

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ

УДК 930.25

ЭРМИТАЖ МЕЖДУ «МУЗЕЕМ НОВОГО ИСКУССТВА» И «МУЗЕЕМ БЫТА»: ПРОЕКТ И.И. ЖАРНОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОЕКТОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

В.Г. Ананьев

*Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, 199034, Россия*

Аннотация

Революция 1917 г. вызвала значительные изменения и в области музейного дела. Широко обсуждались вопросы реформы структуры и управления крупнейших музеев страны. Одним из них был Эрмитаж. В статье рассматриваются проекты его реформирования, на основании архивных материалов, прежде не привлекавших внимание исследователей, анализируются позиции их авторов. Центральное место отведено анализу проекта молодого искусствоведа, помощника хранителя Картинной галереи Эрмитажа Ивана Ивановича Жарновского (1890–1950). Этот проект был озвучен на заседании подкомиссии по музейному делу и охране памятников, созданной при Институте истории искусств в марте 1917 г. Цель её заключалась в подготовке создания Министерства искусств, которому должно было быть подчинено и музейное дело. Судьбе Эрмитажа было посвящено несколько докладов. Жарновский в своём выступлении сконцентрировался на включении в собрание Эрмитажа представительной коллекции западноевропейской живописи XIX в. Во многом этим молодым искусствоведом учитывался знакомый ему опыт Германии. Возможно, его предложения отражают более широкие настроения эпохи и позволяют по-новому взглянуть на те преобразования, которые Эрмитаж переживёт в первые годы Советской власти. Этот доклад является ещё одним свидетельством того, что музейную политику первых послереволюционных лет нельзя воспринимать как чистый волонтаризм большевиков, значительное участие в выработке её основ принимали представители интеллигенции дореволюционных поколений.

Ключевые слова: музей, музеология, музееведение, Эрмитаж, И.И. Жарновский, Институт истории искусств

Эрмитаж в первые годы XX в. привлекал к себе пристальное внимание представителей просвещённых кругов российского общества не только как уникальное собрание произведений искусства и памятников истории, но и как учреждение, явно нуждавшееся в существенных преобразованиях и глубоких

реформах. В условиях профессионализации музейного сектора его тесная связь с императорским двором, подчинённость соответствующему министерству и разделяемое многими сотрудниками понимание посещения его залов публикой как привилегии, а не права, безусловно, являлись анахронизмами (см., например, [1]). Впоследствии П.П. Вейнер так сформулировал это в своих записках: «Эрмитаж завяз в стародавних порядках, которые поддерживались по инерции, но которыми никто не дорожил, и надо было малейшее напряжение, чтобы от них избавиться» [2, с. 61]. Неслучайно в эпоху революционных потрясений практически каждое обращение к проблеме реформирования художественной жизни страны так или иначе предполагало и размышления над судьбой Эрмитажа. В настоящей статье на основании малоизвестных и практически не использовавшихся исследователями материалов из нескольких архивохранилищ Санкт-Петербурга мы рассмотрим несколько таких проектов.

Прежде, однако, необходимо коротко описать их предысторию. Уже в 1905–1906 гг., в самом начале революционных событий, в цикле статей, посвящённых возможной художественной реформе, А.Н. Бенуа утверждает, что без преобразования Эрмитажа «разрушилось бы и всё здание будущего музейного дела, ибо эрмитаж (так! – *В.А.*) был бы его главным смыслом, сводом, венчающим и склеивающим всё это здание» [3]. Он предлагает масштабные изменения в сфере управления не только императорским музеем, но и дворцами, как пригородными, так, вероятно, и петербургскими, часть которых призывает объявить «собственностью нации».

В марте 1917 г., сразу же после начала революционных событий, в петроградском Институте истории искусств (Зубовском институте) проводится собрание деятелей культуры и искусства по вопросу о создании особого Министерства искусств. В программной речи В.Я. Курбатов, характеризуя различные стороны предполагаемой деятельности нового ведомства, вспоминает и Эрмитаж: «Задача народа, получившего Эрмитаж, выдвинуть его на такую же европейскую высоту, как выдвинула республиканская Франция Лувр и Версаль. Это задача немалая, так как в Эрмитаже и петроградских музеях почти не представлено западное искусство XIX в. и недостаточно представлено искусство античное и древнего востока» [4, с. 17]. По итогам совещания были созданы подкомиссии по основным направлениям работы будущего министерства, каждая из которых должна была фактически предложить план преобразований в своей области. Одним из направлений стало музейное дело и охрана памятников. В фонде Института сохранились доклады соответствующей подкомиссии.

Доклады делились на четыре блока: об охране памятников, музеях и музейном деле, археологических раскопках, системе археологического и художественно-исторического образования. Целый ряд выступлений был посвящён художественным музеям и, конечно же, Эрмитажу. В опубликованном семь лет спустя отчёте о деятельности Института перечислялись доклады Дж.А. Шмидта «Эрмитаж», С.Н. Тройницкого «О месте Эрмитажа в группе государственных музеев» и И.И. Жарновского «Музей нового искусства» [5, с. 191]. В архивном фонде Института среди прочих материалов, связанных с проектом создания Министерства искусств, сохранился лишь последний. Возможно, отсутствие прочих докладов объясняется тем, что ещё в конце 1910-х годов они могли

быть переданы в сам музей. По крайней мере, Совет Эрмитажа на заседании 8 мая 1918 г., постановив одно из ближайших заседаний посвятить рассмотрению проектов преобразования музея, оговорил желательность «получить, по возможности, журналы и дела заседаний по этому вопросу Института истории искусств графа Зубова, происходившие под председательством профессора М.И. Ростовцева» [6, с. 46]. Вероятно, культурный капитал (по терминологии П. Бурдьё) молодого искусствоведа Жарновского (о нём см. [7]), которому не исполнилось ещё тридцати лет и который служил в Эрмитаже всего четыре года, оказался менее значим для членов Совета, чем мнение первого демократически избранного директора музея Тройницкого или прослужившего в Картинной галерее Эрмитажа почти двадцать лет Шмидта, и его доклад попросту не затребовали. А возможно, базовые положения повторялись в докладе Шмидта, так как, по словам самого Жарновского, отдельные его части составлял именно он [7, с. 36]¹.

Как бы то ни было, в архивном деле сохранилась машинопись этого доклада с подписью самого Жарновского, озаглавленная «О музее нового искусства» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 119–133). Она содержит достаточно любопытный материал, позволяющий лучше понять тот образ современного художественного музея, который сформировался к началу революционных пертурбаций у представителей определённой части просвещённого русского общества, и, следовательно, выяснить степень новаторства преобразований, которые после Октября 1917 г. новая власть (зачастую при участии и поддержке этих же самых людей) будет проводить в области музейного строительства.

Сразу же следует отметить, что в своём докладе Жарновский фокусирует внимание лишь на одной части эрмитажного собрания – собрании европейской живописи и скульптуры. Он отмечает, что оно «в Эрмитаже доведено до конца 18-го века. Дальнейшее развитие этих искусств в культурных странах западной Европы остаётся для широких кругов населения Петербурга, а следовательно, и всей России совершенно недоступным»² (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 119). Кушелевская галерея Академии художеств признаётся автором доклада слишком незначительной, чтобы изменить положение дел, поэтому он делает заключение: «Если смотреть на музеи с точки зрения чисто педагогической, видеть призвание музея в ознакомлении масс с ходом развития всемирного искусства, то отсутствие музея европейской живописи 19-го века... является прикормным и невознаградимым пробелом в наших собраниях по истории искусства» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 119). Таким образом, важной чертой собрания художественного музея признаётся полнота в представлении материала, позволяющая сформулировать последовательный хронологический нарратив развития западной традиции изящных искусств.

Одной из базовых задач музея такого рода является задача просветительская, или, как определяет её сам Жарновский, «чисто педагогическая». Ею, однако же, дело не ограничивается. Если отрешиться от этого, если «мы будем смотреть на музеи как на наше культурное достояние, тогда окажется, что мы лишены целой категории важнейших художественных достижений человечества, достижений,

¹ Ср. АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 59. Копия или экземпляр доклада, переданный из Института истории искусств.

² Здесь и далее в цитатах орфография и пунктуация даны в соответствии с нормами современного русского языка. – В.Г.

явившихся результатом творчества целого и при том ближайшего к нам столетия», – констатирует Жарновский (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 120). Важность подобного музея объясняется ещё и тем, что «собрания нового искусства в общем пользуются большей популярностью, чем музеи искусства старого» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 120). Иными словами, мы видим попытку обоснования музейного проекта не просто с учётом позиции посетителя, но во многом на базе этой позиции. Жарновский формулирует очень любопытный тезис: «Искусство проникает в душу неподготовленного рядового зрителя большей частью в последовательности, обратной историческому ходу развития искусства» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 120). Наконец, такой музей может сыграть значительную роль в подготовке профессиональных художников и развитии современного русского искусства, ведь, как отмечает автор доклада, у нас есть «последователи Сезанна, которые никогда произведений Сезанна не видели и о творчестве его знают лишь понаслышке» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 121). В этом, безусловно, сказывается близость автора группе А.Н. Бенуа и его единомышленников с их чётким – практически диалектическим – пониманием связи искусства прошлого и настоящего.

Каким образом можно осуществить данный проект? Здесь могут быть рассмотрены два пути: или же продолжить собрание Эрмитажа, или же создать отдельный музей.

Любопытно отметить, что сама идея расширения хронологических рамок собрания Эрмитажа встречала в конце XIX – начале XX в. достаточно серьёзные возражения. Причём это касалось как верхней, так и нижней границ собрания. Например, хранитель Отделения древностей музея Г.Е. Кизерицкий в 1897 г. решительно утверждал, что «доисторические предметы не должны поступать в коллекцию Эрмитажа» [8, с. 431]. А противники расширения эрмитажного собрания за счёт живописи последнего столетия утверждали, что «искусство 19-го века исходит из совершенно других оптических принципов, чем искусство предшествовавших периодов, и что соединение в одном помещении произведений, взаимно исключающих друг друга, создало бы совершенно неподходящие условия для восприятия зрителем художественных произведений» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 122). По мнению Жарновского, это абсолютно не соответствует действительности, ведь «вся живопись 19-го века вовсе не исходила из одинаковых оптических принципов», а всякий крупный музей «являет целый ряд совершенно различных... оптических принципов» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 122). В качестве примера он приводил то, что Г. Вёльфлин (один из учителей Жарновского по Мюнхенскому университету (об этом см. [9])) называл «коренным переворотом в истории европейского зрения» XVI – XVII вв. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 122).

Аргументируя этот тезис, Жарновский замечал, что именно художники XIX в. подражали старым мастерам так усердно, как ни в одном ином столетии, и «именно их произведения кажутся особенно уместными в музее мирового искусства, так как в этих произведениях выявляется дальнейшая эволюция искусства, эволюция, составляющая *raison d'être* всякого историко-художественного музея» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 123–124). Концептуальные возражения, таким образом, признаются им несостоятельными, хотя и соответствуют

распространённой в Европе практике музейного показа. С последней Жарновский был знаком не понаслышке. В прошении о зачислении на службу в Эрмитаж, датированном декабрём 1914 г., он писал: «Посвятив свою жизнь изучению истории искусств, я пробыл для этой цели в Берлинском и Мюнхенском университетах в течение 4-х лет и работал в музеях, библиотеках и архивах Италии, Германии, Парижа и Петрограда» (цит. по [7, с. 36]).

Неслучайно поэтому, что в своём докладе Жарновский приводит несколько примеров из области музейного строительства в Германии, в том числе мюнхенский «дар памяти Чуди» – собрание картин, связанное с деятельностью Х. фон Чуди, одного из первых музейных деятелей, осознавших значение работ импрессионистов и постимпрессионистов (о нём см. [10]). После его смерти собрание было «перенесено в маленькую комнатку в нижнем этаже Пинакотеки и заперто на ключ»; по словам Жарновского, ему «после долгих хлопот и чуть ли не тайком... удалось осмотреть это замечательное собрание» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 123–124).

Возражения практического характера были связаны с традиционными трудностями музейной деятельности: отсутствием помещений и недостатком финансирования (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 127).

Размещение такой галереи в залах Зимнего дворца признавалось автором доклада неосуществимым; между тем вполне реально, по его мысли, было поместить её в здании казарм на Миллионной улице, где прежде располагался первый батальон Преображенского полка: «Ближайшее соседство с Эрмитажем, возможность непосредственного сообщения через арку, ведущую к эрмитажному театру, наконец, возможность постройки ещё одной арки со стороны Миллионной связали бы совершенно этот музей с музеем старого искусства. Наконец, и т. н. “Запасный дом”, выходящий на Неву, тоже, вероятно, представил бы собой хорошее убежище для нового отдела Эрмитажа» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 128). Финансовое обеспечение проекта также вызывало определённые затруднения. Жарновский прекрасно понимал, что на реализацию этого масштабного начинания «нужны немалые средства... по крайней мере, в начале нужны совершенно особые ассигнования для основания такого отдела» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 129).

Но, вероятно, самым сложным всё же было определить отношение проектируемой институции («музея нового искусства» или «галереи») с Эрмитажем. Жарновский не мог точно ответить на вопрос о том, во что же именно в итоге должен вылиться его проект: в создание нового самостоятельного музея или в организацию ещё одного отдела музея старого. Результатом такой неопределённости становится компромиссная формулировка, призванная, по-видимому, успокоить более авторитетных коллег из музея, совсем недавно переставшего быть императорским: «это собрание можно было бы выделить в самостоятельное учреждение, которое со временем могло бы войти в состав Эрмитажа» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 132). Никакой логики в такой последовательности действий, конечно же, нет.

Начиная разговор о штатах проектируемого учреждения, Жарновский демонстративно подчёркивает, что нельзя в административном отношении разделять штат старого и нового отделов Картинной галереи Эрмитажа (ЦГАЛИ

СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 130). Причём далее, обосновывая этот тезис, докладчик явно подразумевает группу, близкую к А.Н. Бенуа и «Миру искусства», выразителем мнений которой он, возможно, и являлся: «... В России более сознательному и чуткому отношению к старому искусству немало способствовали как раз те художественные деятели и художники, которые в начале своей деятельности, а иногда и ещё и в настоящее время носили презрительную кличку “декадентов”, упадочников и пр. и которые, являясь новаторами в области непосредственного художественного творчества, в то же время своей общественно-художественной деятельностью, путём печати, устройством выставок, частным собирательством всячески содействовали популяризации старого искусства» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 131).

Как видим, доклад Жарновского затрагивал сразу две актуальные для середины 1917 г. проблемы из области музейного дела: реформу Эрмитажа и создание в Санкт-Петербурге музея современного (то есть относящегося к XIX в.) зарубежного искусства. Последняя проблема, кстати, нашла отражение и в докладе хранителя музеев Академии художеств Э.О. Визеля (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 159–175), который, предлагая свою программу реформирования академических собраний, Кушелевскую галерею, насчитывавшую 466 картин и несколько скульптур (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 164), прочил в основы коллекции современного зарубежного искусства начиная с XIX в. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8. Л. 174). Подобные проекты, обсуждавшиеся ещё весной – летом 1917 г., позволяют по-новому взглянуть на предпринятую уже в советский период попытку расширить границы эрмитажного собрания за счёт живописи XIX в., в том числе путём передачи значительных партий картин из Москвы.

Материалы комиссий, созданных по инициативе Института истории искусств, так и не были изданы. Быстрое развитие политической ситуации вносило свои коррективы, и планы реформирования Эрмитажа становились всё более масштабными, распространяясь на новые темы и новые пространства. Так, например, в качестве объекта возможной музеефикации начинает рассматриваться Зимний дворец. В частности, в архивном фонде А.Н. Бенуа сохранился автограф его проекта учреждения в Зимнем дворце «Исторического музея петербургского периода». Первоначальное деление материала музея по политическим периодам (эпоха Петра I, эпоха Екатерины II и Павла I, эпоха Николая I и т. д.) в итоге было заменено им на деление по принципу культурно-историческому, так что Николаевскую эпоху сменил период Пушкина и Гоголя, а вместо «борьбы монархии с освободительным движением» появилась эпоха Достоевского и Толстого (ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 2027. Л. 11). Развитием этого проекта, вероятно, следует считать черновик Бенуа под заголовком «Исторический музей», где планируемый в Зимнем дворце музей уже именуется музеем быта и целью его становится «представить картину развития русской культуры в её новый период... более ярко характеризуя каждую эпоху особенно типичными для неё предметами» (ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 2027. Л. 12). Такого рода произведения искусства, «в которых превалирует исторический интерес» (ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 2027. Л. 13), должны были быть организованы здесь в стилевые комнаты («стильные комнаты», как называет их Бенуа) (ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 1. Д. 2027. Л. 12 об.), – экспозиции ансамблевого типа, получившие распространение в Западной Европе

под влиянием выставочных экспериментов прославленного немецкого музейного деятеля В. фон Боде и представлявшие в начале XX в. последнее слово в области музейного дизайна (о них в контексте развития науки рубежа XIX – XX вв. см. [11, р. 41–48]).

А чуть позже и вовсе начинается обсуждаться проект создания единого Музея мировой культуры, центральным звеном в организации которого стало бы объединение собраний Эрмитажа и Русского музея (АГЭ. Ф. 1. Оп. 5. Д. 4). Второго августа 1920 г. было принято постановление Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины об объединении «на научном принципе» Русского музея и Эрмитажа для создания «единого центрального художественно-исторического музея мирового искусства» (СПФ АРАН Ф. 2. Оп. 1 (1920). Д. 8. Л. 1). Данные проекты также не были реализованы.

Представляется, что привлечённые архивные материалы могут быть полезны на нескольких уровнях изучения истории музейного дела России. С одной стороны, они содержат дополнительные сведения для обоснования концепции музея как культурной формы, особой подсистемы культуры, изоморфной в своих базовых характеристиках общей метасистеме. Проекты отражают дух времени и показывают конкретные грани музейной потребности общества в тот или иной момент его развития. С другой стороны, они позволяют скорректировать наши представления об общей линии развития музейной политики в России революционной эпохи и различить за внешними разрывами определённые совпадения и преемственность. Наконец, эти материалы помогают уточнить практически не изученные ранее страницы истории крупнейшего музея России – Эрмитажа.

Источники

- ЦГАЛИ СПб – Центральный Государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 82. Оп. 1. Д. 8.
- ОР ГРМ – Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 137. Оп. 1. Д. 2027.
- АГЭ – Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 5. Д. 4.
- СПФ АРАН – Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук. Ф. 2. Оп. 1 (1920). Д. 8.

Литература

1. *Золотинкина И.А.* Журнал «Старые годы» и некоторые проблемы музейного дела в начале XX в. // Музеология – музееведение в XXI веке: проблемы изучения и преподавания: Материалы Междунар. науч. конф., СПб., 14–16 мая 2008 г. – СПб., 2009. – С. 191–200.
2. *Вейнер П.П.* Библиографические листки. «Старые годы», их история и критика en connaissance de cause (комментарии). – СПб.: Коло, 2008. – 288 с.
3. *Бенуа А.Н.* Художественные реформы // Слово. – 1906. – 8 янв. – С. 5.
4. Необходимо ли самостоятельное ведомство изящных искусств? Доклад В.Я. Курбатова, прочитанный по поручению Совета Института истории искусств на совещании деятелей искусства 7 марта 1917 г. – Петроград: Двигатель, 1917. – 25 с.
5. Краткий отчёт от деятельности Российского института истории искусств // Задачи и методы изучения искусств / Отв. ред. А.Ф. Некрылова. – СПб.: РИИИ, 2012. – С. 187–247.

6. Журналы заседаний Совета Эрмитажа: в 2 ч. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. – Ч. 1: 1917–1919 годы. – 604 с.
7. *Дударец Г.И.* Иван Тадеуш Богдан Жарновский («Иван Иванович») // Известия Института наследия Бронислава Пилсудского. – 2009. – № 13. – С. 30–40.
8. *Тихонов И.Л.* Хранитель древностей Императорского Эрмитажа Г.Е. Кизерицкий // Мнемон: исследования и публикации по истории античного мира. – 2012. – № 11. – С. 419–438.
9. *Исмагулова Т.Д.* «Польские» сотрудники Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге-Ленинграде: Иван (Ян Тадеуш Богдан) Иванович Жарновский (1890–1950) и Казимир Северинович Малевич (1879–1935) (по неопубликованным материалам) // *Sztuka Europy Wschodniej. Искусство Восточной Европы. Art of Eastern Europe.* – Warszawa; Torun: Wydawnictwo Tako, 2014. – Т. 2. – С. 57–64.
10. *Paret P.* The Tschudi Affair // *J. Mod. Hist.* – 1981. – V. 53, No 4. – P. 589–618.
11. *Curran K.* The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930. – Los Angeles, CA: Getty Res. Inst., 2016. – 248 p.

Поступила в редакцию
25.11.17

Ананьев Виталий Геннадьевич, кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры Музейного дела и охраны памятников

Санкт-Петербургский государственный университет
Университетская набережная, д. 7–9, г. Санкт-Петербург, 199034, Россия
E-mail: v.ananьев@spbu.ru

ISSN 2541-7738 (Print)
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2018, vol. 160, no. 3, pp. 656–664

**The Hermitage between the “Museum of Modern Art”
and the “Museum of Everyday Life”: I.I. Zharnovsky’s Project
in the Context of the Projects of the Era of Revolutions**

V.G. Ananiev

Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, 199034 Russia
E-mail: v.ananьев@spbu.ru

Received November 25, 2017

Abstract

The revolution of 1917 caused changes in the field of museology. The problems of reform and management of the country’s main museums were widely discussed. One of these museums was the Hermitage. The paper considers the projects of its reforming. Based on the archival materials, which did not previously attract the attention of researchers, the positions of authors of these projects have been analyzed. The emphasis has been laid on the project of Ivan Ivanovich Zharnovsky, the young art historian, assistant curator of the Painting Gallery of the Hermitage. This project was presented at the meeting of the Subcommittee on Museum Work and Preservation of Monuments established at the Institute of Art History (Petrograd) on March 1917. The Subcommittee had the goal to prepare for the establishment of the Ministry of Arts as the main governing body in the museum field. Several reports were devoted to the fate of the Hermitage. In his report, I.I. Zharnovsky insisted that a representative

collection of the 19th-century Western European paintings should have been housed in the Hermitage. In many respects, these ideas stemmed from the experience of Germany that was familiar to this young art historian. His suggestions reflect the general spirit of the era and allow us to view the transformations that the Hermitage underwent in the first years of the Soviet government from a new perspective.

This report is additional evidence that the museum politics of the first post-revolutionary years cannot be perceived as pure voluntarism of the Bolsheviks. The representatives of the intelligentsia from pre-revolutionary generations played an important role in developing its foundations.

Keywords: museum, museology, museum studies, Hermitage, I.I. Zharnovsky, Institute of Art History

References

1. Zolotinkina I.A. The editorial staff of the *Starye Gody* journal and some problems of museology in the early 20th century. *Muzeologiya – muzevedenie v XXI veke: problemy izucheniya i prepodavaniya: Materialy Mezhdunar. nauch. konf., SPb., 14–16 maya 2008 g.* [Museology – Museum Studies in the 20th Century: Problems of Studying and Teaching: Proc. Int. Sci. Conf., St. Petersburg, May 14–16, 2008]. St. Petersburg, 2009, pp. 191–200. (In Russian)
2. Weiner P.P. *Bibliograficheskie listki. “Starye gody”, ikh istoriya i kritika en connaissance de cause (kommentarii)* [Bibliographic Sheets. “Old Years”, Their History and Criticism en connaissance de cause (Commentaries)]. St. Petersburg, Kolo, 2008. 288 p. (In Russian)
3. Benois A.N. Artistic reforms. *Slovo*, 1906, Jan. 8, p. 5. (In Russian)
4. *Neobkhodimo li samostoyatel’noye vedomstvo izyashchnykh iskusstv? Doklad V.Ya. Kurbatova, pročitannyi po porucheniyu Soveta Instituta istorii iskusstv na soveshchanii deyateley iskusstva 7 marta 1917 g.* [Is an Independent Fine Arts Office Necessary? V.Ya. Kurbatov’s Report on Behalf of the Council of the Institute of Art History during the Meeting of Art Workers on March 7, 1917]. Petrograd, Dvigatel’, 1917. 25 p. (In Russian)
5. A brief report on the activities of the Russian Institute of Art History. In: Nekrylova A.F. (Ed.) *Zadachi i metody izucheniya iskusstv* [Problems and Methods for Studying Art]. St. Petersburg, RIII, 2012, pp. 187–247. (In Russian)
6. *Zhurnaly zasedanii Soveta Ermitazha* [Minutes of the Hermitage Council]. Pt. 1: Years of 1917–1919. St. Petersburg, Izd. Gos. Ermitazha, 2001. 604 p. (In Russian)
7. Dudarets G.I. Ivan Tadeusz Bogdan Zharnovskii (“Ivan Ivanovich”). *Izvestiya Instituta Naslediya Bronislava Pilsudskogo*, 2009, no. 13, pp. 30–40. (In Russian)
8. Tikhonov I.L. The curator of the antiquities of the Imperial Hermitage G.E. Kizeritskii. *Mnemon: Issledovaniya i Publikatsii po Istorii Antichnogo Mira*, 2012, no. 11, pp. 419–438. (In Russian)
9. Ismagulova T.D. “Polish” staff of the Institute of Art History in St. Petersburg-Leningrad: Jan Tadeusz Bogdan Żarnowski (Ivan Ivanovich Zharnovsky) (1890–1950) and Kazimir Malevich (1879–1935) (based on unpublished materials). *Sztuka Europy Wschodniej. Iskustvo Vostochnoi Evropy. Art of Eastern Europe*. Warszawa, Torun, Wydawnictwo Tako, 2014, vol. 2, pp. 57–64. (In Russian)
10. Paret P. The Tschudi Affair. *The Journal of Modern History*, 1981, vol. 53, no. 4, pp. 589–618.
11. Curran K. *The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930*. Los Angeles, CA, Getty Res. Inst., 2016. 248 p.

Для цитирования: Ананьев В.Г. Эрмитаж между «музеем нового искусства» и «музеем быта»: проект И.И. Жарновского в контексте проектов революционной эпохи // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2018. – Т. 160, кн. 3. – С. 656–664.

For citation: Ananiev V.G. The Hermitage between the “museum of modern art” and the “museum of everyday life”: I.I. Zharnovsky’s project in the context of the projects of the era of revolutions. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2018, vol. 160, no. 3, pp. 656–664. (In Russian)