

Тамара Дж. Исмагулова

„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 2, 57-64

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и История
 Том II

Тамара Дж. Исмагулова

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург

„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)

Российский институт истории искусств в Санкт-Петербурге (илл. 1), первое в России искусствоведческое учреждение, был открыт 5 марта 1912 года в фамильном особняке графов Зубовых на Исаакиевской площади (номер 5). Граф Валентин Платонович Зубов был его основателем и первым директором.

Жарновский работал в Институте с 1917 по 1924 (реально), по 1925 официально, то есть 8 лет. Мастерская Малевича существовала в стенах Института с 1927 по 1930, то есть всего три года, и это совсем разные истории.

Имя Жарновского должно быть известно польской аудитории с совершенно неожиданной стороны. Мария Баневич (1869–1911), мать польского сотрудника Института, была предметом серьезного увлечения, а после гражданской женой Бронислава Пилсудского, старшего брата маршала, ученого-исследователя народов Сибири и Дальнего Востока, их переписка (на русском языке) несколько лет назад была опубликована в Кракове. По этой же причине известна фотография матери нашего персонажа, фотографии же ее сына не сохранились. Нам трудно было бы представить себе облик этого человека, если его коллегой по службе, как в Институте,

так и в Эрмитаже, не был бы замечательный искусствовед и художник Эрнест Карлович Липгарт, имевший привычку на ученых заседаниях рисовать своих коллег. Благодаря его рисунку мы видим Яна Тадеуша Богдана или Ивана Ивановича Жарновского (илл. 2).

Он родился в Санкт-Петербурге, скорее всего в доме на Театральной площади 14 мая 1890 года, и был окрещен в Римско-католической приходской церкви святой Екатерины на Невском проспекте ксендзом Станиславом Пиотровичем. Семейство Баневичей владело имением близ Вильно, недалеко от имения Пилсудских Зулово, и детские годы Ясь, так его звали в семье, провел там.

В августе 1900 он поступил в училище при Реформатских церквях,¹ где закончил гимнази-

¹ Набережная Мойки, 38, архитектор И. Гальнбек. Жарновский поступил туда в год открытия нового здания училища (существовало с 1817 года). В этом учебном заведении было три программы обучения: гимназический (восемь лет), реальный (семь лет) и коммерческий (аттестат не выдавался). Выпускники имели право поступить на статскую или военную службу, в русские и зарубежные университеты. Из знаменитостей реформатское училище закончили историки Пыляев и Лейкин, из последнего выпуска – Павел Ковалевский, чей выпущенный в Париже в 1971 году капитальный на тот момент труд *История рус-*



Илл. 1.
Российский институт истории искусств (Зубовский),
Исаакиевская площадь, 5,
фотография 1912 года

ческий курс классического отделения с серебряной медалью.

Решив посвятить жизнь изучению истории искусства, юный Жарновский поехал в Мюнхен, где работал в течение 6-ти семестров под руководством профессоров Вёльфлина, Фолля, Вольтерса и других² до августа 1912. Работал в музеях, библиотеках и архивах Италии, Германии, Франции (Париж). С осени 1912 он перешел в Берлинский университет, где занимался под руководством профессоров Гольдшмидта и Лешке.

Этот сухой перечень нуждается в комментарии. В документе никак не объяснена причина перехода студента из одного университета в другой, из Мюнхена в Берлин. Но ведь похожий путь проделал основатель и первый директор Российского института истории искусств граф Валентин Платонович Зубов (илл. 3), о чем рассказал в своих мемуарах. „Зиму 1908–1909 года я провел во Флоренции, где писал свою первую докторскую диссертацию, из которой ничего не

вышло, о фресках Вазари в Палаццо Веккьо,³ а к весне отправился в университет в Халле, где, наконец, нашел настоящего своего учителя профессора Адольфа Гольдшмидта, у которого я впоследствии, в 1913 году, и сдал докторский экзамен, но уже в Берлине, куда его перевели и куда я за ним последовал.”⁴

В поисках настоящего учителя граф Зубов побывал на занятиях в университетах Гейдельберга, Берлина, где слушал Вёльфлина, Лейпцига и Халле. И если за структурный образец для будущего Российского института истории искусств был принят немецкий институт во Флоренции (с таким же названием), то в учителе он обрел новую концепцию, которую изложил на торжественном открытии Института 5 марта 1912 года: если ранее в России произведение искусства рассматривалось как исторический и археологический артефакт, то задачей нового Института будет рассмотрение его как предмет самодовлеющий, обладающий собственной цен-

ской эмиграции суммировал ту огромную работу, которую Ковалевский самоотверженно вел в эмиграции.

² Среди перечисленных курсов темы, которыми он будет заниматься в Институте: *Альбрехт Дюрер* профессора Вёльфлина, *История венецианской живописи*, *История итальянской живописи 15 и 16 веков* профессора Фолля, *Искусство Высокого Возрождения в Италии* приват-доцента Бургера, но и темы, интересные лично для него: *Памятники Польши* профессора Вольтерса (Мюнхен), *История русской литературы* и *История польской литературы* профессора Брюкнера (Берлин). См.: Архив Эрмитажа (1: 29, 29 об., 30).

³ В мемуарах граф В. П. Зубов назвал только эту, свою первую не законченную работу, а защищенную в 1913 году диссертацию по творчеству К. И. Росси не упомянул. Это послужило причиной ошибки – в некоторых источниках эта диссертация о Вазари приводилась как завершенная искусствоведческая работа графа В. П. Зубова. Ср.: „Во время длительного пребывания во Флоренции для изучения итальянского искусства он собрал материалы для своей диссертации на степень доктора о фресках Вазари и защитил её в Берлинском университете”. Ковалевский (1969: 11).

⁴ Зубов (2004: 93).

ностью, исследовать который в частности необходимо со стороны структуры и композиции.

Нельзя точно утверждать, что переход Жарновского в Берлин к Гольдшмидту был совершен под влиянием Зубова, но они безусловно должны были встречаться в немецкой столице в 1912 и 1913 годах, поскольку там граф готовил свою докторскую диссертацию о творчестве архитектора Карла Ивановича Росси. Работа вышла в 1913 году на немецком языке в Санкт-Петербурге и явилась первой монографией об авторе знаменитых петербургских архитектурных ансамблей. Подобной же книгой должна была стать подготовленная Жарновским диссертация *Театральная декорация 18-го и начала 19-го века* о художнике Петре Готтардо Гонзаго, работавшем в России в начале 19-го столетия, если бы война 1914 года не помешала осуществлению этих планов.

Любопытно, что профессор Гольдшмидт ориентировал своих аспирантов на темы собственной страны: хотя оба студента явно увлекались итальянским искусством, он настроил их на российскую, даже петербургскую тематику, для исследований им пришлось изучать местные архивы. В Российском государственном историческом архиве есть документ „О допущении в Общий архив Министерства Императорского Двора дворянина И. И. Жарновского” для нахождения документов о биографии и работах „художника Пьетро Гонзаго”.⁵ Ранее аналогичное прошение по тому же адресу подавал граф В. П. Зубов.

Защитить диссертацию, издав подготовленную книгу,⁶ Жарновскому помешала первая мировая война, Германия стала недоступна для подданного России. 20 декабря 1914 года начальник Канцелярии Министерства Императорского Двора писал директору Эрмитажа графу Толстому о сыне „тайного советника Жарновского, который получил образование в заграничных университетах, работал за границей в музеях, библиотеках и архивах и желает ныне с пользой для дела применить свои познания в Императорском Эрмитаже”.⁷

В 1915 Жарновский был причислен к Императорскому Эрмитажу кандидатом на классную



Илл. 2. Жарновский Иван Тадеуш Богдан (Иван Иванович), рисунок Э. К. Липгарта, 14 августа 1918 года



Илл. 3. Граф Валентин Платонович Зубов, фотография из личного дела студента Императорского Санкт-Петербургского университета

⁵ РГИА (484: л. 1).

⁶ В 1918 году в списке своих работ Жарновский показал как подготовленную к печати монографию о Пьетро Готтардо Гонзаго, Архив Эрмитажа (1: л. 29).

⁷ Архив Эрмитажа (1: л. 2).

должность. В июле того же года был назначен на штатную должность счетного чиновника Временной ревизионной комиссии для проверки отчетности по военным расходам 1914 года. В 1916 служил в отделении драгоценностей и галерее фарфора и серебра. В 1918 был назначен ассистентом Картинного отделения Эрмитажа, с 1919 – он помощник хранителя и секретарь Совета Эрмитажа (с декабря 1918 – по январь 1919).

В 1917 (вместе с Джемсом Альфредовичем Шмидтом, одним из первых приглашенных Zubовым сотрудников Института) Жарновский составлял доклад о реформе Эрмитажа. В это же время он принимал активное участие в трудах комиссии по охране памятников и музейному делу под председательством Михаила Ивановича Ростовцева, известного ученого, историка и археолога, размещавшейся в здании Института на Исаакиевской площади. В рамках этих занятий Жарновский подготовил и прочитал здесь доклад *О музее нового искусства*.

Тема доклада Жарновского была самой важной для артистического и художественного мира Петрограда того времени. Ее обсуждение в течение нескольких лет затронуло каждого и привело к серьезному, более творческому, чем политическому, расколу зубовского института.

Подробно осветить тему в рамках доклада не удастся, здесь всего несколько слов. После победы февральской революции, когда Эрмитаж и Русский Музей превратились из императорских в общедоступные, художник, теоретик и историк искусства Александр Николаевич Бенуа выдвинул смелую идею создания музея нового (мирового) искусства, для этого все выдающиеся художественные произведения из разных мест и городов должны были быть собраны в здании Эрмитажа, где российский народ смог бы увидеть все шедевры сразу.

Ученые отнеслись к этой идее по-разному. Известный ученый-античник Оскар Фердинандович Вальдгауэр, также и сотрудник Эрмитажа, и зубовского Института, увидел в создании нового музея возможность собрать античные осколки, хранившиеся в разных императорских резиденциях и в частных собраниях, систематизировать и подготовить полноценную научную экспозицию. Для тех же, кто занимался историей дворцовых комплексов Российской столицы, идея была катастрофой, поскольку, как писал Zubов в одной из статей, античные статуи в 18-

веке дополнялись, восстанавливались утраченные фрагменты (отбитые руки и пр.), и сама статуя становилась не только предметом искусства античной древности, но и частью исторического интерьера 18-го века, не менее важного для российской культуры.⁸

Какую позицию в возникшем конфликте занял Жарновский, имеющиеся документы прояснить не позволяют, но можно предположить, что он принял сторону графа Zubова, первого директора Гатчинского дворца-музея, и Владимира Николаевича Талепоровского, искусствоведа и архитектора, тогда директора Павловского дворца, активно выступивших против идеи Бенуа. Позицию ученых здесь определял предмет их занятий, а герой диссертации Жарновского Гонзаго много работал именно в Павловске, где до недавнего времени можно было увидеть замечательные иллюзорные фрески этого художника, написанные прямо на наружных стенах дворца.

Косвенно это предположение подтверждает и тот факт, что вскоре Жарновский начал активно читать лекции в Институте (в основном по итальянскому искусству), некоторые из которых составляли целое с занятиями графа В. П. Zubова (например, цикл *О скульптуре Флоренции 15 века*, явившийся продолжением курса графа В. П. Zubова *Об искусстве Флоренции Quattrocento*).⁹

С 1922 года (в соответствии с новым Уставом Института) в отделе (разряде) изобразительного искусства Жарновский готовил труды *Итальянские влияния на творчество Дюрера* и *Венецианская живопись XVIII века*. Одновременно он читал курсы для студентов: *История венецианской живописи*, *Венецианская живопись XV–XVIII веков*, *Флорентийская скульптура Quattrocento (кваторченто)* (как продолжение курса В. П. Zubова), *Картины Эрмитажа* и др.

Особый интерес представляет последний цикл профессора: в его эрмитажном личном фонде остались рукописные конспекты многих лекций (это пока единственный случай!), из которых можно сделать выводы о его теоретической позиции.

Важной представляется характеристика Жарновским Эрмитажа как музейного собра-

⁸ Истории этого конфликта посвящены разные публикации, в том числе автора: Исмагулова (2003: 134–145).

⁹ Архив Эрмитажа (1: л. 29).

ния (вспомним, что он работал в музеях Италии, Франции и Германии, ему было с чем сравнивать): „...Эрмитаж является одним из лучших собраний в мире, а в некоторых отношениях даже самым лучшим... благодаря исключительно высокому качеству собрания...”¹⁰

Далее Жарновский давал методологическую установку слушателям (среди которых были многие будущие известные искусствоведы и экскурсоводы): не превращать рассказ в „урок истории искусства”,¹¹ поскольку „более целесообразно заняться **самим искусством, а не его историей** (выделено мной – Т. И. Здесь явная переключка с общеинститутской концепцией Зубова – изучаем произведение искусства не как исторический артефакт, а как самоценный предмет – Т. И.), тем более что самый характер галереи повелительно требует именно такого подхода к делу изучения и усвоения сокровищ, собранных в Эрмитаже. Сопоставляя отдельные произведения друг с другом (сам Жарновский сопоставлял картины одного художника из разных музеев, см. ранее о Боттичелли – Т. И.), стараясь определить их сходство и различие, стараясь приспособиться к тому, как видел и передавал видимый мир тот или иной художник, то или иное время, тот или другой народ, мы сами делаемся восприимчивыми ко всем видимым проявлениям вселенной, как бы они не выражались в природе или искусстве, и, переставая смотреть на всю совокупность видимости безучастными, „слепыми глазами, начинаем проявлять к ней интерес, находить в ней смысл и неиссякаемый источник радости”.¹² Понятно, что высказанные взгляды очень далеки от марксистской материалистической идеологии, насаждавшейся советской властью.

В этой связи понятно короткое пребывание Жарновского подданным советского государства. Кроме того, за небольшой период новой эры в истории человечества его дважды выгнали из квартиры вместе с женой Яниной-Ми-

халиной-Александрой Петровной (урожденной Павловской), студенткой Российского института истории искусств, и маленькой дочкой, о чем директор Эрмитажа Сергей Николаевич Троицкий писал и „уполномоченному комиссару имуществ республики” (23 октября 1918) и самому „Народному комиссару по просвещению А. В. Луначарскому” (26 ноября 1918).¹³ Несмотря на его безусловный научный авторитет, ведь сам А. Н. Бенуа считал его „лучшим экспертом живописных шедевров императорского Эрмитажа”,¹⁴ у него катастрофически мало публикаций. В перечне его семи подготовленных работ вышла всего одна,¹⁵ и еще одна напечатана, но не издана.¹⁶

В августе 1924 Жарновский уехал в отпуск за границу для работы в музеях Германии и Франции. Он пытался продлить командировку (см. его письмо О. Ф. Вальдгауэру от 21.01. 1925),¹⁷ но в итоге принял решение в Россию не возвращаться. В июле 1925 Совет Эрмитажа отчислил Жарновского от занимаемой должности, вероятно, тогда же это произошло и в Институте.

Со второй половины 1920-х Жарновский проживал в Париже. Служил научным сотрудником Польской библиотеки в столице Франции, состоял действительным членом Польского литературно-исторического общества. Печатался как художественный критик и историк искусства в „Последних новостях”. Участвовал в организации ряда ретроспективных выставок русского искусства в Европе. Преподавал историю польского искусства в Католическом институте. В апреле 1946 стал одним из основателей Кружка русско-польской дружбы в Париже.

Возможно, в столице Франции он встречался с бывшим директором Российского института истории искусств графом В. П. Зубовым, годом позже тоже оказавшимся в эмиграции. Вместе они состояли в Парижской масонской ложе „Друзья любомудрия”.

¹⁰ Архив Эрмитажа (45: л. 2). К сожалению, нужно отметить, что это было сказано до „эрмитажных продаж” в 1930-е годы, когда музей лишился картин Рафаэля, Тициана и других великих мастеров, в том числе была продана версия *Поклонения волхвов* Сандро Боттичелли, с анализа которой Жарновский начинал свою лекцию, сравнивая ее с шедевром художника на ту же тему в Уффици, а также с его *Клеветой*.

¹¹ Архив Эрмитажа (45: л. 5).

¹² Архив Эрмитажа (45: лл. 5, 6, 7).

¹³ Архив Эрмитажа (1: лл. 42, 44, 44 об).

¹⁴ Цит. по: Дударец (2009: 39).

¹⁵ Жарновский (1911: 36–40). Знаменательно, что эта единственная опубликованная в России статья Жарновского иллюстрирует его эволюцию научной тематики: от анализа картины итальянского художника автор переходит к обстоятельствам ее создания, российским реалиям конца 18-го – начала 19-го века, времени Гонзаго.

¹⁶ Архив Эрмитажа (1: л. 29).

¹⁷ Архив Эрмитажа (6: лист не пронумерован).

Жарновский похоронен на польском кладбище Монморенси в предместье Парижа вместе со второй женой, Евгенией (1891–1971).

Пребывание в Российском институте истории искусств Казимира Севериновича Малевича (илл. 4) относится к другой эпохе. Если Жарновский работал здесь во время директорства Зубова, то Малевич пришел сюда при его преемнике, Федоре Ивановиче Шмите, и ушел с приходом нового директора Серебрякова.

Нужно сказать, что, хотя Зубов (как и Жарновский) был учеником „отца формального метода” Гольдшмидта, в его зубовском Институте служили также ученые, придерживающиеся противоположных теоретических взглядов, что не мешало им успешно сотрудничать и даже дружить, среди них был, например, второй ученый секретарь Института, художник и искусствовед Николай Эрнестович Радлов, близкий друг В. П. Зубова.

В 1923 году Радлов выпустил программную книгу *О футуризме*, которую начал так: „Мужчина, лет тридцати пяти, нормально сложенный и серьезный, грунтует холст цинковыми белилами, старательно вычерчивает на нем черный квадрат и, обравив, вешает на выставку за полной подписью и с приложением краткой, но настойчивой рекомендации. Другой... делает чернильную кляксу на листе бумаги... и отправляет в редакцию журнала для распространения по России в количестве двух тысяч экземпляров. ...Я хорошо знаю, что найдется третий интеллигентный и здоровый мужчина, который подвергнет критическому анализу оба произведения, и установит на страх врагам наличие новой формы...”. Себя же он отнес к тем, кто „принужден влачить позорное существование в стороне от авангардов художественной мысли”. Мы не знаем, подарил ли он экземпляр этой книги герою первой страницы – Казимиру Малевичу, мастерская которого позднее вошла в состав Института. Но другому его сотруднику и теоретику авангарда в театре Алексею Александровичу Гвоздеву, он ее подарил (этот экземпляр сейчас хранится в институтской библиотеке).

Главное, что показывают недавно обнаруженные документы из институтского личного дела Малевича, то, что ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры) к счастью не был разогнан, разгромлен или ликвидирован, как это значится в многих биографических

статьях о художнике¹⁸ в том числе в Википедии. Даже Д. С. Лихачев ошибался, сообщив, что он был закрыт, а Н. М. Суетин, А. А. Лепорская, М. В. Матюшин, К. С. Малевич перешли в соседний Институт истории искусств и здесь организовали Лабораторию изучения формы и цвета,¹⁹ на самом деле он был слит с Российским (тогда Государственным) институтом истории искусств, причем К. С. Малевич сначала был назначен на должность Заведующего Экспериментальной Лабораторией Комитета по изучению Современного Изобразительного Искусства при Отделе Изобразительных искусств ГИИИ (с 1 января 1927),²⁰ затем Художником-Экспериментатором при кабинете по изучению Современного Изобразительного Искусства (с 26 сентября 1927), причем лаборатория названа Экспериментальной Лабораторией по исследованию физико-физиологических основ изобразительного искусства.²¹ Инициатором этого слияния, а если называть вещи своими именами, то попыткой спасти ГИНХУК, вероятно выступил его бывший секретарь и действующий ученый секретарь отдела истории изобразительных искусств РИИИ/ГИИИ Николай Николаевич Пунин. Мероприятие было проведено в отсутствие тогдашнего директора Ф. И. Шмита, а все бумаги подписал знаменитый Яков Антонович Назаренко. Вернувшийся директор был весьма недоволен напех, без делового плана проведенным слиянием,²² но в силу институтской толерантности попыток отменить его не предпринимал. Мемориальная доска со знаменитым черным квадратом установлена на соседнем (через дом) от Института здании, где тогда жил сам Малевич, и которое по документам стало числиться его филиалом.

Среди документов личного дела есть два автографа Малевича – собственноручно заполненная анкета,²³ некоторые записи в которой весьма занимательны. В графе „Какой местности уро-

¹⁸ „Его детище – Государственный институт художественной культуры был разогнан в 1926 году...” Шатских (2001: 7–26).

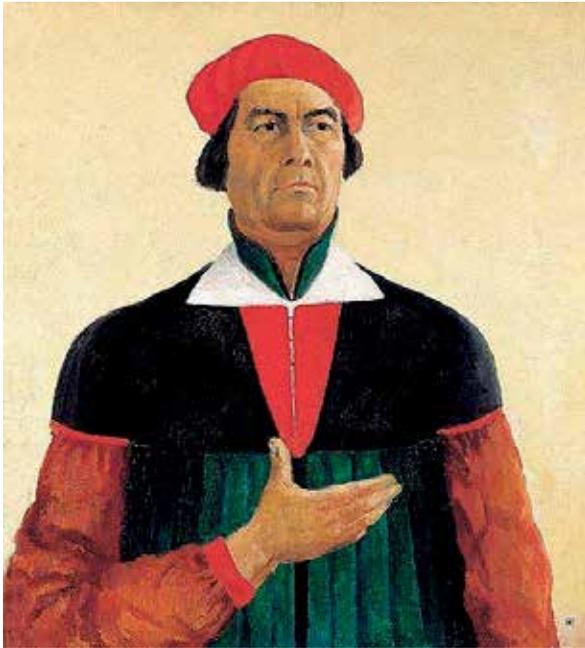
¹⁹ Лихачев (1999: 67).

²⁰ Архив РИИИ (1: л. 3).

²¹ Архив РИИИ (1: л. 4).

²² Шмидт (2003: 200). Цитата из письма Ф. И. Шмита к Бутнику-Сиверскому Б. С. от 1 января 1927. В другом письме Ф. И. Шмит раздраженно называл К. С. Малевича подверженным „мании величия”.

²³ Архив РИИИ (1: лл. 1, 1 об).



Илл. 4. К. С. Малевич, Автопортрет, 1933, Русский Музей

женец, национальность и подданство” значитс^я „Г[орода] Киева” поляк. В графе „Полученное образование, где именно” стоит „ни где”, „Малог^рамотный”.

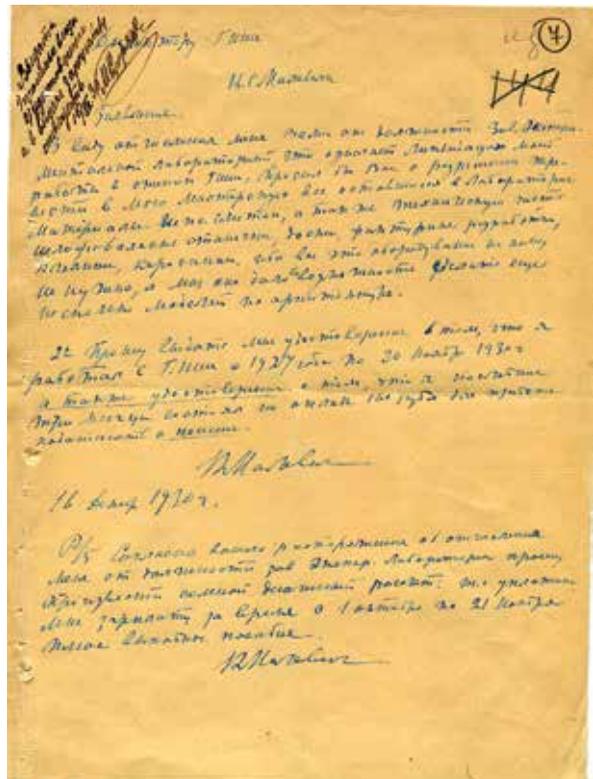
Большой автограф художника (илл. 5), иллюстрирующий последние моменты официального пребывания его в стенах Института, приводится целиком:

„Директору ГИИИ. К. С. Малевич. Заявление

В виду отчисления меня Вами от должности Зав. Экспериментальной лабораторией, что означает ликвидацию моей работы в стенах ГИИИ, просил бы Вас о разрешении перенести в мою мастерскую все оставшиеся в лаборатории материалы, гипс, слиток, а также техническую часть: шлифовальные станочки, доски, фактурные разработки, (нрзб.) керосинки ибо все это оборудование никому (в тексте: не кому – Т. И.) не нужно, а мне оно дало бы возможность сделать еще несколько моделей по архитектуре.

2-е. Прошу выдать мне удостоверение в том, что я работал в ГИИИ с 1927 по 20 ноября 1930 г., а также удостоверение в том, что я (нрзб.) три месяца состоял на оплате в 160 рублей для [нрзб.] ходатайства о пенсии. К. Малевич. 16 декабря 1930 г[ода]

P.S. Согласно Вашего распоряжения об отчислении меня от должности Зав. Экспериментальной лаборатории прошу произвести со



Илл. 5. Автограф К. С. Малевича, Архив РИИИ, публикуется впервые

мной (в тексте сомной – Т.И.) денежный расчет (так в тексте – Т.И.), т.е. уплатить мне зарплату с 1 октября по 21 ноября плюс выходное пособие. К. Малевич”.

На заявлении резолюция уже новейшего директора: „Выдать: 1) просимые вещи, 2) удостоверение. В выдаче зарплаты отказать. 16. 12. 1930 Мсеребряков”²⁴

Михаил Васильевич Серебряков директорствовал в Институте недолго, с 1930 по 1934, (по некоторым документам) по 1935-й годы, одновременно руководил аспирантским семинаром по диалектическому материализму. Впечатляет представленная им через шесть лет докторская диссертация по специальности история – *Фридрих Энгельс в молодости, история его умственного развития*.

Уход Малевича из Института был следствием глобальной реорганизации первого в России искусствоведческого Института, настолько серьезной, что она вызвала миф аналогичный ГИНХУКу – во многих современных источниках можно встретить сообщения, что зубовский Институт истории искусств был закрыт или

²⁴ Архив РИИИ (1: лл. 1, 1 об).

уничтожен. На самом деле ему удалось пройти через все чистки и реорганизации, он неоднократно менял статус и названия, но счастливо сохранил зубовский особняк, неофициальное имя зубовского института, и в этом году встретил свой столетний юбилей.

Архивные источники

Архив РИИИ 1 = Архив Российского института истории искусств (Архив РИИИ), Санкт-Петербург, ф. 1, оп. 5, № 142 (личное дело) [14 л.], лл. 1, 1 об, 3, 4.

Архив Эрмитажа 1 = Архив Эрмитажа, Санкт-Петербург, ф. 1, оп. 13, № 266, лл. 2, 29, 29 об., 30, 42, 44, 44 об.

Архив Эрмитажа 6 = Архив Эрмитажа, Санкт-Петербург, ф. 6, оп. 1, № 282.

Архив Эрмитажа 45 = Архив Эрмитажа, Санкт-Петербург, ф. 45, оп. 1, № 61, лл. 2, 5–7.

РГИА 484 = Российский Государственный Исторический Архив (РГИА), Санкт-Петербург, ф. 484, оп. 1, № 1708, л. 1.

Библиография

Зубов 2004 = Зубов, В[алентин] П.: *Страдные годы России 1917–1925*, Т. Д. Исмагулова (сост., подготовка текста, вступ. ст. и комментарии), Индрик, Москва 2004.

Дударец 2009 = Дударец, Г. И.: „Иван Тадеуш Богдан Жарновский («Иван Иванович»)», *Известия Института Наследия Бронислава Пилсудского*, 13 (2009): 30–40.

Жарновский 1911 = Жарновский, И[ван]: „Концерт Гварди в Мюнхенской пинакотексе”, *Старые годы*, май (1911): 36–40.

Исмагулова 2003 = Исмагулова, Т[амара] Д.: „Почему же все-таки «в Эрмитаже Павловской статуе обломали руки»? (Граф Валентин Платонович Зубов и дворцово-парковый ансамбль Павловска в 1920-е гг.” [в:] *Павловские чтения*, Материалы V и VI научных конференций, Санкт-Петербург 2003: 134–145.

Ковалевский 1969 = Ковалевский, П.: „Памяти ушедших. Граф В. П. Зубов”, *Русская мысль*, 2765, 20 ноября, Четверг (1969): 11.

Лихачев 1999 = Лихачев, Д[митрий] С.: *Воспоминания*, Санкт-Петербург 1999.

Шатских 2001 = Шатских, А[лександра] С.: „Казимир Малевич – литератор и мыслитель” [в:] *Казимир Северинович Малевич. Черный квадрат*, А. Шатских (сост.), Азбука, Москва 2001: 7–26.

Шмидт 2003 = Шмидт, П. Ф.: „Воспоминания об отце” [в:] *Российский институт истории искусств в мемуарах*, И. В. Сепман (ред.), РИИИ, Санкт-Петербург 2003: 191–214.

Tamara D. Ismagulova

"Polish" Fellows of the Institute of Art History in St. Petersburg-Leningrad: Jan Tadeusz Bogdan Żarnowski (Ivan Ivanovich Zharnovskij) (1890–1950) and Kazimir Malevich (1879–1935) (on unpublished material)

The paper analyzes the biographies of the two Poles, Fellows of the Russian Institute of Art History Jan Tadeusz Bogdan Żarnowski (Ivan Ivanovich Zharnovskij, 1890–1950) and the artist Kazimir Severinovich Malevich, in connection with the theoretical concepts of the Institute of Art History, created by Count of V. P. Zubov in St. Petersburg in 1912. Many aspects of life and work Żarnowski's clarify the contacts with Zubov (they both wrote their dissertations under the leadership "the founder of structuralism" Professor Adolph Goldschmidt). In this paper we introduce into scientific turn some unpublished documents from the State Historical Archive (St. Petersburg), the Archive of the Hermitage and the Archives of the Institute of Art History. The last final part the text is based on the documents from the Archives of the Institute of Art History of the work of the Institute K. S. Malevich. His autographs are first published here, (one in facsimile format).