

8. Товарищество передвижных художественных выставок [Электронный ресурс]. URL: <http://art19.info/peredvizhniki/> (дата обращения: 21.10.2017).

9. *Топоров В. Н.* Пространство и текст [Электронный ресурс]. URL: http://ec-dejavu.ru/publ_Toporov_Space.html (дата обращения: 19.10.2017).

10. *Яковлева Н. А.* Иван Николаевич Крамской. 1837–1887. Л., 1990. 112 с.

Статья поступила в редакцию 23.01.2018 г.

УДК 069.12:37 + 069.8-055.2

В. Г. Ананьев

КУРС МУЗЕЙНОЙ ПОДГОТОВКИ МИРТИЛЛЫ ЭВЕРИ: ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЕЕВЕДЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В США ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в.*

Рассматриваются гендерные аспекты ранних проектов в области музееведческого образования. Предмет исследования — курс музейной подготовки, который в 1911 г. был включен в программу женского колледжа Уэллсли (США). Инициатором курса была Миртилла Эвери — историк средневекового искусства, куратор музея колледжа. На основании опубликованных и неопубликованных источников из архива Уэллсли автор анализирует содержание курса как контактной зоны переговоров относительно положения женщин в профессиональном музейном мире первой трети XX в.

К л ю ч е в ы е с л о в а: гендер; музей; музееведческое образование; куратор; Миртилла Эвери; Уэллсли.

Проведение в 1990 г. семинара на тему «Перспективы гендера: эссе о женщинах в музеях» и издание четыре года спустя одноименного сборника статей [9] обозначили начало устойчивого интереса к гендерной проблематике со стороны специалистов в области музейного дела и музеологии. При этом вне сферы внимания исследователей в данном контексте оставался такой немаловажный аспект развития музейного дела, как музееведческое образование. Система подготовки будущих музейных работников формируется на рубеже XIX–XX вв. в рамках первой музейной революции и движения за музейную модернизацию, когда появляется само представление об особой музейной профессии. Особенно активно она развивается в первой трети XX в. в США, и существенный вклад в ее развитие внесли именно женщины: Сара Йорк Стивенсон, Миртилла Эвери, Луиза Коннели, Лора Брагг [5]. В рамках данной статьи, опираясь на ряд как

* I am sincerely grateful to staff of The Wellesley College Archives and especially Mary Yearl for generous informational support of this research, consultations and patience in communication. This publication would not be possible without their participation.

АНАНЬЕВ Виталий Геннадьевич — кандидат исторических наук, старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (e-mail: v.ananbev@spbu.ru).

© Ананьев В. Г., 2018

опубликованных, так и архивных источников, а также обращаясь к существующей историографии, мы постараемся кратко охарактеризовать один из ранних примеров курсов подготовки музейных профессионалов в США и выявить некоторые его особенности, связанные с гендерными установками того социокультурного контекста, в котором он задумывался и реализовывался.

Профессионализация музейного дела, начавшая активно развиваться на рубеже XIX–XX вв., не могла не поставить на повестку дня вопрос о месте и роли женщин в музейном мире. Музейный профессионал в начале XX в. в первую очередь идентифицировался с куратором, т. е. хранителем-исследователем, специалистом в области профильной дисциплины. И если смотреть с точки зрения кураторских позиций, положение женщин в музеях начала века было более чем плачевным. При этом, как отмечает в своем новаторском исследовании английский историк К. Хилл, для верного понимания того места, которое в музейном деле эпохи занимали женщины, недостаточно просто прикладывать к их судьбам шаблоны мужской карьеры. Необходимо выявлять и собственно женские стратегии адаптации к установленным профессиональным критериям (см.: [10]¹).

По общепризнанному мнению женщины были хороши на скучной, банальной работе, требующей тонкого ручного мастерства, связанной с образованием, коммуникацией с детьми, другими женщинами или представителями рабочего класса, продолжающей в публичном пространстве типично женские домашние практики наведения порядка и уборки. Использование этих стереотипных представлений в своих целях позволяло женщинам, не имеющим доступа к кураторским позициям, достаточно уверенно расположиться в музейном пространстве и стать значимой (хотя зачастую невидимой или игнорируемой) частью музейного сообщества, развивая собственные, гендерно маркированные области профессиональной компетенции [10, 19]. Данные области следует рассматривать не только как зоны сегрегации и маргинализации, но и как инструменты приобретения женщинами новых компетенций и ценностей, которые, в свою очередь, оказывали существенное воздействие на облик самого музейного института [Там же, 22].

Англосаксонский мир не представлял в данном отношении какого-то единого целого и характеризовался существенными региональными различиями. Если в Великобритании женщины практически не принимали участия в работе Музейной ассоциации — первой в мире профессиональной организации такого рода [Там же, 20–23], то в США уже на Второй конференции Американской ассоциации музеев в 1907 г. присутствовали четыре женщины, и одна из них выступала с докладом [12, 153]. При этом, безусловно, господствующие стереотипы давали знать о себе и здесь. По подсчетам современных исследователей, между 1905 и 1945 гг. только десять женщин занимали должность куратора в крупных художественных музеях США. Почти все они были либо одиноки, либо, будучи замужем, не имели детей. Преимущественно женщины в музеях выполняли функции регистраторов и секретарей или занимались образовательной деятельностью [4, 33–34].

¹ За возможность ознакомиться с этой работой я искренне признателен журналу «Ab Imperio: Исследования по новой имперской истории и национализму в постсоветском пространстве» и лично И. В. Герасимову.

Исследовательская работа — все еще понимаемая как суть обязанностей (если не привилегий) куратора — продолжала оставаться мужской вотчиной.

Именно на таком фоне, неоднозначном относительно лавирования между инклюзией и исключением женщин из музейного контекста, в 1911 г. в американском женском колледже Уэллсли был объявлен прием на новый учебный курс — курс музейной подготовки (museum training course). Хотя в литературе и встречаются неоднократные упоминания о самом этом факте, сколько-нибудь серьезного анализа данной инициативы не предпринималось. Сам колледж Уэллсли был основан в 1870 г. как частный женский колледж свободных искусств и к началу XX в. славился передовым подходом в деле преподавания [13, 42–55, 262–278]. Во многом принятые здесь новации были связаны с деятельностью Элис ван Вехтен Браун, в 1897 г. возглавившей как факультет искусств колледжа, так и его музей. Еще в 1889 г. в специальном здании на территории кампуса были выставлены художественные коллекции колледжа, основу которых заложил сам создатель Уэллсли — Генри Фаул Дюран. По имени мецената, на средства которого здание было возведено, разместившееся в нем собрание получило наименование Фарнсвортского художественного музея.

Ван Вехтен Браун не только активнее, чем раньше, начала включать музей в учебный процесс, но и попыталась реформировать его по образцу Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне, ставшего первым примером музея нового образца — музея как образовательного учреждения. Как вспоминали впоследствии ее коллеги, первое, с чего начала свою работу в музее ван Вехтен Браун, было удаление отсюда предметов «немuseumного уровня». Галереи почти опустели, но это имело безусловные положительные последствия. Для студентов были доступны художественные коллекции Бостона и Гарварда, сохранение в музее колледжа высокого эстетического уровня, заданного ими, было чрезвычайно важным для формирования у учащихся навыков критического созерцания и оценки [1]. Это было обусловлено теми принципами преподавания искусства, которые отстаивала ван Вехтен Браун и которые стали своеобразной визитной карточкой Уэллсли. Их утверждение сама традиция колледжа связывала со следующими обстоятельствами². В 1897 г. президент колледжа, познакомившись с принципами преподавания искусства, которые на протяжении нескольких лет ван Вехтен Браун внедряла в возглавляемой ею Художественной школе Норвича, пригласила ее в колледж, переживавший период реформ и преобразований. Та, будучи художником, критически настроенным по отношению к академической науке, особого желания принимать приглашение не имела, но, стараясь действовать тактично, выдвинула условие, которое сама считала невыполнимым. Она согласилась войти в штат Уэллсли при условии, что там в программу подготовки специалистов по искусствоведению будут включены практические занятия по искусству. И более того, что они — как лабораторные работы для студентов в области точных наук — станут обязательной частью курсов, необходимых для итогового получения степени. Это

² Характеристика методов преподавания дана по машинописи неопубликованного доклада М. Эвери «Методы преподавания искусства в Уэллсли», хранящейся в архиве колледжа Уэллсли и ранее не привлекавшей внимание исследователей [1].

предложение, к всеобщему удивлению, было принято советом попечителей, и ван Вехтен Браун начала работу в Уэллсли.

Ее первые шаги вызывали критику как в художественных, так и в академических кругах. Одни утверждали, что в пространстве колледжа невозможно создавать высокое искусство, вторые отрицали сам факт необходимости существенных ментальных усилий при занятиях рисованием или живописью. Вместе с тем система практических занятий в мастерских наряду с семинарами и лекциями в аудиториях очень скоро показала себя вполне эффективной и, хотя постоянно подвергалась корректировке, сохранялась в колледже на протяжении следующих десятилетий.

Первые два года обучения студенты изучали вводный курс, во время которого осуществлялось знакомство с базовыми принципами дизайна в архитектуре, скульптуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве, а также осваивался общий очерк развития искусства. Отдельные исторические периоды изучались более подробно: греческая скульптура, архитектура средневековой Франции, живопись итальянского Возрождения. Прочее рассматривалось в общих чертах, хотя обязательно подчеркивались исторические взаимосвязи, новые аспекты искусства, связи с современными идеями и опытом, а кроме того, давался эстетический анализ наиболее значимых памятников.

После освоения этого курса студенты могли выбрать годовой курс студийной работы, включавший освоение акварельной техники, рисования углем, моделирования и живописи. Показавшие себя наиболее компетентными могли затем записаться на семестровый курс дизайна. Студийные курсы строились по принципу лабораторных занятий и должны были дополнять знания, полученные в ходе лекций по истории искусства, развивая наблюдательность студентов, умение видеть и критически оценивать произведения искусства. Кроме того, они служили базой для продолжения практических занятий искусством, если студент решал в дальнейшем сам стать художником-практиком и собирался поступать в художественную или техническую школу.

Главной задачей практических занятий было развить у каждого студента, вне зависимости от степени его одаренности в искусстве, навыки наблюдения и фиксации того, что он видит. Терпеливая работа в лаборатории практически у каждого могла сформировать удовлетворительный базис для критической оценки эстетического объекта и подлинного удовольствия от созерцания красоты.

Занятия начинались с освоения пропорций, направления линии, относительных углов. Они были индивидуализированными, так как отдельным студентам требовалось больше внимания для того, чтобы научиться правильно держать карандаш или верно размещать предметы в композиции. На втором этапе изучались качество линии, расстановка акцентов и другие способы эффективного использования линии. Третий предполагал репрезентацию форм при помощи эффектов света и тени и рисование углем. Затем начиналось освоение акварели, ее интенсивности и глубины цвета. Анализируя цвет, глаз приучался к различению его оттенков и нюансов — для этого студенты зарисовывали растения и небольшие музейные предметы приглушенных тонов. Моделирование начиналось

со знакомства с глиной, причем, хотя для копирования иногда использовались гипсовые слепки, основной акцент делался на объемном копировании объектов по фотографиям, что позволяло освоить навык перевода двухмерного изображения в план трехмерности. Кроме того, на протяжении всего вводного курса студенты осваивали навыки быстрой зарисовки.

Завершив курс, студенты могли перейти к лабораторным занятиям, предполагавшим большую степень индивидуализации и, как правило, заключавшимся в анализе того или иного эстетического феномена. Одним из заданий, например, было выявить шесть примеров изображения различных эмоций в фигурах Джотто. Студенту нужно было провести предварительную работу по изучению фотографий, отобрать релевантные примеры, назвать их, разместить рисунки на лабораторной доске и скопировать. В рамках курса колониальной архитектуры студенты по предварительной договоренности посещали близлежащий Салем, измеряли сохранившиеся там каминные или другие детали жилой архитектуры, а позднее зарисовывали их в заданных пропорциях. Лабораторные занятия по скульптуре на завершающей стадии включали моделирование с натуры. А занятия по дальневосточному искусству предполагали знакомство со специфическими ориентальными чертами линии, ритма и композиции, характерными для этой традиции [1, 1–6].

Чрезвычайно значимой эта программа была не только для освоения истории искусства, но и для верного понимания его современного состояния. Следует отметить, что на протяжении нескольких лет одним из преподавателей Уэллсли был Альфред Дж. Барр — прославленный директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, с именем которого во многом связано развитие самого концепта музея современного искусства как особого художественного феномена [11]. Студенты на практике осваивали отличие техники художников рубежа XIX–XX вв. от той, что использовалась старыми мастерами, и в качестве заданий писали натюрморты в стиле Сезанна и ван Гога [15, 366].

Система, введенная в Уэллсли Э. ван Вехтен Браун, продолжала развиваться на протяжении первой трети XX в. Наиболее значимые изменения были внесены в нее Миртилой Эвери, в 1930-е гг. возглавлявшей как Департамент искусств колледжа, так и его Художественный музей. Она, откликаясь на требования времени, расширяла спектр преподаваемых дисциплин. Так, например, в программу были включены курсы по истории римского, дальневосточного и византийского искусства [15, 366]. Для чтения последнего Эвери пригласила в Уэллсли Сирарпи Тер-Нерсиян, недавно переехавшую в США из Франции и впоследствии ставшую первой женщиной-профессором Думбартон-Окса. По инициативе Эвери студенты, изучавшие средневековое искусство, упражнялись в технике миниатюры на пергаменте и выполняли фрески в соответствующем стиле на стенах подвального помещения здания, в котором проходили занятия. Участники классов дизайна и композиции разрабатывали проекты и выполняли рельефы для построек колледжа, а также готовили маски для драматических представлений театра, организованных Департаментом греческого языка [15, 366]. Еще раньше по ее инициативе в программу колледжа был включен курс музейной подготовки.

Прежде чем обратиться к его содержанию, остановимся коротко на биографии этой выдающейся женщины.

Как ни странно, в современной историографии отсутствуют исследования, в которых анализировались бы карьера Миртииллы Эвери и ее вклад в развитие искусствознания и музеологии. Все, чем мы располагаем, это свидетельства современников, собранные в несколько юбилейных публикаций и некрологов, а также немногочисленные материалы архива колледжа Уэллсли [15–18]. Они, однако, позволяют достаточно полно восстановить ее биографию.

Миртилла Эвери родилась в 1869 г. В 1891 г. она получила степень бакалавра искусств в колледже Уэллсли, специализируясь на классических языках, и год преподавала их в школе, а затем перешла на работу помощником директора Университета штата Нью-Йорк, где организовала первую в этом регионе передвижную библиотечную систему, включив в нее изобразительные материалы, выдававшиеся на время в школы, клубы и иные общественные организации. В 1896 г. она получила в этом учебном заведении степень бакалавра библиотечных наук. После недолгой работы в Академии для девочек в Олбани Эвери решила продолжить обучение, сконцентрировавшись на теме истории искусства, которая впоследствии станет основной в ее научных интересах. В 1913 г. вновь в Уэллсли она защитила магистерскую диссертацию на тему «Серия фресок на сюжеты Ветхого и Нового Завета в нефе верхней церкви Св. Франциска Ассизского» и уже в процессе работы над этим исследованием начала сотрудничать с художественным музеем колледжа. В 1912–1917 гг. Эвери была его куратором и способствовала реорганизации коллекций в соответствии с требованиями учебного процесса, в котором также вскоре начала принимать непосредственное участие [15, 365–366]. В 1912–1914 гг. она была ассистентом, в 1914–1917, 1918–1919 гг. — инструктором, в 1919–1921 гг. — ассистентом профессора, в 1921–1928 гг. — ассоциированным профессором, наконец, с 1928 г. и вплоть до выхода на пенсию в 1937 г. — полным профессором искусств. Помимо этого в 1930 — 1937 гг. Эвери выполняла обязанности директора Художественного музея колледжа, а с 1929 по 1937 г. возглавляла Департамент искусств Уэллсли [16, 1]. В 1927 г. она защитила в Рэдклиффе докторскую диссертацию на тему «Литургические свитки Южной Италии» [15, 366]. Именно средневековое искусство стало основным предметом ее научных интересов. С. Тер-Нерсесян писала в некрологе об этом так: «Ее тесные связи с профессором Руфусом Моури, ее огромное восхищение им, вероятно, по большей части и были причиной того, что ее привлекло средневековое искусство — область, в которую она и внесла наибольший вклад как ученый...» [17, 255].

1917 г. Эвери провела, изучая коллекцию средневекового искусства Моргана в Музее Метрополитен. За этим последовали путешествия в Европу в качестве стипендиата Американского археологического института и знакомство с памятниками на местах [15, 366]. Результатом стала публикация первой значимой научной работы Эвери, посвященной проблеме александрийского стиля в цикле фресок римской церкви Санта-Мария-Антиква (1925) [2]. Близость к принстонской группе искусствоведов-медиевистов определила публикацию в основанной Принстонским университетом серии «Иллюминированные средневековые рукописи»

подготовленного Эвери альбома литургических свитков Южной Италии [3]. Эвери была членом Американского археологического института, Академии медиевистики и Ассоциации художественных колледжей. В работе последней она принимала активное участие после выхода на пенсию в 1937 г. (вице-президент в 1941–1944 гг., почетный директор с 1949 г. и т. д.). Скончалась Миртилла Эвери в 1959 г. [17, 255].

Курс музейной подготовки был включен в программу Уэллсли по инициативе Эвери в 1911 г. и рассматривался как совместный с Фарнсвортским художественным музеем экспериментальный проект, призванный готовить музейных ассистентов «в ответ на возрастающие требования в отношении компетентных сотрудников, которые могли бы занять в музеях позиции доцентов³, ассистентов, отвечающих за различные коллекции, включая фотографические и книг по искусству, или же ассистентов с иными обязанностями» [7, 3]. Без экзаменов на курс зачислялись выпускники Уэллсли и других колледжей, обладающие знаниями в области истории искусства. Для прочих предполагались вступительные испытания. Последнее определяло и то, что вместе с курсом музейной подготовки студент мог выбрать и курсы по истории искусства (греческая скульптура, архитектура, итальянская живопись). Но тогда обучение по музейному курсу занимало не один год (девять учебных месяцев), а минимум два. Успешно завершив курс, студент хотя и не получал особого сертификата или диплома, но мог именоваться музейным ассистентом, а его оценки и иные материалы сохранялись в Фарнсвортском музее и могли быть затребованы потенциальным работодателем. И хотя в рекламном проспекте курса утверждалось, что «колледж не занимается трудоустройством студентов, освоивших курс», определенная связь с работодателями все же существовала. Для студентов Уэллсли обучение было бесплатным, прочие платили 50 долл. в год [7, 1–3].

В 1916 г. на ежегодной встрече Ассоциации американских художественных колледжей, говоря о востребованности выпускников программы в музеях, ван Вехтен Браун констатировала, что все 12 человек, закончившие к данному моменту курс, получили удовлетворительные места в музеях и числятся там на хорошем счету. Они занимались общей работой ассистентов, руководили каталогизацией фотографий и т. п. [5, 112].

Что включала в себя программа обучения? Самый ранний из доступных нам источников, буклет курса на 1913/14 учебный год, содержит указания на три учебных модуля: музейную подготовку (Museum Training), подготовку для работы в художественной библиотеке (Art Library Training) и делопроизводство (Office Training). Первый предполагал пять основных тем: 1) учет и хранение музейных предметов (живопись, скульптура, слепки, текстиль, кружева, керамика); 2) выставочная деятельность (организация экспозиции, программы и уведомления, информирование прессы с критической оценкой); 3) методы массово-просветительской работы (доцентские программы): для детей, школ, исследовательских клубов и т. д.; 4) история художественных музеев; 5) современные художественные

³ Так в США на рубеже XIX–XX вв. называли экскурсоводов. Термин был введен в широкий оборот ученым секретарем Бостонского музея изящных искусств Бенджамином Ивсом Гиллманом в его работе «Цели и метод идеального музея» (1918) [8].

направления и методы. Второй включал в себя: 1) отбор и хранение фотографий; 2) заказ и включение новых материалов в собрание, составление попочных описей, классификацию и каталогизацию книг и фотографий; 3) практику рукописного и печатного маркирования; 4) текущую работу абонемента; 5) использование библиографий и каталогов фотографий. Наконец, третий был посвящен: 1) занесению информации в файлы, копированию писем, заполнению официальных бланков, составлению расписаний; 2) рутинной канцелярской работе, таймингу, работе с публикой и в условиях форс-мажора, офисному деловому этикету [7, 2]. Хотя в дальнейшем и происходила определенная корректировка содержания курса, в целом, вероятно, можно признать, что общая схема оставалась примерно такой же на протяжении всего времени реализации. Она упоминается в кратком резюме курса, озвученном в апреле 1916 г. на ежегодной встрече Ассоциации американских художественных колледжей [5, 112], рекламной заметке, опубликованной в 1928 г. в издании Американской ассоциации музеев [20], и буклете курса на 1927/28 учебный год [6, 2–3].

При этом надо отметить, что в истории курса можно условно выделить два этапа: первый охватывает 1911–1917 гг., а второй начинается с 1927 г. В промежутке набор на курс не проводился. Перерыв в преподавании, вероятно, был связан с тем, что в это время сама Эвери не могла уделять реализации курса должного внимания, так как занималась собственно научной работой — изучала европейские памятники *in situ* и готовила докторскую диссертацию, проведя несколько лет вне стен Уэллсли. Ее возвращение к активной преподавательской работе означало и возрождение курса музейной подготовки в 1927 г. [6].

При этом можно отметить, что риторика позиционирования курса этого времени позволяет сделать некоторые выводы относительно определенных перемен в дискурсе, сопровождавшем развитие женского присутствия в музейной профессии. Если в случае с первыми наборами, как мы видели выше, потенциальная позиция выпускниц определялась как позиция ассистента, сейчас ситуация изменилась. В информации о наборе на 1927/28 учебный год о курсе уже говорилось: «Цель — дать выпускницам возможность оказаться среди тех, кто способствует развитию музеев, в качестве музейных инструкторов, ассистентов, музейных библиотекарей, кураторов и директоров» [6, 1]. Таким образом, не только потенциальный набор должностей был значительно расширен и включал в себя уже такие традиционно мужские позиции, как директор или куратор, не только просветительская работа заняла место рядом с фондовой, но и было признано их значение для достижения более высокой итоговой цели — развития музеев. Причем, судя по всему, это была не просто саморепрезентация маргинальной группы, но образ, разделяемый значительной частью профессионального сообщества. «Музейные новости», официальное издание Американской ассоциации музеев, в короткой заметке о наборе на курс 1928 г. практически дословно перепечатали этот перечень потенциальных позиций, доступных для будущих выпускниц [20].

Описание курса 1927 г. хотя и содержит те же самые три модуля, в характеристике их явно присутствуют накопленный опыт и тенденция к большей специализации. Теперь уже слово «музей» есть в названии всех трех блоков: музейные

коллекции, музейная библиотека, музейный менеджмент и делопроизводство. В работе с коллекциями по-прежнему выделяются два раздела: учет и хранение и экспозиционно-выставочная работа, но последняя конкретизируется за счет включения таких частных тем, как, например, экспозиционное оборудование и временные выставки. Музейный менеджмент предполагает изучение наряду с уже традиционными вопросами, обозначенными в 1910-е гг., еще и вопросы издательской деятельности (музейный бюллетень, объявления о планируемых событиях, приглашения), а также музейной политики и организации [6, 2–4]. Последняя тема конкретизирована как «дискуссия и практика», и это свидетельствует о еще одной важной стороне музейного курса, характерной для него изначально и отвечающей общей парадигме искусствоведческого образования в Уэллсли — связи аудиторных и лабораторных занятий, о которой уже говорилось выше.

В данном случае вопрос осложнялся тем, что сама система музееведческого образования как таковая только лишь начинала формироваться и единого мнения о том, как именно должна проходить подготовка будущего музейного работника, еще не существовало. Более того, сама идея подготовки музейного специалиста в учебном заведении была отнюдь не общепринятой. Показательно, например, что на уже упоминавшейся выше встрече Ассоциации американских художественных колледжей 1916 г. было озвучено мнение университетов, предлагавших наиболее полные искусствоведческие курсы (Гарварда и Принстона), в соответствии с которым музейную подготовку следует оставить до времени поступления выпускника-искусствоведа на работу в музей: «Крупные музеи могут выполнить эту работу более эффективно. Мы же лучше послужим им, отправляя туда людей, широко образованных и знакомых с выдающимися памятниками» [5, 112–113]. В таких условиях особенно важным было включать в университетские курсы занятия в музеях, на которых студенты могли непосредственно знакомиться с будущим местом работы. Эвери, прекрасно понимая это, старалась как можно более полно использовать возможности, предлагавшиеся близостью Уэллсли крупным художественным центрам США. Помимо самого Фарнсвортского музея, занятия также проводились в Бостонском музее изящных искусств, Художественном музее Ворчестера, Фоггсовском музее в Гарварде, Школе прикладного дизайна в Провиденсе и Музее Метрополитен. Последнее во многом стало возможным благодаря тесным связям, которые с Уэллсли поддерживал директор музея Альфред Барр, на протяжении ряда лет бывший преподавателем колледжа [14, 68–81]. Кроме того, на занятиях студенты знакомились с работой крупных художественных дилеров и издателей Бостона. Помимо самой Эвери занятия по курсу в конце 1920-х гг. вели также секретарь Фарнсвортского музея (занятия по каталогизации) и ван Вехтен Браун (лекции по музейной политике) [6, 4]. Последний набор был, вероятно, осуществлен в 1941 г., после чего курс больше не предлагался. Показательно, что Пол Дж. Сакс, планируя в Гарварде свой курс подготовки музейных кураторов, который впоследствии станет одним из самых успешных и авторитетных начинаний в США в данной области, обращался за консультациями к М. Эвери: в архиве Уэллсли сохранилось его письмо

от 14 апреля 1921 г. с просьбой прислать печатные материалы с информацией о программе курса [19, 1–3].

Как видим, курс музейной подготовки, разработанный Миртииллой Эвери в начале 1910-х гг. и ставший одним из первых начинаний в области профессионализации музейного дела, предполагал освоение студентами основных направлений музейной работы (учет и хранение, экспозиционно-выставочная и культурно-просветительская деятельность), был ориентирован на удовлетворение кадровых потребностей художественных музеев и включал как аудиторные занятия разного рода, так и обучение на месте будущей работы — в музее. Вместе с тем это был курс, разработанный именно для женского колледжа, и такая гендерная маркированность не могла не повлиять на его содержание, выявив ту амбивалентность, которой характеризовалось женское присутствие в профессиональном музейном пространстве. С одной стороны, изначально ядром курса была рутинная музейная работа, связанная с каталогизацией, учетом и хранением, секретарскими обязанностями, ведением библиотечных фондов, наконец, образовательной деятельностью, т. е. теми самыми направлениями, которые и считались в начале XX в. традиционно женскими работами. Готовя ассистентов, фигур второго плана по определению, курс, казалось бы, поддерживал дискриминирующие аспекты господствующего дискурса. Однако включение в него в конце 1920-х гг. таких вопросов, как, например, музейная политика и расширение спектра потенциальных рабочих позиций, вплоть до директорской, означали наступающие перемены и упрочение женских позиций в профессиональной среде.

Двойственность и неоднозначность этих позиций хорошо видны на примере центрального персонажа данной работы — самой Миртииллы Эвери. В 1939 г. в дар Художественному музею Уэллсли был передан ее портрет. Это событие стало поводом для публикации специального выпуска музейного бюллетеня, целиком посвященного недавно вышедшей на пенсию исследовательнице. Наряду с выступлениями администрации колледжа, на его страницах были опубликованы воспоминания бывших студентов М. Эвери [18]. Представляется, что содержание этого коллективного *laudatio* достаточно точно характеризует рецепцию женского присутствия в профессиональной среде.

Во-первых, интерес представляет сам портрет Эвери, переданный в музей. Это не портрет маслом, а миниатюра на слоновой кости, выполненная Артемис Тавшанян (Караджесян), американской художницей армянского происхождения, т. е. объект, принадлежащий к категории, которую принято называть «*minor arts*». За счет того, что репрезентация женщины выполняется другой женщиной и явно отсылает к тонкому ручному мастерству, граница между настоящим искусством и дамским рукоделием оказывается неочевидной зоной переговоров и не предполагает четкой дихотомии. Передавая музею новый дар, представитель колледжа отмечает социальное признание художницы профессиональной средой и подчеркивает, что она дважды удостоивалась высшей награды Американского общества миниатюристов [18, 2–3]. В риторике церемонии артефакт, таким образом, все время балансирует между полюсами публичного и домашнего, общего и гендерно-маркированного.

Примерно то же самое происходит и с тем образом Эвери, который выстраивается в выступлениях и текстах ее коллег и бывших учеников. Отсылки к ее достижениям как ученого хотя и не отсутствуют полностью, но явно играют вспомогательную роль и формулируются особым образом. Для нее, по словам одного из авторов, «наука не была сухой как пыль <...> а пульсировала человеческим чувством» [18, 5], ее основные достижения связываются с анализом цикла римских фресок, изданием литургических свитков и работой над составлением Индекса христианского искусства [Там же, 8–9], для каждого из этих направлений базовыми оказывались навыки каталогизации, классификации и кропотливого сбора материалов, т. е. то, что вполне соответствовало представлениям начала XX в. о типично женских работах в науке. Определяющей для выбора сферы научных интересов, как и в цитированном выше некрологе, написанном С. Тер-Нерсесян, оказывается близость к Р. Моури [Там же, 7], что до определенной степени лишает Эвери научной самостоятельности.

В качестве администратора Эвери в первую очередь характеризуется как человек, внимательный к малейшим деталям и, казалось бы, второстепенным вопросам. Вот как говорит об этом директор колледжа: «Возможно, люди не могут быть точны, убедительны и эффективны в большом, если, работая с малым, они не выказывают равной точности, убедительности и эффективности. Вспоминая мисс Эвери, я думаю, что ни один секретарь не был более погружен в малые организационные проблемы, более систематичен в представлении деталей бюджета, более осведомлен о мелких событиях, которые в итоге могли оказаться существенными» [Там же, 4]. Вновь мы видим акцент на тщательности и кропотливости, работа с малым и незначительным воспринимается как достижение и область приложения женских усилий.

Центральное место отводится достижениям Эвери в роли преподавателя, причем преподавателя особого рода: лейтмотивом всех выступлений становятся чувства, умение заручиться поддержкой и доверием коллег и студентов, вдохнуть в них уверенность в себе, вести диалог на равных, избегать менторского тона, выстраивать дружеские отношения. Этот образ вновь балансирует на грани между публичным и приватным пространствами: с одной стороны, вспоминаются занятия в колледже и обсуждение научных проблем, а с другой — пожилая миссис Эвери, мать профессора, с которой многие из студентов были знакомы, так как нередко посещали дом учителя, и то внимание, с которым М. Эвери относилась к личным проблемам и кризисам своих учениц [Там же, 11–16].

Представляется, что такого рода риторика репрезентации позволяет лучше понять роль и место женщин в формировании профессионального музейного дискурса первой трети XX в. А обращение в связи с этим к ранним проектам в сфере музееведческого образования может быть полезным не только для выработки перспективной стратегии развития этого направления на современном этапе, но и для анализа более общих культурологических вопросов, связанных с более частными вопросами, такими, как гендер, культура и профессионализм.

1. *Avery M.* Methods of teaching art at Wellesley [1930th] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1. 6 p.
2. *Avery M.* The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome // *Art Bulletin.* 1925. Vol. 7. P. 131–149.
3. *Avery M.* The Exultet Rolls of South Italy. Princeton, 1936. Vol. 2.
4. *Baldwin J. H., Ackerson A. W.* Women in the Museum: Lessons from the Workplace. N. Y. ; L., 2017. 214 p.
5. *E. R. A.* Training for Museum Workers // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin.* 1916. Vol. 11, № 5. P. 111–113.
6. Farnsworth Art Museum. Wellesley College. Art museum training course. Re-opened in 1927–1928 // Wellesley College Archives. 3L Department of Art: Scrapbooks. Box 1: Scrapbook (1919–1928).
7. Farnsworth Museum of Art Wellesley College. Museum training course. 1913–1914 // Wellesley College Archives. 3L Department of Art: Scrapbooks. Scrapbook (1897–1919).
8. *Giltinan C.* The Early History of Docents in American Art Museums: 1890–1930 // *Museum History Journal.* 2008. Vol. 1, iss. 1. P. 103–128.
9. *Glaser J. R., Zenetou A.* (eds.). Gender Perspectives: Essays on Women in Museums. Washington ; London, 1994. 161 p.
10. *Hill K.* Women and museums, 1850–1914. Modernity and gendering of knowledge. Manchester, 2016. 272 p.
11. *Kantor Gordon S.* Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. Cambridge, 2002. 496 p.
12. *Kohlstedt S.G.* Innovative niche scientists: women’s role in reframing North American museums, 1880–1930 // *Centaurus.* 2013. Vol. 55, iss. 2. P. 153–174.
13. *Lefkowitz Horowitz H.* Alma Mater: Design and Experience in the Women’s Colleges from Their Nineteenth-Century Beginnings to the 1930s. Amherst, 1993. 448 p.
14. *Meyer R.* What was Contemporary Art? Cambridge ; London, 2013.
15. Myrtilla Avery, Professor of Art // *Alumni Magazine.* 1937. June. P. 365–367.
16. Myrtilla Avery — Resume [1937] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1. 1 p.
17. *Nersessian der. S.* Myrtilla Avery 1869–1959 // *College Art Journal.* 1960. Vol. 19, iss. 3. P. 255.
18. Portrait on ivory of Myrtilla Avery by Artemis Tavshanjian // *Wellesley College Art museum bulletin.* 1939. Vol. 2, № 3 (May). 16 p.
19. *Sachs P. J.* The letter to M. Avery [1921] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1. 2 p.
20. Wellesley offers training course in museum work // *The Museum News.* 1928. . Vol. 5, № 18 (March). Pt. 1.

Статья поступила в редакцию 22.01.2018 г.