

## ПАПКА ФОТОГРАФИЙ БЕНЬЯМИНА ЦЕМАХА: ЛИЧНЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ИЗВЕСТНЫХ ФОТОГРАФИЙ

Ирина Ю. Чмырева

Арт-куратор – исследователь в штате некоммерческой организации  
в области культуры FotoFest Inc., Хьюстон, США, irinachmyreva@gmail.com

### Аннотация

Статья рассматривает ключевые вопросы современной практики атрибуции произведений из истории российской фотографии на примере атрибуции памятника «Папка Цемаха» из собрания Музея изобразительных искусств г. Хьюстона, США, а именно: возможность атрибутирования имен, уточнение датировок при перекрестно-сравнительном анализе памятников. В составе исследуемого памятника соединились произведения русских фотографов-художников 1920-х годов, принадлежавших к разным поколениям, но объединенных деятельностью в рамках «Искусства движения» и ГАХН. В статье очерчен метод построения перекрестного анализа произведений при атрибуции группы памятников. Атрибутированный памятник предстает источником для историков искусства, историков фотографии, истории русского театра, включая театр «Габима», для изучения преподавания метода Станиславского и русского балета в США. Также на основе проведенной атрибуции возникает возможность проведения физиогномической атрибуции героев фотографии с привлечением других памятников модернистской фотографии России и Германии 1920-х годов. «Папка Цемаха» позволяет проследить эволюцию представлений о героях русского балета в 1920-е–1930-е годы и маршруты эмиграции танцовщиков из Советской России в Западную Европу и США.

*Ключевые слова:* история фотографии, атрибуция, визуальный сравнительный анализ, «Искусство движения», Государственная академия художественных наук (ГАХН), русский балет, Беньямин Цемах, Инна Чернецкая, Тамара Жева, Василий Живаго, Ида Наппельбаум, Лотти Якоби, Музей изобразительных искусств в Хьюстоне

*Для цитирования:* Чмырева И.Ю. Папка фотографий Беньямина Цемаха: личные обстоятельства известных фотографий // Academia. 2024. № 1. С. 117–132. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-117-132

## BENJAMIN ZEMACH FOLDER: PERSONAL CIRCUMSTANCES OF FAMOUS PHOTOGRAPHS

Irina Yu. Chmyreva

Art Curator – Researcher, Non-profit organization in the field of culture  
FotoFest Inc., Houston, USA, irinachmyreva@gmail.com

### Abstract

The article examines key issues in the contemporary practice of attributing works from the history of Russian photography, using the example of attributing the so called “Zemach’s Folder” from the collection of the Museum of Fine Arts in Houston, USA. Specifically, it addresses the possibility of attributing names and refining dates through cross-comparative analysis of monuments. The set of the folder combines works of Russian photographers-artists from the 1920s, belonging to different generations but united by their activity within the Art of Movement and the State Academy of Arts (GAKhN). The article outlines the method of conducting cross-comparative analysis of works when attributing a group of monuments. The attributed monument serves as a source for art historians, historians of photography and historians of Russian theater, including the Habima Theater, for studying the teaching methods of Stanislavsky and Russian ballet in the USA. Moreover, based on the conducted attribution, there is an opportunity to perform physiognomic attribution of the characters in the photograph by involving

other monuments of modernist photography in Russia and Germany from the 1920s. “The Zemach’s Folder” traces the evolution of perceptions of characters in Russian ballet in the 1920s–1930s and the routes of emigration of dancers from Soviet Russia to Western Europe and the USA.

*Keywords:* History of photography, attribution, visual comparative analysis, Art of Movement, State Academy of Fine Arts (GAKhN), Russian ballet, Veniamin Zemach, Inna Chernetskaya, Tamara Geva, Vasily Zhivago, Ida Nappelbaum, Lotti Jacobi, Houston Museum of Fine Arts

*For citation:* Chmyreva, I.Yu. (2024), “Benjamin Zemach Folder: Personal Circumstances of Famous Photographs”, *Academia*, 2024, no 1, pp. 117–132. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-117-132

В своей искусствоведческой практике я придерживаюсь старой традиции важности исследования источника: только исходя из анализа подлинника, в том числе в фотографии доцифровой эпохи, мы можем получить максимальный объем информации, который (даже) разрушает существовавшие до его исследования теории, выстроенные на основании беглого внешнего обзора, а часто и в результате экстраполяции существующих теорий на новую группу памятников. Оригинал же не обязан подчиняться нашему знанию о функционировании фотографии, маршрутах ее распространения, он может нарушать иерархию имен и значимости авторов и их отдельных произведений. С другой стороны, именно новые памятники позволяют двигать теоретическую работу вперед, видеть то, что ранее было неизвестным или игнорировалось как несущественное.

Этот текст посвящен одному комплексу произведений. Назовем его «Папка Цемаха» — по имени Бенямина Цемаха (Benjamin Zemach), собравшего эти фотографии в один комплекс. Именно Цемах выстроил текст из этих снимков, и наша исследовательская задача состояла в том, чтобы воспринять этот текст как единое целое, заодно проведя уточнения историко-культурного контекста фотографии 1920-х годов (при том, что до обращения к папке Цемаха этот контекст казался нам более чем узнаваемым и хорошо задокументированным).

Объект включает в себя черную коленкоровую папку с фотографией на верхней крышке и 41 отпечаток в папке; некоторые из них наклеены на картон, остальные фотографии в листах. Отпечатки разного формата, как и разные по качеству и размерам картон. Папка отличается миниатюрными размерами: сама она — 21×14×3 см; самый крупный отпечаток на картоне — 16,8×10,5 см лист изображения на картоне 20×13,8 см; самый маленький объект в папке — фотография 5,2×1,4 см на картоне 10×7,3 см. Изящная вещица 1920-х годов, привлекательная для мужской аудитории: фотографии обнаженных и полуобнаженных танцовщиц и танцовщиков. Форма этого объекта допускает включение его в ряд ранней эротической фотографии. Но ставшие нам известными истории создания снимков и бытования комплекса фотографий не позволяют делать такое допущение: оно приводит к нарушению исторической достоверности и ложной интерпретации памятника. По стилю большинство изображений в папке можно отнести к стилю русских фотографов, представлявших свое творчество в рамках выставок «Искусство движения» в 1926–1928 годах в Москве и организованных Государственной академией художественных наук (ГАХН). Тот же стиль фотографии мы встречаем и в более ранних публикациях Русского фотографического общества (РФО) в Москве, а также в некоторых журнальных публикациях, посвященных современному искусству танца 1920-х.

Папка из коллекции Манфреда Хайтинга (Manfred Heiting) в файлах архива Музея изобразительных искусств Хьюстона<sup>1</sup>, где она хранится сегодня, до начала нашего исследования имела следующую атрибуцию: «Возможно, Живаго, возможно, русский.

<sup>1</sup> О коллекции фотографии Музея изобразительных искусств в Хьюстоне можно говорить часами. На сегодняшний день это одно из крупнейших и богатейших собраний мировой фотографии на североамериканском континенте. В результате работы куратора коллекции Энн У. Такер (Anne W. Tucker) в 2002–2009 годах постепенно приобреталась и переходила в фонды невероятная по богатству и качеству материала фотографическая коллекция немецкого коллекционера, дизайнера и директора фонда Хельмута Ньютона (Helmut Newton Foundation) М. Хайтинга. В коллекции представлена история мировой фотографии как искусства с 1840 по 2000-е годы. Европейский, американский материал, русская фотография, немного произведений из Азии и Африки — собрание Хайтинга вполне отражает концепцию истории мировой фотографии на момент его формирования. В этой частной версии истории фотографии в оригиналах представлено более двухсот русских отпечатков высочайшего качества. Среди них есть великолепные выставочные отпечатки Родченко, здесь также представлены первые по значимости имена из истории советской фотографии



Интерьер Центра исследования фотографии имени Э. В. Такер в Музее изобразительных искусств Хьюстона, США. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США.



Коллекция книг Манфреда Хайтинга. Интерьер Музея изобразительных искусств Хьюстона, США. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США.

Изучение движения в студии Инны Чернецкой (1922–1928). Коллекция Манфреда Хайтинга». Происхождение неизвестно (имеется в виду цепочка перемещений от создания произведений до коллекционера). Позднее было установлено, что к Хайтингу вещь поступила через Galerie Nathan Fedorowski, Berlin.

Вместе с поступлением объекта в музей пришла устная информация по поводу первого владельца папки — Бенямина Цемаха. Поскольку связь комплекса фотографий с именем московского фотографа Василия Романовича Живаго (1889–1937) подтвердилась (об этом ниже), нет оснований не доверять тому же источнику по поводу имени первого владельца папки и, возможно, ее составителя Бенямина (Вениамина Лазаревича) Цемаха (1901 (по другим данным, 1902) — 1997).

Итак, перед нами памятник, имеющий отношение к истории русской фотографии, истории русского балета и первого в мире театра, ставившего спектакли на иврите в России, позднее в США и, наконец, в Израиле, — «Габима».

Говоря об этом памятнике, важно затронуть проблему микроанализа в источниковедении и рассмотреть фотографию в качестве источника, который позволяет провести атрибуцию самого себя с использованием современных методов визуализации информации, т.е. графов.

Эта папка, поступившая в музей с указанием только одного автора (Живаго) — на самом деле собрание работ плеяды фотографов. Поэтому предлагаю называть папку из собрания Музея изобразительных искусств Хьюстона «папкой Цемаха», а не Живаго: в результате проведенного исследования среди 42 снимков авторство Живаго может

(согласно выставкам и монографиям, выпущенным в Европе и США в 1980-е–1990-е гг.) и немного русской фотографии XIX века.



Николай Свищов — Паола и (или) Андрей Телешев. Группа танцовщиков на ступенях храма-мавзолея (1813) Волконских в усадьбе Суханово, Московская область. Не позднее 1925.  
© Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2908 ю.



Николай Власьевский. Штудии движения. Не позднее 1925. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2906 ю.

быть подтверждено у семи фотографий. Также в папке есть снимки Николая Ивановича Власьевского (1868–1938), Александра Даниловича Гринберга (1885–1979), Эмиля-Отто Оппе (Е.-О. Норре, 1878–1972), Михаила Алексеевича Сахарова (1860–1961), Николая Ивановича Свищова-Паолы (1874–1964), Андрея Николаевича Телешева (1899–1966).

## 1. Экспозиция

### *Живаго и фотографы*

Анализ биографий участников этих съемок корректирует расхожее мнение, что фотографы во время репрессий «не так уж сильно пострадали»: дескать, и Гринберг сидел недолго, и Улитин жил на поселении, а не в лагере, хотя оба проходили по политическим статьям. Имя Василия Романовича Живаго, автора фотографий в этом комплексе,



Николай Власьевский и (или) Василий Живаго. Штудия движения. Три танцовщицы, вписанные в ромб. Не позднее 1925. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2921 io.

не считается фигурой первого ряда 1920-х — 1930-х годов только по той причине, что в 1937-м он был арестован и расстрелян, а его домашний архив погиб. То же касается и его друга и со-съемщика, очень уважаемого в московской среде фотографа-художника Николая Власьевского, принадлежавшего еще к первому поколению РФО, но дружившему с молодежью.

Василий Романович Живаго (1889–1937) был расстрелян на Бутовском полигоне в Москве. Николай Иванович Власьевский (1868–1937), чьи фотографии также представлены в папке Цемаха, погиб в Коммунарке. Триггером обвинений стало происхождение и место рождения поляка Живаго, а Власьевский был с ним слишком близок. Фотографии Гринберга, оттрубившего «всего лишь» три года в БАМлаге, тоже есть в этой папке.

Так в одном маленьком объекте художественного интеллектуального кружка культуры 1920-х годов произошло высокое драматическое сгущение судеб.

В составе исследуемого памятника соединились произведения русских фотографов-художников 1920-х годов, принадлежавших к разным поколениям, но объединенных деятельностью в рамках «Искусства движения» и ГАХН. Также важно отметить, что «Папка Цемаха» смещает признанные датировки работ Живаго, Гринберга, Свищова-Паолы в рамках «Искусства движения» к началу 1920-х годов (что подтверждается датировкой отпечатков исходя из анализа биографии их владельца), тогда как ранее считалось, что эти произведения, представленные на выставках «Искусства движения» в Москве на протяжении нескольких сезонов 1925–1929 годов, были созданы именно в те годы.

### *Цемах*

Бенямин Цемах, младший брат основателя театра «Габима» Наума Лазаревича Цемаха (Naum Zemach), покинул СССР вместе с труппой театра в январе 1926 года. Поездка, начинавшаяся как гастрольное турне по Германии, переросла в гастрологи



Василий Живаго. Характерный танец. Не позднее 1924. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2923 ю.

в США, где в ноябре 1926-го были представлены «Диббук», сделавший экспериментальный театр знаменитым в Москве еще в 1922-м<sup>2</sup>, а также «Вечный жид», «Голем», «Сын Иакова» и «Потоп» (все премьеры состоялись между 1923 и 1925 годами в Москве). В 1927-м труппа раскололась и часть состава уехала в Европу, откуда добиралась в Палестину. Братья Цемах остались с частью актеров в Нью-Йорке. Наум Лазаревич скончался там же в 1939 году. До этого времени оба брата, Наум и Вениамин (ставший Бенямином), преподавали актерское мастерство и ставили новые спектакли. Но между ними произошло разделение: Бенямин, еще в Москве реализовывавший свои драматические, пластические и хореографические таланты, сосредоточился на постановке и преподавании драматического танца: «Он вскоре нашел свое место на сцене современного танца, в кругу таких мастеров, как Марта Грэм (Martha Graham), Дорис Хамфри (Doris Humphry), Чарльз Вайдман (Charles Weidman) и японский одиночный танцовщик Мичио Ито (Michio Ito) в театре Neighborhood Playhouse»<sup>3</sup>. Особенностью стиля Цемаха в танце в то время его исследователь Мэл Гордон (Mel Gordon) считает то, что Бенямин «наделял своим экста- тическим танцем эксцентрических персонажей, действовавших в противоречивых усло- виях, которые сложно однозначно определить с точки зрения отношений добра и зла»<sup>4</sup>. В 1927–1932 годах в Нью-Йорке Бенямин Цемах тесно сотрудничал с бывшим актером «Габима», также выбравшим режиссерскую стезю, — Бенно Шнайдером (Benno Schneider). С 1932 по 1934 год Цемах поставил в театре в г. Пасадена, Калифорния, несколько дра- матических произведений. В 1935–1937 годах и снова в 1960-х Цемах сотрудничает с кино- студиями Голливуда. В 1936-м, в год открытия новой номинации на премию «Оскар» «За лучшую хореографию»<sup>5</sup>, он был выдвинут на соискание премии с постановкой танцев

<sup>2</sup> Mel Gordon. *Stanislavsky in America. An Actor's Workbook*. London: Routledge, 2010, p. 87.

<sup>3</sup> Там же. С. 91.

<sup>4</sup> Там же. С. 91.

<sup>5</sup> К сожалению, номинация просуществовала только четыре года.



Александр Гринберг. Египетский танец. 1924. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2924 io.

для фильма «She (Она — правительница затерянного мира)» (1935). В 1936-м он вернулся в Нью-Йорк, и в дальнейшем его работа в качестве хореографа на Бродвее находила признание. Все это сочеталось с краткосрочными мастер-классами и основанием школы, которая готовила актеров и танцовщиков современного танца. Причем Мэл Гордон, автор книги «Станиславский в Америке», включает его школу в число инициатив «русских учителей эмигрантов», вариативно и индивидуалистически интерпретировавших метод основателя Художественного театра в Москве.

Можно предположить, что «папка Цемаха» была его рабочими материалами, содержала иллюстрации к его учебному курсу по психологическому танцу и одновременно имела для владельца мемориальную ценность.

### *Чернецкая*

Что связывало Цемаха со студией Инны Самойловны Чернецкой (1894–1963), фигурировавшей в названии папки в момент ее поступления в музей? Краткая еврейская энциклопедия в статье о Вениамине Лазаревиче дает следующие сведения: «С 1915 г. по 1926 г. жил в Москве. Там окончил гимназию, поступил в Московский университет, а затем в драматическую школу Пролеткульта. Не ограничившись драмой, Цемах стал изучать искусство танца в «Институте ритма» по методу [Эмиля] Жака Далькроза (Emile Jacques-Dalcroze), работая вместе с танцорами Большого театра Иваном [Васильевичем] Смольцовым, Верой [Ильиничной] Мосоловой и другими. Танцевал в Ансамбле современного танца под руководством [Льва Ивановича] Лукина. В эти же годы Цемах начал и самостоятельно выступать как танцор и хореограф, ставя композиции преимущественно на еврейские темы»<sup>6</sup>. Мэл Гордон предлагает другую версию: «В московский

<sup>6</sup> Краткая еврейская энциклопедия. Иерусалим, 1999. Т. 9. С. 1029–1031.

период „Габимы“ Цемах изучал балет под руководством бывшей балерины Большого театра, исповедовавшей метод эвритмики Далькроза и теорию «драматического пластицизма» (близкого методу Станиславского — *прим. авт.*) Инны Чернецкой в ее «Студии синтетического танца» <...> Во время поездки в Берлин Бенямин [Цемах] учился у различных танцоров, практиковавших Ausdruckstanz и технику [Айседоры] Дункан (Isadora Duncan)»<sup>7</sup>.

Заметим, что обращение в Берлине именно к этому кругу адептов современного танца произошло во многом под влиянием Чернецкой, которая еще «в 1910–1914 гг. училась в Берлинском университете и одновременно у [Элизабет] Дункан (E. Duncan, сестры А. Дункан), в Мюнхене у [Рудольфа] фон Лабана (Rudolf von Laban) и [Александра Семеновича] Сахарова, в Хеллерау у Э. Жак-Далькроза, с 1914 г. в Москве у М.М. Мордкина и на драматических курсах А.И. Адашева. В 1914-м открыла школу-студию, где, стремясь объединить в постановках музыку, живопись и разные виды сценического движения, создавала танец, который называла „синтетическим“»<sup>8</sup>.

Поэтому неудивительно, что сотрудник галереи Натана Федоровского в Берлине, проводивший атрибуцию альбома и владевший информацией о Цемахе, узнав Чернецкую на нескольких кадрах из папки, посчитал, что все ее содержание связано с работой студии Инны Самойловны.

Действительно, она присутствует на фотографиях 2002.2925, 2002.2926. Ее узнаваемый профиль, пушистые волосы — те же, что в рисунках Константина Алексеевича Корovina, дружившего с нею, и это то же лицо, что на известной фотографии В.Р. Живаго из собрания П.В. Хорошилова, опубликованной среди иллюстраций к «Московскому дневнику» Вальтера Бенямина<sup>9</sup>.

## 2. Атрибуция авторов произведений

### *Итоги стилистической и технологической экспертизы*

Как мы атрибутируем принадлежность фотографии тому или иному автору? Как мы отличаем фотографов? Камера. Способ постановки и специфика осветительных приборов. Обстановка в студии. Характер проявки и обработки негатива (включая ретушь по негативу). Выбор бумаги. Характер печати. Тональность при тонировании. Характерный для автора набор приемов при постановке в студии или особенности кадрировки при съемке в студии и «в поле»<sup>10</sup>. При работе с моделями — выбор типажа моделей. Этот список нюансированных отличий авторов можно продолжить. Является ли какой-либо критерий из списка обязательным и дающим нам абсолютную уверенность? Увы, кроме характера печати и кадрировки отпечатка (даже они не означают полной гарантии, но позволяют отринуть авторство других лиц или приписать нехарактерную вещь автору), все остальные категории при атрибутировании важны (и мы не можем игнорировать ни одну из них), но каждая в отдельности не подтверждает авторства. Только в совокупности! Только так работает синтетический метод оценки, медленного погружения и анализа отпечатка. Комплексное рассмотрение памятника фотографии также включает в себя работу с гипотезой коллективной съемки (которая иногда подтверждается документально, но и без ее фактического изначального подтверждения мы не должны исключать ее до тех пор, пока не будет, исходя из анализа снимка, достигнута уверенность в обратном). Сравнение отдельных частей фотографий между собой позволяет выявить снимки, сделанные во время одной сессии, увидеть работу двух фотографов во время одной сессии, увидеть один и тот же павильон, использованный для нескольких съемок — все это, выстроенное в графах, позволяет понять, как формировался памятник и как работали участники его создания.

Посмотрим таблицу, собранную на основании категорий проведенного исследования:

<sup>7</sup> Mel Gordon. Stanislavsky in America. An Actor's Workbook. London: Routledge, 2010, p. 90.

<sup>8</sup> Е. Я. Суриц. Инна Чернецкая / Русский балет. Энциклопедия. М.: 1997. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/rus/sky/bal/let/94.htm> (дата обращения 15.11.2022).

<sup>9</sup> В. Бенямин. Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс. 2012. С. 97.

<sup>10</sup> Так в фотографической среде иногда называют съемку на пленэре, в городской среде и за городом.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
#	Каталог #	Изображение	Фотограф, дата	Название (имя балерины)	Описание движения / школа танца	Recto	verso	Костюм	Атрибуты	Место съемки / описание студии	Свет	Особенности печати, тональность и ретушь	Картон

Набор столбцов формируется в результате визуального анализа произведений.

Обратим внимание, что выбор сравнительных «мет» при анализе каждого комплексного памятника сугубо индивидуален, уточняется и формируется в процессе самого исследования.

Мы обратили внимание, что во всех случаях мы имеем дело с фигурами танцовщиков и танцовщиц [графа 5], их костюмами, атрибутами [9, 10] и жестами [6]. Костюмы, как и жесты, позволяют говорить о школе, к которой принадлежит та или иная модель фотографа. Большинство съемок проходили в помещениях [11]. Специально было уделено внимание убранству комнат и студий, была внимательно проанализирована их архитектура и строительные детали (включая покрытие пола, характер плитусов). Был изучен декор помещений (ковры, фрагменты обстановки), проанализированы освещение в студии и использование или отсутствие фотографических вспышек при съемке [12]. Учитывались объективы и типы камер, которыми работали фотографы [12]. Были проанализированы способы печати, тональность отпечатков, тип бумаги, характер и техника ретуши [13]. Сопоставлены почерки в подписях на лицевой стороне и обороте фотографий, если они были [7, 8]. В итоге была составлена таблица — основа графа этой коллекции, которая позволила на основании совпадения элементов сформировать группы изображений и, в случае присутствия в группе одного подтвержденного изображения, на этом основании говорить об авторстве всей группы отпечатков.

Кроме того, для анализа снимков было проведено сопоставление с внешними источниками, что позволило уточнить не только имена фотографов, но и в нескольких случаях имена танцовщиц (об этом ниже). Мы обращались к опубликованным произведениям (к сожалению, часто с весьма приблизительными атрибуциями), к произведениям в российских музеях, архивах и частных собраниях, к работам в американских институциональных коллекциях.

Опуская здесь таблицу с описанием и анализом всех произведений, представим результаты нашей работы.

В альбоме Цемаха содержатся безусловные по авторству произведения А.Д. Гринберга: 2002.2907, 2002.2913, 2002.2916, 2002.2924, 2002.2927, 2002.2936, 2002.2944. Особое место в этом ряду занимают отпечатки 2002.2907 и 2002.2913, поскольку они изображают пару танцовщиков, известных нам по фотографии, подписанной Н.И. Свищовым-Паолой (из коллекции РГАЛИ) и опубликованной в книге Николетты Мислер (Nicoletta Misler) «Русское искусство движения. 1920–1930»<sup>11</sup>. Отпечаток Свищова-Паолы подписан им лично «1926 год», но дата может быть как годом съемки, так и годом создания отпечатка-произведения. При сравнении техники печати и убранства павильона (включая ковры на полу студии) становится очевидно, что 2002.2907 и 2002.2913 не принадлежат студии «Паола», но зато по технике печати и косвенным признакам (убранству мастерской) находятся в одном ряду с другими работами А.Д. Гринберга — как в этой папке, так и среди опубликованных отпечатков его работ с подтвержденной атрибуцией. Интересно, что отпечаток сюжета 2002.2944, определенно сделанный Гринбергом, имеет карандашную

<sup>11</sup> N. Misler. The Russian Art of Movement. 1920–1930. London: Allemandi, 2017, p. 52.



Неизвестный фотограф. Портрет Александра Гринберга. 1915. © Public domain.



Александр Гринберг. Портрет инженера-фотографа Василия Романовича Живаго. 1928. © Public domain.

подпись «Т. Тар»<sup>12</sup> (имя модели), и на нем та же женщина и тот же интерьер студии, что и на отпечатках 2002.2907 и 2002.2913.

Произведения со спорным авторством — Власьевский или Гринберг (для этих снимков характерна мягкость съемки, но не за счет специального объектива, а из-за потери юстировки объективом, что, возможно, рассматривалось в контексте экспериментального движения; также в этих отпечатках есть некоторая неряшливость, которой у Александра Даниловича обычно не было даже в контрольных отпечатках<sup>13</sup>): 2002.2905, 2002.2906.

Работы, возможно, Власьевского или Живаго: 2002.2911, 2002.2912, 2002.2921, 2002.2922, 2002.2928, 2002.2930, 2002.2931, 2002.2932, 2002.2939.

Работы 2002.2930 и 2002.2931 представляют собой съемки девушек в спортивных купальниках, использовавшихся в разных студиях — не только в студии И.С. Чернецкой, но и в студии Л.Н. Алексеевой (1890–1964), Майя и других коллективах. Модели стоят на фоне светлой стены с наклеенной на нее лентой, вырезанной из ткани<sup>14</sup>. Лента прикреплена к стене в виде границ геометрических форм, в которые вписываются фигуры: в треугольник, ромб. В книге Мислер<sup>15</sup> опубликованы соседние с цемаховскими снимки, которые, как убедительно представляет исследовательница, были сделаны для таблиц, иллюстрирующих графическую нотификацию движения Н. Александровой<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Речь идет о танцовщице и педагоге Тамаре Тар. См. там же. С. 230.

<sup>13</sup> Контрольными в фотографии называют отпечатки чуть большего, чем контактные (то есть сделанные прижимной проекцией сквозь негатив на бумагу, без использования проекционной оптики) отпечатки. Контрольные отпечатки, или «контрольки», имеют для фотографа важное техническое значение — это тест на резкость, возможность кадрировок, тональность, тип бумаги. В альбоме Цемаха большинство отпечатков — контрольки, чуть увеличенные (не более чем в 10 раз) по сравнению с размером негатива. Но в данном случае мы имеем дело уже не с контролками, напечатанными автором для собственной технической и композиционной работы, а сделанными для подарков или по просьбе заказчика для его целей. Размер контрольки очень интересен для исследования, поскольку он полисемантичен и зависит от контекста — причем зависимость может проявляться также в тщательности отделки при печати (качестве самого отпечатка, наличии/отсутствии ретуши).

<sup>14</sup> Ширина ленты имеет значение для этой измерительной съемки: использована не более тонкая мерная лента, а та, что превратится по ширине в пропорциональный рисунок вокруг моделей.

<sup>15</sup> N. Mislér. *The Russian Art of Movement. 1920–1930*. London: Allemandi, 2017, pp. 426–427, 428–429.

<sup>16</sup> Там же. С. 430–431.



Ларри Д. Мур. Портрет Энн Вилкис Такер. 2017 © Public domain.

Поэтому еще раз подчеркнем, что папка с фотографиями, собранная Цемахом, не была отражением одной школы танца, но его рабочими материалами, в которых зафиксированы разные подходы к измерению, воплощению и фиксации движения.

Работы Власьевского: 2002.2911, 2002.2928, 2002.2937.

2002.2911 изображает двух девушек в симметричном движении на фоне белой стены. Слева — героиня с обложки папки Цемаха; к сожалению, пока мы не знаем ее имени. Тема симметрии и симметричного движения разных по конституции тел танцовщиков была темой нескольких опубликованных снимков Власьевского, но интерьер — Живаго, и качество печати позволяет скорее рассматривать эту вещь в ряду его произведений. Но пока в вопросе авторства отпечатка не будем склонять весы в сторону одного автора.

К сожалению, в силу трагического завершения биографии Николая Ивановича Власьевского, сохранилось крайне мало его отпечатков: большинство подписанных им произведений мы знаем по публикациям в печати. Поэтому так сложно атрибутировать оригинальные отпечатки этого автора.

Работы Василия Живаго: 2002.2909, 2002.2910; 2002.2923; 2002.2933, 2002.2934, 2002.2935; 2002.2942 (последняя вещь — бесспорная, поскольку опубликована и в каталоге «Искусства движения» (1928)<sup>17</sup>, и в книге Мислер).

### 3. Атрибуция героев

#### *Тамара Жевержеева-Баланчина, известная на американской сцене и в кинематографе как Тамара Жева (Tamara Geva)*

Героиня фотографии 2002.2909 — юная девушка в платье для характерного танца, которое, впрочем, легко представимо среди моделей Надежды Петровны Ламановой начала 1920-х годов — встречается нам в альбоме Цемаха неоднократно. На снимке 2002.2910 она же, в кисейной шали и головной повязке, застыла на одной ноге в русском

<sup>17</sup> Искусство движения. Каталог выставки 1928. Вступительная статья А. И. Ларионова и А. А. Сидорова. М., 1928.



Василий Живаго. Тамара Жевержева-Баланчина в русском танце («Сударушка»). 1923–1924. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2910 ю.



Моисей Наппельбаум. Портрет Иды Наппельбаум. 1921. © Public domain.



Лоренс Колько (?). Портрет Бенямина Земаха. 1950-е (?). © Public domain.

танце «Сударушка» (с характерно сложенными на груди руками). Также она героиня портрета «Подруги» Иды Моисеевны Наппельбаум, где размер изображения дает нам возможность определенно назвать ее имя: Т. Жевержева-Баланчина.

Биография балерины позволяет нам определить верхнюю границу датировки: не позднее января 1924 года, когда супруги Баланчины уедут из России на гастроли, уже навсегда. Таким образом, ее фотографии в папке Цемаха датируются самым началом 1920-х годов.

Кроме того, связь фотографий из папки Цемаха, биографии Тамары Жева и очаровательного отпечатка Наппельбаум позволяет нам датировать последний с очень



Портрет Манфреда Хайтинга. 2009 © Public domain.

большой точностью: 1922 год (начало самостоятельной студийной работы Иды Моисеевны в Петрограде после переезда отца со студией в Москву) – конец 1923 года (до отъезда Жева из России).

Что чрезвычайно любопытно в этой истории: снимки Цемаха сделаны в Москве, а Жева и Ида Наппельбаум жили и работали в Петрограде. Безусловно, Ида Моисеевна часто посещала Москву, но у нас все равно остается важный факт, подтвержденный этой коллекцией: круг героев современного балета был узок, так что для постановок и обмена опытом танцовщицы и танцовщики путешествовали между двумя столицами.

Этот подтвержденный фотографиями факт делает сам период «нового танца» в России начала 1920-х годов еще более интересным: в новом танце соперничество балетных столиц уходит на второй план перед важностью совместной работы.

В истории датировок Жева в папке Цемаха и на снимке Наппельбаум мы обошлись без современных средств помощи в атрибуции, но уже следующая работа осталась бы на уровне гипотезы без средств распознавания лиц, которыми мы сейчас располагаем.

#### *«Нюта Норская» (Шаюльская)*

Есть еще одна героиня фотографий этой папки, чья личность вызывает определенный интерес: это ее головка украшает папку. Она же запечатлена на нескольких снимках в папке Цемаха. Среди них есть кадр, где она смотрит прямо перед собой в камеру – и в этом кадре есть что-то знакомое.

В собрании Манфреда Хайтинга в коллекции МФАН есть произведение Лотти Якоби (Lotte Jacobi)<sup>18</sup> «Танцовщица Нюта Норская. 1929». Вещь широко опубликованная. Два интересных для нас аспекта. Первый: глядя на портрет, трудно представить фигуру и пластику героини. Пышка? Звезда кабаре? При этом в единственной подробной (с фактами от самой Якоби) книжке о ее творчестве, написанной Корнелом Капа<sup>19</sup> (Лотти еще была жива в тот момент), Нюта Норская в одной фразе характеризуется так: «В тот момент, когда была сделана эта фотография, Норская танцевала с Павловой. А сам

<sup>18</sup> Лотти Якоби (Lotte Jacobi, 1896–1990). Еврейская фотограф польского происхождения, работала в Германии и США. Известна своими снимками театральной среды и художественной сцены Берлина 1920-х годов.

<sup>19</sup> Корнелл Капа (Cornell Capa, также Kornehl Friedman, 1918–2008). Еврейский фотограф и куратор венгерского происхождения, получивший основную известность в годы работы в США; родной брат Роберта Капы; хранитель архива Р. Капы и основатель Международного центра фотографии в Нью-Йорке и Музея (архива) Р. Капы в Венгрии.



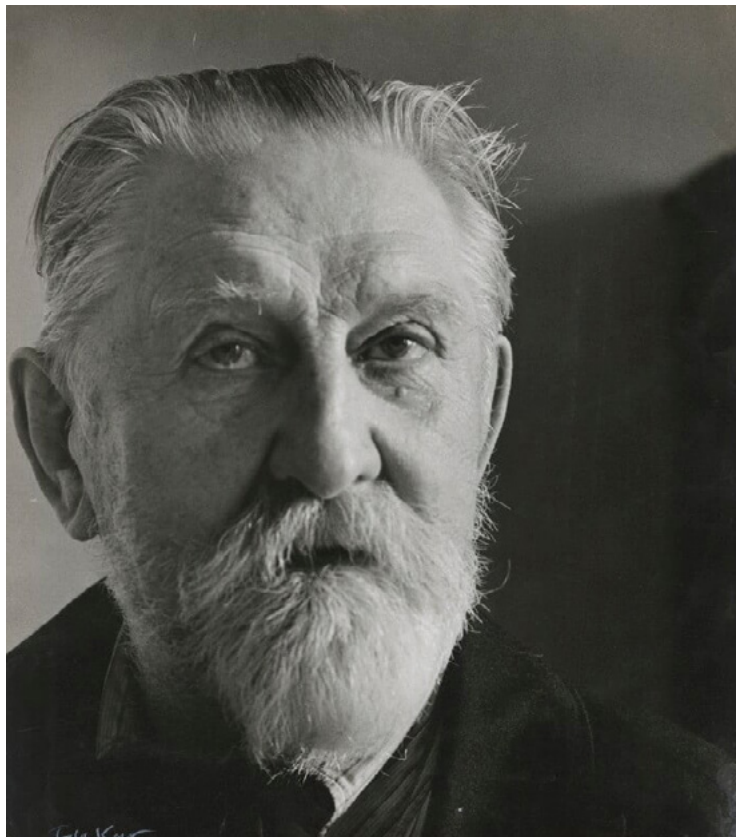
Э.-О. Хоппе. Тамара Карсавина в роли Зобеиды в балете «Шахерезада», в costume по эскизу Л. Бакста. 1910. © Музей изобразительных искусств Хьюстона, США. 2002.2924 io.

портрет стал наиболее продаваемым снимком Якоби [Norskaya was dancing with Pavlova at the time this picture was taken. This has become Lotte's bestselling photograph]<sup>20</sup>». Само упоминание Норской на одной сцене с Павловой говорит нам о хорошей школе первой: Москва! И второе: как раз в коллекции Хайтинга в МГАН у фотографии другое название: «Портрет танцовщицы Шаюльской. 1929» (поскольку снимок попал в коллекцию из берлинской галереи, тут, как и в случае с Цемахом, нам приходится апокрифические названия произведений не отвергать, а проверять). Итак, мы знаем сценический псевдоним «Норская», ее фамилию в период жизни в Берлине и знаем, что она из Москвы. К сожалению, на данный момент наше знание о ней мы можем разве что дополнить тем, что Норская-Шаюльская уехала из Москвы то ли с гастролями балета, как Баланчины, то ли с «Габимой» — это еще предстоит выяснить. Но подтвердить личность мы смогли как раз благодаря технологиям AI, сопоставляя enface московский снимок и снимок Якоби. Кстати, и развитие технологии, позволяющей «накидывать годы», оказалось нелишним. Мне трудно судить, насколько успешной была бы наша атрибуция только с  $\frac{3}{4}$  портретами, но у нас был ее снимок enface.

Работа с этой коллекцией актуализировала также вопросы авторского права (так, например, г-н Сахаров продавал пересъемку фотографий Оппе, выполненных в Европе, под своим именем в Москве). Есть и другие любопытные находки, но перейдем к основным выводам.

С 1927 года Бенямин Цемах начинает собственную карьеру не только исполнителя и режиссера, но также педагога. И в его иллюстративных материалах (если мы рассматриваем эту версию как рабочую) есть фотографии балерин, предшественниц современного танца, тех, кто, будучи воспитанницами русской балетной школы, с успехом

<sup>20</sup> С. Сапа, introduction. Lotte Jacobi. Theatre and Dance Photographs. NYC: Contryman press, 1982, p. 8.



Ида Кар. Портрет фотографа Николая Свищова-Паолы. 1959. © Национальная портретная галерея, Лондон, Великобритания.

выступал в Европе и Америке и чьи имена могли быть знакомы студентам Цемаха. В этой части коллекции есть портреты Веры Фокиной (2002.2915) у Дягилева в «Дафнисе и Хлое» в 1911-м (фотограф Оппе); Веры Каралли (2002.2920) в балете «5 Симфония» (на музыку Бетховена), сделан в Москве в 1916 году (Сахаров или Орлов); Тамары Карсавиной в роли Эхо из балета «Нарцисс», 1911 год (2002.2929) (также Сахаров); еще один портрет Тамары Карсавиной в роли Зобеиды из балета «Шахерезада», 1910 год, на музыку Н.А. Римского-Корсакова в костюме Льва Самойловича (Леона) Бакста, 2002.2940 (это работа Э.-О. Оппе, британского фотографа немецкого происхождения, который добивался у С.П. Дягилева права быть официальным фотографом его антрепризы и фактически был основным фотографом, работавшим с труппой на протяжении многих лет). Последний стал объектом, вдохновившим художников Ленинградского (в тот момент) фарфорового завода имени М.В. Ломоносова на создание скульптуры «Тамара Карсавина в роли Зобеиды».

Таким образом, помимо фотографий современников и знакомых Цемаха по работе в Москве 1920-х годов, в его альбоме присутствуют фотографии танцовщиц прошлых поколений русского балета, как будто утверждая протяженность во времени и преемственность традиции нового танца.

Во-вторых, папка Цемаха является уникальным соединением фотографий нескольких поколений звезд русской школы и одновременно остается личным документом, на долгие годы сохраняющим образы любимых друзей и подруг. Парадоксальное сочетание: иллюстративные материалы для работы и лица друзей.

И в-третьих, значение этого артефакта как единого целого — папки Цемаха в историко-культурном контексте. Повторимся, что сравнительный анализ фотографий из папки Цемаха и «домашних» съемок Иды Наппельбаум дал нам основание утверждать, что круг молодых адептов современной танцевальной культуры в России был невелик, и одни и те же танцовщики и танцовщицы принимали участие в работе танцевальных студий и в Москве, и в Ленинграде.

Кроме того, зафиксированный в истории русской культуры момент «опустошения Петрограда» — выезда из города в Москву или за границу представителей творческой интеллигенции — не был односторонним: некоторые, как Ида Наппельбаум,

возвращались в обратном направлении. Все было сложнее — кто-то уезжал, кто-то возвращался. На протяжении нескольких лет это было такое броуновское движение. Возможность привлечь к анализу папки Цемаха материалы Наппельбаум дают нам возможность увидеть воочию, что Москва в 1920-е была не единственным центром новой танцевальной и театральной культуры, и не только из Москвы начиналась дорога в Европу и на американскую сцену для русских актеров, режиссеров, хореографов и танцовщиков.

## Литература

1. Бенямин 2012 — Бенямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem Press, 2012.
2. Березнер, Чмырева 2013 — Березнер Е., Чмырева И. и др. Фотографическая история. 1840–1950. Фотография в собрании Российского государственного архива литературы и искусства. М.: РГАЛИ, 2013.
3. Гринберг 2012 — Гринберг А. Хранитель традиции (вступит. статья Виктории Мусвик). М.: Арт-Родник, 2012.
4. Наппельбаум 2017 — Наппельбаум М. От ремесла к искусству / Ида Наппельбаум. Угол зрения. М., 2017.
5. Русский балет 1997 — Русский балет. Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997.
6. Сидоров 1928 — Сидоров А., ред. Искусство движения. Каталог выставки 1928. Вступительная статья А. И. Ларионова и А. А. Сидорова. М.: ГАХН, 1928.
7. Трошина 2022 — Трошина М., ред. Живопись света. Николай Андреев. Искусство фотографии. Серпухов: Серпуховский историко-художественный музей, 2022.
8. Сапа, Cornel. Lotte Jacobi. Theatre and Dance Photographs. NYC: Contryman press, 1982.
9. Gordon, Mel. Stanislavsky in America. An Actor's Workbook. London: Routledge, 2010.
10. Jewish Encyclopedia, Concise. Jerusalem, 1999.
11. Mislér, Nicolette. The Russian Art of Movement. 1920–1930. London: Allemandi, 2017.
12. Tucker, Anne Wilkis, ed. Collection of Manfred Heiting in the Museum of Fine Arts, Houston. Houston: MFAH, 2009, vol. 1–3.

## References

1. Benjamin, W. (2012), *Moskovskii dnevniki* [Moscow diary]. Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
2. Berezner, E., Chmyreva, I. et al (2013), *Fotograficheskaya istoriya. 1840–1950. Fotografiiya v sobranii Rossijskogo gosudarstvennogo arhiva literatury i iskusstva* [Photographic history. 1840–1950. Photography in the collection of the Russian State Archive of Literature and Art]. RGALI, Moscow, Russia.
3. Сапа, С. (1982), Lotte Jacobi. Theater and Dance Photographs. Contryman press, NYC, USA.
4. Gordon, M. (2010), *Stanislavsky in America. An Actor's Workbook*. Routledge, London, UK.
5. Grinberg, A. (2012), *Khranitel' traditsii* [The keeper of tradition], intr. by Victoria Musvik. Art-Rodnik, Moscow, Russia.
6. Jewish Encyclopedia, Concise. Jerusalem, 1999.
7. Mislér, N. (2017), *The Russian Art of Movement. 1920–1930*. Allemandi, London, UK.
8. Nappelbaum, M. (2017), *Ot remesla k iskusstvu* [From craft to art] / Ida Nappelbaum. Ugol zrenia [Vision angle], Moscow, Russia.
9. *Russkii Balet* [Russian ballet]. Encyclopedia. Great Russian Encyclopedia, Moscow, Russia, 1997.
10. Sidorov, A., ed. (1928), *Iskusstvo dvizhenia* [The art of movement]. Exhibition catalog 1928. Intr. by A. I. Lari-onov and A. A. Sidorov. GAKHN, Moscow, USSR.
11. Troshina, M., ed. (2022), *Zhivopis sveta. Nikolai Andreev. Iskusstvo Fotografii* [Painting of light. Nikolay Andreev. The Art of Photography], Serpukhov Historical and Art Museum, Serpukhov, Russia.
12. Tucker, A.W., ed. (2009), *Collection of Manfred Heiting in the Museum of Fine Arts, Houston*. MFAH, Houston, USA, vol. 1–3.

### Информация об авторе

Ирина Ю. Чмырева, кандидат искусствоведения, арт-куратор – исследователь в штате некоммерческой организации в области культуры FotoFest Inc., Хьюстон, США; irinachmyreva@gmail.com

### Author Info

Irina Yu. Chmyreva, Cand. of Sci. (Art history), Art Curator – Researcher, Non-profit organization in the field of culture FotoFest Inc., Houston, USA; irinachmyreva@gmail.com