохранившихся частей памятника.

В последние несколько лет в реставрационных мастерских кафедры «Живописи и реставрации» СПбГХПА им. А.Л. Штигица ведется работа по реставрации демонтированных фрагментов живописи. Рассматриваются варианты экспонирования. Первый – монтаж отреставрированных фрагментов в галерею, на их подлинное место. Второй – создание музейно-выставочного пространства для экспонирования фресок.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы по Галерее Гонзаго / Архив Павловского Дворца-Музея, Инв № 10100.
2. Сауткина Г.Н. К вопросу воссоздания фресок / Сауткина Г.Н. ЦГИА, ф. 493, оп. 3, д. 14102, л. 29
3. Гавриленко Л.С. Заключение по исследованию материалов основы, структуры и состава живописного слоя в связи с началом работ по консервации и реставрации фрагментов фресок «Галереи Гонзаго». Экспертиза химика-технолога Государственного Эрмитажа (на основании письма 10-11 № 07-2460).

#### REFERENCES

1. Materialy po Galerei Gonzaga. [Materials on Gallery Gonzaga]. Archive of Pavlovsk Palace-Museum. inv №10100.
2. Sautkina G.N. K voprosu vossozdaniya fresok . [The issue of reconstruction of the frescoes]. CSHA, f. 493, r. 3, d. 14102, l. 29
3. Gavrilenko, L. S. Zakljuchenie po issledovanju materialov osnovy, struktury i sostava zhivopisnogo sloja v svjazi s nachalom rabot po konservacii i restavracii fragmentov fresok "Galerei Gonzaga". [Report on the investigation of the substrates, the structure and composition of the pictorial layer in connection with the beginning of works on preservation and restoration of fragments of frescoes of the "Gallery of Gonzago"]. Expertize by chemist-technologist of the State Hermitage (based on a letter 10-11 No. 07-2460).