

Н. С. Рябчикова  
Высшая школа экономики,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

## Заведующая литературным отделом студии А. Ханжонкова Мария Каллаш-Гаррис и МХТ

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается карьера журналистки и литературного критика Марии Каллаш-Гаррис (1886–1955) в качестве сценаристки и заведующей литературным отделом акционерного общества «А. Ханжонков и Ко» в 1913–1914 гг. Ключевым моментом в ее сотрудничестве с кинематографистами становится посредничество между студией А. Ханжонкова и артистами Московского Художественного театра. После неудачной попытки привлечь в кинематограф Ольгу Книппер-Чехову в 1913 г. в 1914 г. М. Каллаш удается организовать съемки хроникальной ленты с участием актеров МХТ в пушкинских местах. Созданный в результате фильм не вышел на экраны, но роль М. Каллаш в его создании, а также ее участие в экранизации картины студии Ханжонкова 1913 г. «Обрыв» по И. Гончарову позволяет ввести М. Каллаш в число не только первых русских сценаристок, но и первых русских женщин-кинорежиссеров, наряду с Елизаветой Тиман, Ольгой Преображенской и Ольгой Рахмановой. В статье цитируется переписка М. Каллаш с О. Книппер-Чеховой, которая позволяет подробно осветить работу Каллаш в раннем русском кинематографе и вводит в киноведческий оборот новые сведения о кинофабрике А. Ханжонкова и ее руководителей.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Мария Каллаш-Гаррис, Пётр Чардынин, Александр Ханжонков, МХТ,  
Ольга Книппер-Чехова, раннее русское кино, женщины в русском кино.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-76-101  
УДК 778.5+792

Natalie S. Ryabchikova  
Higher School of Economics,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-7481-5155

# Head of the Literary Department of A. Khanzhonkov's Film Studio Maria Kallash-Garris and the Moscow Art Theatre

## ABSTRACT

The article examines the career of journalist and literary critic Maria Kallash-Garris (1886–1955) as a screenwriter and head of the Literary Department at the “A. Khanzhonkov and Co” film company in 1913–14. The key point in her collaboration with filmmakers is the mediation between Khanzhonkov’s studio and the artists of the Moscow Art Theatre. After an unsuccessful attempt to secure Olga Knipper-Chekhova’s agreement to appear on screen in 1913, the following year Kallash managed to organize the making of a newsreel with the participation of Moscow Art Theatre actors at several estates, associated with the life of Aleksandr Pushkin. The resulting film was not released, but the role of Kallash in its creation, as well as her participation in such 1913 screen adaptations by Khanzhonkov’s studio as *The Precipice* (“Obryv”) by Ivan Goncharov, allows Kallash to be included not only among the first Russians women screenwriters, but also among the first Russian female film directors, along with Elizaveta Thiemann, Olga Preobrazhenskaya and Olga Rakhmanova. The article extensively quotes from the correspondence between Kallash and Knipper-Chekhova, which makes it possible to illuminate in detail the work of Kallash in early Russian film industry and brings new information about Aleksandr Khanzhonkov’s film company and its owners to the attention of film scholars.

## KEYWORDS

Maria Kallash-Garris, Petr Chardynin, Aleksandr Khanzhonkov, Moscow Art Theatre, Olga Knipper-Chekhova, early Russian cinema, women in Russian cinema.

В ноябре 1915 г. акционерное общество «А. Ханжонков и Ко», крупнейшая русская кинофирма, начала издавать новый «журнал искусств», названный по марке компании – «Пегас». Во втором, декабрьском, номере после сценариев фирмы, рецензий на киноленты и обзора театральной жизни было напечатано открытое письмо одного из режиссеров фирмы, Петра Чардынина, обращенное к «Сотруднику “Нового времени” г-ну Курдюмову».

После стихотворного эпиграфа он сразу обращается к адресату: «Я жалею, что Ваш фельетон, помещенный в № 14205 “Нового времени” от 26-го сего сентября попал мне в руки только теперь. В этом фельетоне Вы обрушились на кинематограф. Впрочем, кинематографу вообще в Вашей статье Вы уделили всего несколько строк, почти целиком она направлена против одной фирмы, особенно почему-то Вам неуютной<sup>1</sup>.

Так как я работаю в кинематографе давно, знаю более или менее все русские фирмы, то, естественно, мне нетрудно было догадаться, против кого направлена Ваша статья.

Я не знаю, что руководило Вами – смелость, чтобы не сказать больше, или что-нибудь другое, когда Вы, ничтоже сумняшеся, умышленно подтасовывали факты, давая им заведомо неправильное освещение.

Вы благородно негодуете на то, что кинематографисты посмели обратиться с ходатайством об отмене реквизиции электрических театров. Мотивы этого ходатайства Вы находите достойными внимания, “потому что гг. кинематографисты, заботясь о благоустройстве лазаретов, указывают на то, что кинематографические помещения лишены кухонь и вообще неудобны для помещения раненых”.

Вы забыли только упомянуть о том, что комиссия, осматривавшая помещения кинематографов, сама признала, что, по крайней мере, три четверти из них совершенно непригодны для лазаретов и что они могут быть реквизированы только в случае крайней необходимости. И такой, слава Богу, пока очевидно нет, а будь таковая – вероятно никакие ходатайства не помогли бы.

Наконец, не упомянули Вы о том, что “кинематографисты” в своем ходатайстве предложили оборудовать за свой счет соответственные и более отвечающие нуждам лазаретов помещения и, следовательно, от исполнения своего гражданского долга не уклонялись. Как видите, в указанных Вами мотивах Вы кое-что упустили.

Далее Вы обрушиваете Ваши громы уже всецело на упомянутое выше “акционерное общество”.

Вероятно – потому, что во всей Москве только один-единственный театр в продолжение двух недель был занят ранеными, и освобожден, когда в нем миновала необходимость, и этот театр принадлежит “акционерному обществу”.

<sup>1</sup> Здесь и далее в цитатах сохранена орфография и пунктуация авторов.

Но смею уверить г. Курдюмова, что никаких челобитных ни в “высших”, ни в “низших” сферах общество не возбуждало, равно как никто не слышал никаких “криков о помощи” погибающего доходного предприятия.

Вот фактическая сторона.

Но это не самое важное. Повторяю, искажение фактов можно было бы объяснить неточностью собранных Вами сведений, и это хотя бы до известной степени могло послужить извинением Вам.

Тогда, однако, остается вопрос о том источнике, откуда Вы почерпали <так!> Ваши сведения.

Этика прежде всего. Я постараюсь быть таким же деликатным и сохранить Ваше инкогнито, так же, как Вы сохранили инкогнито “одного акционерного общества”.

К сожалению, мне придется начать несколько издалека, но история настолько назидательна, что заслуживает того, чтобы совершить эту экскурсию в область прошлого.

Итак – было это года три тому назад. В правление “одного акционерного общества” явилась некая дама – энергичная, мужественная, с тяжелой поступью, с голосом, которому позавидовал бы любой фельдфебель, и вероятно, для полноты стиля с коротко остриженными волосами. Она представилась сотрудником газеты “Утро России”.

Она принесла сценарий. Вот Вы, г. Курдюмов, собираетесь создать новый кинематограф, “без сыщиков, самоубийств, апашей и кокоток”. И мы так думали и думаем. Поэтому-то мы всегда и радовались, когда нам удавалось привлечь идейных работников. Обрадовались мы, г. Курдюмов, и этому сотруднику уважаемой газеты. Но можете себе представить: эта писательница для первого своего дебюта принесла сценарий, как раз переполненный теми прелестями, против которых Вы, г. Курдюмов, ропщете в Вашей статье. Здесь были и кокотки, и дома свиданий, и нравы отдельных кабинетов, и пр. атрибуты пошлых раздирательных драм. В довершение всего этого, сценарий оказался сколком с одной заграничной картины, в свое время запрещенной цензурой. Я, насколько возможно мягко (все-таки ведь – дама, г. Курдюмов), заявил, что сценарий не подойдет. И что же Вы думаете – этот мужественный автор заявил, что это – инсценировка одного скандального эпизода, имевшего место в Петрограде, причем назвал даже настоящие фамилии действующих лиц. Вот Вы все нападаете на кинематографчиков, а Вы бы и авторов коснулись немного...

Побывав несколько раз в конторе акционерного общества, эта дама решила, что в совершенстве знает кинематографию, а так как – “акционерное общество”, к которому Вы так строго отнеслись, издавало кинематографический журнал, она тотчас же предложила свое сотрудничество. В этот период в кинематографическом журнале появляется ряд статей этого автора, горячих убежденных статей, конечно, в защиту кинематографа.

То, что мы считали искренним и убежденным, оказалось простой шумихой, ибо “убеждения” этого почтенного автора менялись с поразительной

быстротой, так как за короткое время он переменял несколько фронтов, переходя последовательно из “Русских ведомостей” в “Утро России”, потом в “Голос Москвы”, потом в “Вечернее время” и, наконец, в “Новое время”. Как видите, диапазон широкий, так как у каждого из перечисленных органов есть свое направление, и в каждом из них, разумеется, нужно быть сотрудником “убежденным”.

Таким же убежденным сотрудником он, конечно, был и в кинематографическом журнале.

И вот теперь после горячих убежденных статей в защиту кинематографа, его великого просветительного значения, как-то неловко читать, что “просветительная роль кинематографа – это тот пошлый и непристойный анекдот, который стыдно рассказывать и слушать”. И странное совпадение – эта резкая перемена убеждений совершилась тотчас же, как только у автора вышли личные счета с редакцией кинематографического журнала.

Чтобы уже окончательно dokonать кинематограф, Вы, г. Курдюмов, пишете, что он “портит вкус грубыми искажениями шедевров классической литературы”, а вот автор, про которого я веду речь, неоднократно в убежденных статьях своих проводит мысль, что прямая и великая задача кинематографа – популяризовать наших классиков, сделать их доступными массе, посещающей электротeatры, что в этом его цель, его назначение и пр. и пр., и сам ретиво принялся за перекройку наших классиков. Так им были перекроены “Обрыв” Гончарова, “Преступление и наказание” Достоевского, “Первая любовь” Тургенева, “Потоп” Сенкевича и многие др. шедевры классической литературы, которые кстати поставлены не были, так как перекройка оказалась настолько бездарной, что даже у нас, “кинематографщиков”, на подобное искажение не поднялась рука.

Но еще хуже обстояло дело с оригинальными сценариями этого автора. В разное время им было продано упоминаемому Вами “одному акционерному обществу” несколько сценариев, которые были выданы за оригинальные, и которые оказались просто-напросто переделками чужих произведений. Так, например, его “Тени греха” – переделка романа Амфитеатрова “Отравленная совесть”; “Листья осенние” – переделка рассказа, помещенного, кажется, в журнале “Русское богатство”; “Цветок розмарина” – переделка пьесы “Бабушка” (шедшей у Незлобина); “Романс” – из рассказа “Серенада Брага”, помещенного не то в “Журнале для хозяек”, не то в “Женском деле”. Как Вы видите, источники – разнообразные. Где же уследить за всеми ними. Что же удивительного, если иногда эти “кинематографчики” попадают в просак? – Поставят пьесу, а она оказывается краденой... Их, конечно, ругают “мародерами”, но забывают, что сценарии-то нам приносят авторы, выдают за оригинальные, и деньги получают, как за таковые. Так, по крайней мере, было с тем “публицистом”.

Когда узналось, что вещи эти, выражаясь деликатно, “позаимствованы”, пришлось их выбросить, но деньги-то автор за них уже получил. Так вот, г. Курдюмов, Вы патетически восклицаете: “каким позорным пятном

на фоне всеобщего трудового напряжения является действие московских кинематографщиков”... А как Вы назовете действие, приведенное мною выше? – Любопытно.

Теперь еще одно, последнее.

Вы спросите, почему, обращаясь к Вам, я уделяю так много места какому-то “анонимному автору”, не имеющему, по-видимому, с Вами никакой связи?

При повторяемости литературных перерождения возможно и преображение госпожи Х. в г. Курдюмова.

Я был бы очень рад, если бы Вы, г. Курдюмов, доказали мне, что я ошибаюсь в суждении о характере связи, существующей между Вашей “осведомленностью” в делах кинематографа и бывшим сотрудником “одного акционерного общества”. В противном случае я буду вынужден и лица, и вещи назвать их настоящими именами.

П. Чардынин» [1, с. 100–104].

Пётр Чардынин, актер и режиссер, ко времени написания этого открытого письма работавший в кинематографе почти десять лет, с зарождения русского кинопроизводства, и знавший всех и вся, был достаточно возмущен статьей в «Новом времени», чтобы не только предельно прозрачно намекнуть на какие-то личные счеты между М. Курдюмовым и фирмой А. Ханжонкова (где сам Чардынин работал с 1908 г.), но пойти на раскрытие псевдонима М. Курдюмова.

Действительно, под этим именем в различных изданиях выступала журналистка Мария Каллаш, также, помимо прочего, писавшая под псевдонимом Гаррис и известная поэтому как Каллаш-Гаррис. Интересно, что, тенденциозно излагая свою версию сотрудничества Каллаш с фирмой Ханжонкова, Чардынин упускает несколько существенных моментов. И первый из них тот, что Каллаш была не только одной из первых русских сценаристок, но и главой литературного отдела на студии Ханжонкова (первого в своем роде) – и, по всей видимости, одним из первых таких руководителей на русских студиях в целом.

Собственно, это упущение встречается не только в рассказе Чардынина. Так, в мемуарах оператора Луи Форестье (работавшего у Ханжонкова с 1910 г.), напечатанных в 1945 г., упоминается известная и по другим источникам попытка Александра Ханжонкова привлечь известных писателей к сочинению сценариев для фирмы после выпуска в начале 1912 г. «блокбастера» «Оборона Севастополя»: «Эта неудачная попытка [сотрудничества с писателями] подсказала Ханжонкову мысль о необходимости создать при фабрике нечто вроде сценарного отдела. Отдел этот возглавлялся сначала литератором Тавричаниным, а позже Н. В. Туркиным» [2, с. 53]. О журналистской, критической и сценарной работе Никандра Туркина (умершего в 1919 г.) известно относительно много, о сотрудничестве с кинематографистами Тавричанина (Петра Маныча или Маныча-Тавричанина, умершего в 1918 г.) – практически ничего. Имя же эмигрировавшей после революции во Францию Марии

Каллаш-Гаррис из этого ряда совершенно выпало. В опубликованной в 1937 г. версии воспоминаний самого владельца кинопредприятия, Александра Ханжонкова, оно также не упоминается – ни в связи со сценариями, ни в связи с литературным отделом. В более полной черновой версии М. А. Каллаш упоминается как заведовавшая литературным отделом, однако Вениамин Вишневский, редактировавший рукопись и писавший к ней комментарии, не только совершенно отбросил ее вклад, но и, делая дурного тона шутку Чардынина реальностью, посчитал мужчиной: «...Маныч-Тавричанин, совершенно неизвестный писатель, вскоре был заменен М. А. Каллаш-Гаррисом <так>, который также особой деятельности <так> не проявил» [3, с. 373]. Один из первых русских историков кино Борис Лихачев, выпустивший первую часть своего исследования о ранних годах развития кинематографа в стране в 1927 г., упоминает имя М. Каллаш-Гаррис лишь в качестве автора экранизации «Обрыва» (1913) [4, с. 101].

Раскрытие мужского псевдонима женщины-писательницы еще в XIX в. считалось делом неблагородным, даже неприличным. Гнев и месть Чардынина явно несоразмерны тому поводу, с которого он начинает свой отпор М. Курдюмову – Марии Каллаш (временные реквизиции кинотеатров под госпитали и обращение кинофабрикантов об отмене постановления о реквизициях). Его задело ее отношение к тому делу, которым он к концу 1915 г. занимается почти десятилетие, а она – в его передаче – лишь ненадолго по-журналистски (или по-халтурному) заглянула на кинофабрику и затем использовала свои новообретенные знания, чтобы обвинить бывших коллег и хозяев в несоблюдении гражданского долга по отношению к русским солдатам. В пересказе Чардынина Каллаш выступает как не любящая кино плагиатор, использующая «инсайдерскую» информацию о работе крупнейшей русской студии для того, чтобы бросить камень в тех, кто до этого закрывал глаза на ее сценарный «плагиат».

По иронии судьбы обвинения, которые Чардынин бросает Марии Каллаш, складываются в почти единственное подробное описание ее киноработы. И все же в этом описании есть что оспорить, что уточнить и к нему есть что добавить – несмотря на то, что архив самой Каллаш, умершей в Париже в 1955 г., по всей видимости, утрачен, а ее многочисленные статьи в русской дореволюционной прессе еще не собраны и не проанализированы. Разрозненные сведения из киножурналов того времени и переписки самой Каллаш рисуют немного другой портрет – человека, искренне увлекшегося кинематографом, активно бросившегося на его защиту на страницах газет и энергично занявшегося превращением его из низкопробного «кабаре» (одно из ее любимых ругательств) в искусство.

Оставляя пока в стороне, за неимением места, вопрос сценарной работы Марии Каллаш в фирме Ханжонкова, который составляет важный аспект открытого письма Чардынина, а также вопрос о роли и значении «плагиата» в сценарном деле 1910-х гг. в целом, в данной статье остановимся на одном важном моменте ее киноработы, о котором Чардынин также не упоминает.

Речь идет о деятельном участии Марии Каллаш в попытке фирмы Ханжонкова привлечь к кинематографической работе труппу Московского Художественного театра. Материалы об этом и проливают свет на обстоятельства работы Каллаш у Ханжонкова, которые корректируют версию Чардынина и дополняют историю взаимоотношений первых русских кинематографистов с артистами и руководством МХТ. Документы об участии в этом Каллаш хотя и были опубликованы в последние несколько лет в изданиях по книговедению и пушкинистике, в работах по истории кино до сих пор не использовались.

## СТУДИЯ ХАНЖОНКОВА И МХТ. 1910–1912 гг.

В напечатанной в 1947 г. монографии «Пути советского кино и МХАТ» Моисей Алейников, в 1907 г. начинавший как киножурналист и кинокритик и ставший в 1915 г. фактическим руководителем кинофабрики М. Трофимова «Русь», пишет о взаимном интересе самого прогрессивного русского театра и кинематографа начиная примерно с 1914 г., когда Борис Сушкевич поставил первый из четырех своих фильмов в России – «Цветы запоздалые» (с участием актеров МХТ) [5, с. 185]. Тогда же, в 1914 г., и сам К. С. Станиславский несколько раз публично высказался на модную тему противостояния театра и кинематографа. Алейников вспоминает и о собственных разговорах со Станиславским о кино в 1915–1916 гг. К 1915–1916 годам также относится проект кинопредприятия, возникший в кругу М. Горького и актрисы МХТ М. Андреевой.

Однако попытки студии Ханжонкова привлечь МХТовцев в кино начались раньше, и М. Каллаш играла здесь ключевую роль. Связанные с этим материалы проливают свет и на ее киноработу и дают новые сведения о работе фабрики Ханжонкова в целом и о ее восприятии представителями «старых искусств».

Александр Ханжонков в воспоминаниях датирует сугубо «частный» интерес Московского Художественного театра к кинематографу 1910 г.: «Весною 10 г. одна из хроникальных картин, которая даже не демонстрировалась нигде по театрам, вызвала много разговоров в обществе, а также оставила след и в прессе.

“Художественники”, особенно чуждавшиеся кино, засняли на пленку, – это событие считалось очень лестным для русской кинематографии.

Когда мне сообщили из Художественного театра о желании дирекции заснять труппу и сотрудников, не с коммерческими целями, я охотно откликнулся на это и немедленно отправился, вместе с [оператором] Сиверсеном выбрать место для съемки и организовать таковую.

На следующее утро во дворе художественного театра мимо нашего аппарата продефилировали все артисты и сотрудники – числом более трехсот, а еще день спустя в наше ателье собрались только артисты, человек 50–60...

Чтобы съемка не походила на “фотографию в кинематографе”, я предложил разыграть сценку такого содержания: Немирович-Данченко, окруженный

артистами, читает им свое произведение, когда чтение вызывает аплодисменты со стороны слушателей, входит Станиславский и поздравляет автора с успехом...

Говорить о том, что эта сценка была разыграна без репетиции и великолепно, не приходится. На другой день все участвующие в ней, а в том числе и Книппер, Качалов, Москвин, Вишневский, Коренева и другие собрались в демонстраторской при конторе и, просмотрев позитив несколько раз на экране, остались очень довольны виденным.

Таким образом, труппа и сотрудники Московского Художественного театра были увековечены на пленке. Картина эта в продажу не поступала, фирма лишь оставила себе на память один позитив, а другой вместе с негативом презентовала театру» [6, с. 40].

Журнал «Сине-фоно» писал в номере от 15 марта 1910 г.: «...интересный шаг сделал “Московский Художественный Театр”, изъявивший желание познакомиться с закулисной стороной его жизни широкую публику при помощи синематографа. Снята вся процедура постановки новой пьесы от чтения пьесы Немировичем-Данченко до репетиций включительно» [7, с. 6]. Фильмограф Вениамин Вишневский включает эту съемку в свой каталог дореволюционных документальных лент как «Один день в Московском художественном театре»: «Съемки (февраль?) В. Ф. Сиверсена инсценированных эпизодов из творческо-производственной жизни МХАТ; засняты К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, А. Л. Вишневский и др.» Вишневский добавляет указание: «Просмотр на капустнике в МХАТ: апрель 1910» [8, с. 77–78]. Эта «заказная» съемка, однако, не привела к какому-либо сотрудничеству и осталась неведомой зрителям.

Если в 1910 г. Ханжонков, вероятно, еще и не помышляет о приглашении МХТовцев для создания настоящего фильма, а не хроникальной вignetки – у него нет надлежащих технических условий, а у публики – привычки к достаточно серьезным и длинным сюжетам, то два года спустя он озабочен развитием своего производства и, прежде всего, художественных лент, для съемок которых необходима профессиональная студия: «Я купил на Житной улице участок земли со старыми домишками, которые можно было расценивать только как строительный материал.

На этот участок я перенес ателье из Крылатского, чтобы отныне работать круглый год.

Работы, начатые ранней весной, велись усиленным темпом и к июню 1912 г. были уже закончены» [6, с. 59]. За техническим оснащением следовало внимание к материалу для съемок. Во второй половине 1912 г., «желая улучшить качество картин, мои конкуренты стали заботиться о привлечении писателей в кинематографию. Фирма “Бр. Пате” подписала договоры о написании сценариев с писателями: Анатолием Каменским, Арцыбашевым, Архиповым, Соломенским и Юшкевичем.

Я не отставал от своей французской соперницы и немедленно подписал договоры с Аверченко, Дымовым, Федором Сологубом, Тэффи, Цензором,

Амфитеатровым, Чириковым, Куприным, Маныч-Тавричанином, Леонидом Андреевым <...> Сценарии были написаны лишь несколькими писателями, остальные ограничились разрешением на инсценировку для экрана своих литературных произведений <...> Тем не менее связь с писателями принесла нам большую пользу. Мы создали специальный отдел при фабрике, занимавшийся специально сценарным делом. Это был первый литературный отдел в русской кинематографии. Заведующим его вначале был писатель Маныч-Тавричанин» [6, с. 64–65]. Это, по словам Ханжонкова, происходило осенью 1912 г.

«Зимой 1912 г., когда отношения с литераторами начали как-то охлаждаться, я <...> организовал большую охоту в окрестностях Петербурга.

В охоте приняли участие почти все литераторы, подписавшие договоры о сценариях с нашим акционерным об-вом, – а их было не мало.

Несмотря на боевое снаряжение охотников и всю опытность местных загонщиков, охота была совершенно “бескровной”, что Аркадий Аверченко и отметил в своем “Сатириконе”, но зато время было проведено прекрасно, и беседа после ужина о достижениях русской кинематографии с помощью литературных сил затянулась далеко за полночь...

Последующие результаты охоты, однако, были не блестящие. Оригинальных сценариев так и не поступило. Приходилось вновь и вновь прибегать к инсценировкам уже готовых произведений» [6, с. 65] (фото 1).

## ПОЯВЛЕНИЕ МАРИИ КАЛЛАШ НА СТУДИИ. 1912(?) г.

Соблазнительно предположить, что Мария Каллаш-Гаррис (большая любительница охоты) появилась на студии Ханжонкова как раз после этих событий. Однако есть еще одно свидетельство, запутывающее дело.

Вторая жена Александра Ханжонкова, Вера Дмитриевна Попова-Ханжонкова уже в 1970-е гг., незадолго до смерти, надписывая людей, присутствующих на серии фотографий «торжеств Акционерного общества Ханжонкова» в честь «первых павильонных (малый павильон) снимков



Фото 1. Немвроды. Карикатура Ре-ми.  
Журнал «Сатирикон». 1913. № 7 / Nemvrody.  
Caricature by Re-mi. Satirikon. 1913. No. 7

на Житной 29» (то есть первых павильонных съемок в новом павильоне), относит их к 1912 г., но не уточняет дату (в акционерное общество фирма была преобразована в сентябре 1912 г., а «большое» ателье на Житной было закончено к концу 1914 г. [6, с. 84]).

На снимках фигурируют среди прочих хозяева фирмы, супруги Александр и Антонина Ханжонковы, мультипликатор Владислав Старевич (совсем недавно присоединившийся к фирме), разумеется, один из старейших работников фирмы улыбающийся Пётр Чардынин – и дама в шляпе с белым пером и сигареткой то в зубах, то в руке – «сценаристка и зав. литературным отделом Мария Алексан [дровна] Каллаш-Гаррис» (Ханжонкова пишет «Калаш-Гариссон») [9, л. 106].

Это любительские «мгновенные» снимки, снятые, по всей видимости, в течение пары минут, и они ухватывают мимолетные позы, не сглаженные привычной долгой выдержкой гримасы и размытые черты там, где движение вышло за границы поля резкости.

Казалось бы, Вере Дмитриевне Ханжонковой, ставшей после смерти мужа киноархивистом, можно доверять – ведь она, тогда молодая монтажница Вера Попова, сама присутствует на этих снимках со стаканом вина в руке.



Фото 2. Сотрудники Акционерного общества «А. Ханжонков и Ко», 1913 (?) г. Слева направо: М. А. Каллаш-Гаррис, А. Н. Ханжонкова, редактор журнала «Вестник кинематографии» Г. Леонов (сидит), П. Чардынин (стоит). РГАЛИ. Ф. 987. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 2 / Photo of the employees of the Joint Stock Company "A. Khanzhonkov and Co", 1913 (?). From left to right: M. A. Kallash-Garris, A. N. Khanzhonkova, editor of the journal Vestnik Kinematografii G. Leonov (sitting), P. Chardynin (standing). RGALI. F. 987. Op. 2. Ed. khr. 4. L. 2

На одном из фото она смотрит в ту же сторону, что и Мария Каллаш, стоящая неподалеку. Да и подсчет Чардынина из ноября 1915 г. – о том, что Каллаш-Гаррис появилась на фабрике «года три тому назад», – делает осень 1912 г. вероятным моментом начала всей этой истории (фото 2).

И все же статьи за подписью Гаррис начинают печататься в ханжонковском журнале «Вестник кинематографии» лишь с июня 1913 г. – тогда же в журнале появляется и сообщение об освящении новой кинофабрики общества. Даже если предположить, что свои сценарии Каллаш начала приносить на фабрику в 1912 г., а главой литературного отдела стала полгода спустя, датировку фотографий из архива Ханжонковых придется сдвинуть на 1913 г. Более того, сохранилось ее собственное свидетельство о начале этого сотрудничества, и оно сильно расходится с версией Чардынина.

Уже по «Вестнику кинематографии» видно, что именно летом 1913 г. М. Каллаш-Гаррис с присущей ей энергией принимается за новое дело. В журнале появляются отзывы на пришедшие на студию «самотеком» сценарии от «Редакции Литературного отдела Акционерного О-ва «А. Ханжонков и Ко»»: «Г-ну Степанову (Ревель). Не претендуя на звание гениального комика, обучитесь грамотно писать.

Г-ну Ф. Гомолинскому. Пьесы ваши, к сожалению, слишком слабы в художественном отношении и приняты быть не могут» [10, с. 16]; «Г-ну Ч. (Петербург). Передайте “литератору, желающему остаться неизвестным”, что если и произведения его, подобно его имени, останутся для нас в тайне, то особенно сожалеть мы об этом не станем. <...> Г-же Б. В-ой (Тамбов). Неужели вам было не жаль умертвить пять человек своих героев? Недостаток талантливости, к сожалению, никак нельзя восполнить проливанием крови, а критическое чутье редакции заглушить револьверными выстрелами» [11, с. 28].

В это время в журнале появляются сообщения о работе фирмы над экранизациями «Героя нашего времени», «Преступления и наказания» и «Обрыва» и об организации специальной «Русской литературно-художественной серии» постановок или просто «Русской художественной серии», в которую все эти экранизации и должны были входить в подражание недавно успешно запущенной «Русской золотой серии» фирмы Тимана и Рейнгардта. И именно в этот момент (что осталось вне страниц «Вестника кинематографии») Ханжонков и Каллаш-Гаррис предпринимает попытку обратиться к Московскому Художественному театру, вернее, к его актерам. Приглашение театральных актеров (так же, как приглашение литераторов с именем) – в это время основной способ легитимизировать кинематограф как искусство, заявить о его подъеме над «цирком» и «балаганом». Именно об этом Каллаш публично спорит летом 1913 г. с передовой статьей журнала «Театр и искусство» («Русские фабрики кинематографических снимков не имеют ни техники, ни вкуса, ни капиталов заграничных заведений подобного рода, и потому изделия их являются товаром второго сорта» [12, с. 479]) – и в этом открытом письме впервые публично обозначается ее должность – «редактор Литературного Отдела Акционерного общества “А. Ханжонков и Ко” М. Каллаш-Гаррис»:

«Почему-то заранее вооружаясь против русской кинематографии, автор, как “осведомленный” человек, берет на себя смелость уверять, что “многие фирмы отказались от мысли о приглашении известных артистов и на их место приглашают цирковых акробатов”. Мы считаем нужным в интересах истины отметить следующие факты <...> Что касается замены артистов акробатами и качеств “московского товарца”, то небезынтересно будет довести до сведения читателей о том, что лучшие русские фирмы заняты в данное время не фабрикацией “кровавых драм”, а инсценировкой целого ряда произведений русских классиков, и для своих постановок пользуются услугами таких артистов, как: К. А. Варламов, Е. А. Рощина-Инсарова, В. Л. Юренева, В. В. Максимов, И. И. Судьбинин, Р. Адельгейм, Е. В. Гельцер и мн. др., чьи имена далеко не связаны ни с цирком, ни с балаганом» [13, с. 10–11].

### ПЕРЕПИСКА С ОЛЬГОЙ КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ. 1913 г.

Итак, содержание кинопьес и актерские имена шли в это время воедино. Но М. Каллаш была тесно связана не только с литературным, но и с театральным миром Москвы – в том числе благодаря мужу, Владимиру Каллашу, историку литературы и театра. В 1914 году под редакцией В. Каллаша и Н. Е. Эфроса вышла «История русского театра» (правда, предполагавшийся трехтомник ограничился лишь первым томом). М. Каллаш-Гаррис, ярая почитательница Московского Художественного театра, как нельзя больше из окружения Ханжонкова и тем более работников студии подходила для установления контакта с театром через одну из его главных актрис – Ольгу Книппер-Чехову.

Первое ее письмо Книппер в качестве «посредника» Ханжонковых датировано 19 мая 1913 г. (хотя оно было явно не первым ее письмом «глубокоуважаемой и дорогой» Ольге Леонардовне) и сообщает версию появления Каллаш на кинофабрике, альтернативную чардынинской (в ней, напомним, журналистка сначала сама являлась к Ханжонковым со сценарием): «Прежде чем изложить мою просьбу, хочу Вам пояснить, каким образом я очутилась в роли посредника кинематографической фирмы А. А. Ханжонкова.

Весною этого года А. А. Ханжонков (директор-распорядитель акционерного о<бщест>ва) предложил мне принять участие в постановке для кинематографа целого ряда произведений наших классиков, т. е. взять на себя выбор литературных произведений и их инсценировку. Сначала я отнеслась к этому предложению очень отрицательно, т. к. в моих глазах кинематограф с его “ужасающими и потрясающими драмами” являлся сплошным олицетворением пошлости, – и, признаюсь, меня даже несколько удивил тот энтузиазм совершенно не коммерческого свойства, с которым А. А. Ханжонков и в особенности его жена – человек в высшей степени интеллигентный, даровитый и художественно-развитой – относятся к своему предприятию. Но, присмотревшись ближе, я убедилась, что среди многого множества кинематографических фирм, занятых исключительно наживой, – Ханжонковы

занимают совершенно особое место и прилагают все свои силы к тому, чтобы облагородить это дело и превратить электротeatры в художественные и просветительные аудитории. Наряду с тысячами заграничных лент, изображающих провалы домов, пожары, самоубийства, дешевые бульварные мелодрамы а la “Роковая любовь” и пр., и пр., Ханжонковы пытаются провести свою программу, привлечь серьезного зрителя и заставить публику с уважением относиться к экрану. У них уже составился прекрасный научный отдел картин, составляется репертуар для детей – инсценируются русские народные сказки в их подлинном виде; намечены к постановке былины, сказания – одним словом весь русский народный эпос. Относятся люди к делу с большой любовью и настойчиво, всеми силами, пытаются сказать свое слово. Одной из ближайших задач является инсценировка Толстого, Тургенева, Гончарова, Лермонтова, Пушкина, Гоголя. Они хотят при помощи кинематографа дать художественные живые иллюстрации к лучшим авторам и таким образом перетянуть публику от Вербицкой и Брешко-Брешковских, от многообразной литературной и кинематографической “мерзости” в область серьезного творчества.

Принимая в расчет колоссальную посещаемость электротeatров по всей России, можно себе представить то значение, которое будет иметь подобного рода работа. Но здесь, конечно, приходится встречать очень серьезные препятствия самого разнообразного свойства. Мне кажется, что главными из них являются пренебрежение “образованной публики” к кинематографу (публики, тем не менее, посещающей всякие “театры ужасов”) и затем привычка русского человека все критиковать и ничего не делать. Усилия одной группы людей растворяются в бездонном омуте всяких нечистых “гешефтов”, а продажная стая репортеров рекламирует то, что ей укажут. И вот хочется, чтобы все-таки эти усилия не пропали даром и превратили бы кинематограф из балагана в нечто заслуживающее внимания. Ханжонковы решили открыть с осени этого года свой театр, проводить в нем строго определенную программу и поставить все дело на совершенно новых началах, надеясь, что их пример подействует и на остальных. Одним из “камней преткновения” являются артисты, вернее, отсутствие артистов; они хотят сохранять свою художественную школу.

Все эти начинания осуществляются гораздо легче, если кто-нибудь из людей настоящего искусства сделает почин и своим участием заставит публику считаться с экраном.

Дирекция Художественного театра, кажется, дала согласие на участие артистов в исполнении “Анатэмы” для кинематографа. Ханжонковы просили меня уговорить Вас выступить для них. Они просят только Вашего принципиального согласия, а все остальное – условия, пьеса, на которой остановится Ваш выбор, – будет зависеть исключительно от Вас. Между прочим, они предлагают, если Вы пожелаете, инсценировать для Вас тургеневскую повесть “Степной король Лир”.

Но это только предположения, т. к. инициатива будет принадлежать Вам. Вот то, что я передаю Вам, дорогая Ольга Леонардовна, от имени Ханжонковых.

Со своей стороны хочу Вам сказать только то, что если на сотнях пластинок записывается музыкальное и литературное исполнение наших артистов, то зафиксировать Вашу игру, каждое движение, каждый Ваш жест – необходимо не только для настоящего, но и для будущего.

Какая масса людей годами мечтает проникнуть в Художественный театр и не имеет возможности этого сделать! Обидно подумать, что среди публики абонементов сидят люди, которых просто выгнать хочется из театра, а сидят они потому, что “принято видеть” каждую премьеру, и потому еще, что они могут иметь, без особенных усилий, ложу или кресло партера.

<...> Хочу верить, что Вы не откажетесь меня понять и во всем этом письме не усмотрите ничего иного, кроме искреннего желания добиться того, чтобы лучшая артистка была видима не только избранным, имеющим вход в Святая святых Художественного театра, но и многому множеству других людей, которые годами об этом мечтают. <...>

Если за все здесь написанное Вы учините надо мной словесный погром – не буду обижаться, только прошу Вас ответить мне все, что Вы думаете по поводу моей просьбы. Ваше “да” или “нет” (повторяю, вопрос касается лишь принципиального согласия) передам Ханжонковым» [14, с. 219–223].

Один из доводов в пользу участия в кино съемках, который приводит Каллаш, – то, что дирекция МХТ уже, «кажется», одобрила работу актеров театра над киноверсией «Анатэмы». Действительно, в 1913 г. с согласия К. С. Станиславского Л. Сулержицкий собирался перенести на экране знаменитую постановку 1909 г., причем в киноверсии В. Качалов должен был повторить свою главную роль. Об этом только что, в мае, сообщил самый влиятельный русский киножурнал «Сине-фоно» (и именно эта новость, возможно, подтолкнула Ханжонкова и Каллаш к написанию письма Книппер-Чеховой). Бывший оператор и режиссер московского отделения фирмы «Братья Пате» Кай Ганзен, основавший собственный торговый дом, не только купил у Леонида Андреева исключительное право на кинопостановку пьесы, но и, помимо приглашения МХТовских актеров, заручился согласием дирекции театра, пообещав соблюдать ее требования: дать «гарантию художественности постановки и благородства стиля» и отчислить 20% гонорара актеров в пенсионный фонд МХТ [15, с. 23]. Однако съемки не были допущены Священным синодом (к театральной постановке пьесы была запрещена еще в начале 1910 г.), и сообщали даже, что Качалов совершенно отказался играть для экрана, пока «Анатэма» не получит одобрения [5, с. 186].

Ответ Книппер, видимо, был более уклончивым, чем простое принципиальное «да или нет», которое от нее ожидали, и в начале июня Каллаш повторяет предложение, попутно сообщая новые сведения о фирме Ханжонковых и развивая свою точку зрения на современное состояние кинодела, в котором к этому времени она чувствует себя вполне освоившейся: «Много хочется Вам сказать, но в письме всего не уложишь. В частности, о кинематографе нужно разговаривать долго, чтобы совместно вырешить взаимные возможности. Я думаю все-таки, что Вам бы удалось, не утомляя себя, не отрывая

времени у театра, внести много ценного и интересного и в кинематографию. Беда вся в том, что в этом деле техника явилась раньше искусства и целая свора предпринимателей захватила экран в свои руки, просто, выражаясь грубо, опоганила его, делая аферы на низкопробных вкусах нашей публики. В электрические театры ходит определенный контингент зрителей, с определенными требованиями и, удовлетворяя этим требованиям, наши московские кинематографические фирмы покупают у Вербицкой “Ключи счастья”, у Арцыбашева – “Санина”; инсценируют похождения корнета Савина под руководством борзописцев из уличных листков.

Если бы Вы видели, какие типы являются на пробный просмотр картин, как они расхваливают или критикуют “рекламный товар”! Жутко делается, жутко от того, что, к сожалению, эти господа почти безошибочно угадывают вкусы “потребителя” и отзываются на эстетические запросы обывателя именно так, как обывателю это нужно.

Мечтать о постепенном облагораживании вкусов русского интеллигента совершенно не приходится: достаточно посмотреть отзывы библиотек, чтобы прийти в ужас и махнуть рукой. Наша публика сама никогда ничего не потребует, в лучшем случае она проглотит то, что ей дадут. И вот тут нужно применять то средство, без которого, к несчастью, ни одно начинание не может иметь успеха – надо, чтобы наша подлая “пресса”, на которой весь мир держится, заговорила бы серьезно о кинематографе. Ведь без санкций гг. газетчиков наше интеллигентное стадо никуда не двинется и, если газетчики скажут, что лучше смотреть на экране Тургенева, чем Вербицкую, пойдет смотреть Тургенева – это будет “принято” и войдет в силу, а со временем попривыкнет и, может быть, разберет, что Тургенев лучше Вербицкой...

Только так и можно действовать: заставить считаться серьезно с кинематографической лентой. Припомните, дорогая Ольга Леонардовна, что сделал Ваш театр в отношении всей русской сцены, как заставил он подтянуться, конечно, относительно, даже какой-нибудь коршевский балаган...

Мне кажется, что и кинематографу нужно идти по этой же дороге: заставить говорить о репертуаре, хорошем исполнении, хорошей постановке.

Ханжонковы из сил выбились, отыскивая новые пути. Обращались они ко всем нашим современным “знаменитым” писателям, раздали несколько десятков тысяч аванса всем им, начиная с Леонида Андреева, – и получили в результате пять-шесть наскоро склеенных пошлейших бульварных пьес с сюжетами, выхваченными из дневника происшествий. Гг. “великие люди” рассуждали очень просто: кинематография – доходная статья и притом совершенно безнаказанная, т. к. критики никакой нет. Достаточно, мол, нашего имени, чтобы все было принято с благодарностью.

Я просмотрела целые кипы пьес наших беллетристов всех рангов, прочла сотни их писем и, хотя я уже давно перестала удивляться цинизму современных писателей, но и то была поражена – дальше идти некуда! <...> Теперь нужно опять начинать, и начинать с того, за что и нужно было взяться с первых же шагов – снимать наших лучших артистов.

Ради этих имен публика пойдет смотреть иной репертуар и невольно начнет вглядываться во все детали, ища на экране то, что ее заставляли чувствовать в театре.

Что касается самой техники репетиций и съемок, то в кинематографе она не требует такого количества времени, как в театре, даже при самой тщательной постановке.

Выбор репертуара зависит от Вас, конечно. В программу, которая теперь у нас начинается, входят пока почти исключительно русские классики. Благодаря тому, что количество картин в каждой пьесе почти не ограничено, многие произведения поддаются кинематографической инсценировке без всяких искажений автора. Надписи на экране – точный текст произведений.

Правда, и прежде, в погоне за именами, некоторые фирмы пробовали ставить Толстого, Лермонтова, Пушкина... Но одному богу известно, во что обращался автор, побывав в руках развязного и невежественного изготовителя сценариев. Даже Александр Рославлев, мнящий себя великим знатоком русского народного эпоса, нечто такое сделал из русских былин, что в них живого места не осталось ни в тексте, ни в картинах...

Впрочем, если я начну Вам рассказывать историю кинематографического творчества, то никогда не кончу.

Я сама еще до сих пор ко многому не привыкла и все изумляюсь и изумляюсь, а специалисты – экранных дел мастера – изумляются моей наивности и слишком “литературному” отношению к делу, как они выражаются.

Ваш отъезд в Эссентуки очень облегчает дело. Сам Ханжонков поехал туда же, и, если Вы позволите, он повидается с Вами и обо всем поговорит. Хорошо если бы его познакомили с Константином Сергеевичем. Сообщите мне Ваш кавказский адрес, а я ему напишу, может ли он Вас видеть.

Собственно, главным руководителем художественной стороны дела является его жена. (Я, кажется, Вам о ней писала.) Сам Ханжонков во многих отношениях в области художественной блуждает в темноте, да это и неудивительно – ведь он из гвардейского полка попал прямо в кинематографию и на ней воспитался, но важно и ценно в нем то, что он в высшей степени чуткий и восприимчивый человек, не аферист, хотя и коммерсант, и хочет что-то сделать не для кармана. Он человек редкой честности и правдивости, и за это конкуренты травят и едят его на все лады. На его доверчивости оперировали, между прочим, и наши гг. писатели, которые обирали его всеми способами.

Технику дела он знает хорошо, а в отношении художественном жадно хватается за всякую свежую мысль. У него есть природное чутье. Из разговора с ним Вам выяснится многое в смысле возможности принять участие в кинематографе. Между прочим, он собирается ставить и снимать “Героя нашего времени”: видовые картины на Кавказе – остальное в Москве. Сценарий я написала сама точно по Лермонтову, но не знаю, что у них выйдет из этого.

Как хотелось бы повидаться с Вами и поговорить не только о кинематографе, конечно... <...>

Я все в Москве и не чаю вырваться... В конце июня, может быть, на неделю поеду в Тверскую губ<ернию> к своим; в июле хочется недели две урвать для охоты – очень тянет пожить дикой жизнью, да только далеко поехать не придется. Собираюсь во Псков и оттуда опять на несколько дней в Михайловское и Тригорское – на Пушкинские места» [14, с. 223–228].

Надеясь, что Книппер-Чехова познакомит Ханжонкова со Станиславским, Каллаш, по-видимому, не знает, что они уже встречались на съемках в 1910 г. – или, возможно, имеет в виду обновление этого знакомства уже на более солидном уровне. Как бы то ни было, это новое знакомство опять не состоялось, как не состоялось в конечном итоге и участие Ольги Книппер-Чеховой в художественных фильмах фабрики Ханжонкова. Однако упоминание пушкинских мест в финале письма Каллаш оказалось не случайным и все-таки привело к созданию еще одной картины (с участием членов труппы МХТ).

### ПУШКИНСКИЙ УГОЛОК. 1913–1914 гг.

Весной 1913 г. (или в 1912 г.) Каллаш представлялась Чардынину так: «Энергичная, мужественная, с тяжелой поступью, с голосом, которому позавидовал бы любой фельдфебель, и вероятно, для полноты стиля с коротко стриженными волосами». В июле 1913 г. ее в общем аналогичный, но более доброжелательный портрет оставила в дневнике жившая в Михайловском писательница В. В. Тимофеева (Починковская): «...приехала какая-то молоденькая барынька, похожая как будто на мужчину (манерой и говором), отрекомендовалась корреспондентом газеты “Утро России” и попросила приютить ее на одну ночь. Невысокая, стриженная, с каштановыми кудрями на лбу, в спортивной шапочке. Лицо как наливное яблоко, румянец во всю щеку и ярко-серые, живые глаза навывкат. Ухватки не то купеческого пошиба, не то бывалой туристки, выдавшей виды. Но оказалась заботливой матерью семейства. Охотилась за утками где-то в Томской или Иркутской губернии, спать может и на крыльце, и на крыше. “Спала раз даже и на трубе”. Но галстучек – в тон блекло-зеленому костюму и руки, маленькие, крепкие и изящные. Много курит и очень хорошо говорит, – стильно: “Вонзил!” Говорит точно бисером ниже. Жаргон, по временам, завсегда мелкой прессы и рынка, хотя особа она самого разностороннего образования и вращается в широком кругу литераторов, художников и театралов. Пишет биографию Зинаиды Волконской и с увлечением говорит об эпохе Пушкина и “дворянской” литературы. Презирует свое ремесло “корреспондентки” и “брезгливо” посещает раз в месяц редакцию. Всех она знает и пользуется симпатиями среди “новейших” и “новых”. Ее тоже зовут “странной” и “психопаткой” (как звали меня когда-то). Много верных замечаний, остроты ума и благородного вкуса так сверкало от всех ее речей и рассказов» [14, с. 201–203].

Книга Каллаш о Зинаиде Волконской вышла лишь в 1916 г., пока же она больше занята экранизацией «Обрыва» И. Гончарова для фирмы Ханжонкова,

на просмотр которой зовет Книппер-Чехову в начале сентября: «Если Вы завтра будете свободны, то уделите часок Вашего внимания для просмотра «Обрыва». Времени на эту работу, к сожалению, было затрачено очень мало ввиду спешки, вызванной чисто кинематографическими обязательствами, но все же имеются налицо попытки не исказить писателя. Земно поклонюсь Вам, если “удостоите”. Ваша М. Каллаш» [14, с. 228].

«Обрыв» был первой в череде задуманных Ханжонковыми и Каллаш экранизаций, сохранявших текст автора в надписях и снимавшихся по возможности в местах, где происходит действие. Сообщения прессы о съемках картины, которую ставил Пётр Чардынин, говорят об активном участии в них автора сценария.

Впрочем, Книппер-Чехова, видимо, проигнорировала и это приглашение. О кинематографе актриса высказалась, наконец, в 1914 г. вместе с другими МХТовцами в интервью для «Петербургского курьера»: «Никогда никакой кинематограф, как бы он ни был совершенен, не сможет заменить театра, потому что никогда в кинематографе Вы не переживаете эстетических напряженных моментов, какие приходится переживать в театре.

Это верно также и в отношении актера, играющего для экрана. Никогда истинный актер не сыграет перед аппаратом так вдохновенно и проникновенно, как играл бы перед волнующим морем голов зрительного зала» [16, с. 30].

И все же фабрика Ханжонкова не оставляла надежды связать свое имя с именем Московского Художественного театра (и таким образом поднять собственный престиж и престиж кинематографа в целом), и основные усилия в этом направлении предпринимала именно Мария Каллаш, что видно из октябрьского номера журнала фирмы «Вестник кинематографии». На его обложке помещен портрет К. Станиславского – в связи с 15-летним юбилеем театра, а внутри – текст самой Каллаш под заголовком «Светоч искусства»: «... в переживаемый нами момент, когда во всех областях искусства царит и старательно культивируется какая-то особенная легковесность, когда серьезная и глубокая творческая работа все больше и больше отходит на задний план, уступая место развлекающему элементу, и сама жизнь превращается в *кабаре*, а *кабаре* становится жизнь – в такое время Художественный театр нужно, к чести его, признать мало современным. Он стоит в стороне от крикливого карнавала нашей повседневности, одинокий в своих напряженно-неустанных исканиях, замкнувшийся в своем творческом подвижничестве» [17, с. 11].

Однако чуть менее чем через месяц, 16 ноября 1913 г., Каллаш через этот же журнал объявила о своем уходе с должности руководителя литературным отделом студии: «М. Г. г. Редактор!

В виду того, что ко мне продолжают поступать запросы и предложения в связи с инсценировками для кинематографа литературных произведений, считаю своим долгом заявить, что я сложила с себя заведывание Литературным Отделом в Акц. О-ве “А. Ханжонков и Ко”.

Примите уверение и проч.

М. Каллаш-Гаррис.

Акц. О-во “А. Ханжонков и Ко”, уведомляя, что М. А. Каллаш-Гаррис сложила с себя заведывание Литературным Отделом в связи с инсценировками для кинематографа просит направлять сценарии на имя Правления Акц. О-ва» [18, с. 17–18].

Тем не менее в феврале 1914 г. в «Вестнике кинематографии» снова появились статьи о кинематографе за подписью Гаррис, а 3 мая 1914 г. О. Книппер-Чеховой полетело новое письмо:

«Москва. 3. V. 1914.

Дорогая Ольга Леонардовна!

Не знаю, получили ли Вы мое письмо, хотя, кажется, я его послала заказным. 6-го или 7-го мая я буду в Петербурге, а оттуда через Псков направляюсь в Пушкинский уголок. Не захотите ли мне сопутствовать?

И хочется, и нужно Вас повидать. От Konst.<антина> Серг.<еевича> ответа никакого, просто не знаю что делать!» [14, с. 228].

Уже после поездки, 31 мая 1914 г., М. Каллаш писала О. Книппер-Чеховой из Москвы в Киев: «Москва так надоела, что я себе места не нахожу. От газетных и журнальных дел в голове хаос и полное отвращение к чернильнице. Надеюсь только на то, что проветрю хоть немного свои запыленные мозги, и тогда станет легче.

Видела недавно в “Искрах” кинематографическую “Анну Каренину” с Германовой во главе... Какой ужас, какие типы! Вронский – пьяный полковой писарь, Стиву Облонского изображает кто-то с физиономией лакея из какого-нибудь псковского “Палермо”, остальные – в pendant, а сама Анна Каренина ничем не отличается от Василисы “На дне”. Я хорошего и не ждала, но все-таки такого издевательства над Толстым не могла себе представить. Как могла она взять на себя такую роль, как согласилась выступить с подобными исполнителями! И ее, артистку Художественного Театра, несколько не шокировала постановка картины, допускающая такие несообразности, как плюшевый медведь и прочие ультрасовременные игрушки, которые Анна Каренина приносит своему сыну. Страшно подумать о том, что эта целлулоидная “Анна Каренина” пройдет перед миллионами зрителей, которые вполне уверены в том, что им демонстрируют образы Толстого. Жутко подумать, что литература стала предметом неразборчивой фабричной выделки кинематографа и никто не протестует. А ведь можно, при желании, найти дорогу к чему-то настоящему и здесь, поставив на первый план известные художественные задачи, а не торговлю. Снимитесь, Ольга Леонардовна в “Лапах”, оставьте себя “на вечные времена” зафиксированной. Это моя мечта. Надо будет только найти серьезных кинематографщиков, ибо это Ханжонковым тоже едва ли по плечу» [14, с. 229–230].

Судя по этому письму, к лету 1914 г. М. Каллаш разочаровалась и в супругах Ханжонковых – более того, создается впечатление, что и ее нападки 1915 г. на фирму связаны именно с еще большим, чем у самого Александра Ханжонкова, максимализмом касательно идеального будущего нового искусства, а вовсе не с неискренностью и халтурой в самом начале сотрудничества, как видел

это (или представлял в полемических целях) Пётр Чардынин. Но именно в 1914 г. Каллаш представилась возможность наконец-то свести актеров МХТ и фирму Ханжонкова и даже стать режиссером получившегося фильма – потому что на приглашение отправиться в пушкинские места Ольга Книппер наконец-то ответила согласием. Вместе с ней приехали дочь Станиславского и Лилиной К. К. Алексеева, В. Л. Мчеделов и Н. О. Массалитинов. И событие это было запечатлено на киноленту.

## МАРИЯ КАЛЛАШ – РЕЖИССЕР? 1914 г.

В номере «Вестника кинематографии» от 5 июля 1914 г. очередная статья Гаррис была посвящена столетию со дня начала литературной деятельности А. С. Пушкина (4 июля 1914 г. – по публикации его стихотворения «К другу стихотворцу» в «Вестнике Европы») и связывала поездку с этим юбилеем: «Существовавшие до сих пор фотографические альбомы давали слабое представление о Пушкинском уголке; фотография вообще не может заменить живое, непосредственное впечатление.

Фирма “А. Ханжонков и Ко” зафиксировала на пленке Пушкинский уголок.

В виду предстоящего юбилея, была совершена поездка в Михайловское, Тригорское и Святые Горы, в которой приняли участие некоторые артисты Художественного театра, в том числе и О. Л. Книппер-Чехова, к едущим присоединился и оператор фирмы “А. Ханжонков и Ко”, который сделал снимки с Пушкинского уголка под специальным руководством. <...>

Осенью будет выпущена эта картина, снабженная в виде надписей цитатами из стихотворений Пушкина, относящихся к изображаемым на экране уголкам. Интересная для самых широких слоев публики, она, несомненно, перейдет в школьный кинематограф и послужит началом той историко-литературной кино-библиотеки, над созданием которой должны потрудиться наиболее культурные слои наших кинематографических деятелей» [19, с. 14].

Дневник В. Тимофеевой снова сохранил детали визита: «Часу в десятом вечера, когда все уже разошлось по своим комнатам, к воротам подъехали две тележки, и я услышала знакомый женский голос: “Вот они тут где-то жили тогда, в этом самом флигеле. Варвара Васильевна, помню, именно тут жила”. Голос был знакомый, но я не узнала его. Пришлось снова одеваться и выйти. У ворот – целый поезд дам и мужчин. “Варвара Васильевна, здравствуйте! – кричит, завидев меня, наша прошлогодняя гостья М. А. Каллаш. – Знаете, кого я вам сюда привезла? Ольгу Леонардовну Чехову-Книппер и ее товарищей по Московскому Художественному театру. Приютите нас, как меня тогда приютили!” Обменялись приветствиями, и, пока готовили комнаты, я повела их к поэту. Вошли в дом Пушкина. Белая ночь смотрела на нас во все окна. Я достала из шкафа том “Библиотеки для чтения” 1834 года <...> и раскрыла священную для меня страницу 12-ю: “Элегия. А. Пушкин”. Зажгли стоявший на столе огарок, и все стали вокруг, как над дорогой всем могилой.

Массалитинов держал книгу, раскрытую на этой странице, и читал, не повышая голоса, без малейшего напряжения, с интонацией умиления, как читают молитвы простосердечные люди:

Безумных лет угасшее веселье...

Благоговейное молчание застыло в воздухе. Глаза всех, не отрываясь, смотрели на одну и ту же страницу. Одно и то же “дивное волнение” кипело у всех в груди. <...> “Изумительное зрелище! – невольно вырвалось у меня, – жалею, что не могу ни фотографией, ни кистью запечатлеть вас всех навеки. Но записать эту минуту я могу. И запишу”» [20, с. 12–13].

М. Каллаш также описала поездку в том же году в журнале «Баян», однако в ее версии «Элегию» читала О. Книппер: «Поздно вечером сидим мы в кабине Пушкина. В сумерках дом-музей дает иллюзию старины. На столе горит одна свеча над раскрытой тетрадью в красном сафьяновом переплете с надписью «Село Михайловское», куда посетители вносят свои имена. <...> Огонь свечи слабо мерцает на лицах, склонившихся над книгой; стихи Пушкина и прекрасный голос артистки – одни наполняют наши насторожившиеся души <...> Прозвучала последняя строчка стихов. Мы молчим, никто не шелохнется» [21, с. 223–224].

Через пару дней в Михайловском появился и человек, способный «запечатлеть всех навеки». В. Тимофеева записывала чуть позже: «Сад весь в цвету, бледно-розовый, напоен ароматом. Ольга Леонардовна мечтательно бродит одна под душистою сенью, вспоминая “Вишнёвый сад” и свою художественную игру. Кира Константиновна набрасывает эскизы в альбомах своих путешествий. Марья Александровна Каллаш водит “специалиста от кинематографа” в самые интересные уголки и местечки. Мчедлов любовно набирает в пузырек “родной земли А. С. Пушкина”, а Массалитинов обдумывает, что лучше сыграть в Михайловском: “Пир во время чумы” или “Моцарта и Сальери”. Все мечтают приехать сюда всей труппой» [20, с. 14].

Несомненно, что поездка эта и приглашение оператора было идеей именно М. Каллаш. Более того, на основании этих данных мы можем внести Марию Каллаш в список первых русских женщин-кинорежиссеров, наряду с Елизаветой Тиман и Ольгой Преображенской. Об этой съемке В. Вишневский в фильмографии дореволюционных документальных фильмов говорит со ссылкой на текст Каллаш в «Вестнике кинематографии», называет фильм по названию ее статьи – «Пушкинский уголок», но добавляет и имя оператора – М. И. Владимирский: «Съемки (июнь?) <...> поездки в село Михайловское, Тригорское и Святые горы артистов МХАТ (О. Книппер-Чеховой и др.)» [8, с. 229].

В 1923 году, уже после отъезда Марии Каллаш из Советской России, ее описание поездки из журнала «Баян» вышло отдельным, расширенным изданием под названием «Уголок Пушкина», со следующим комментарием: «Одновременно с фотографическими снимками [опубликованными в книге] мне удалось в том же 1914 году, при посредничестве любезно отозвавшейся на мое предложение московской кинематографической фирмы Ханжонкова,

воспроизвести уголки Пушкина, начиная с почтовой станции Новгородки, на кинематографической фильме. Фильма эта была снабжена мною надписями из текстов Пушкина, Языкова и др., но, к сожалению, видимо, погибла в 1918 г. при реквизиции кинематографических фабрик и складов, т. к. была отпечатана тогда только в одном экземпляре» [22, с. 8].

Меньше чем через месяц после статьи о пушкинском юбилее, с началом Первой мировой войны М. Каллаш-Гаррис с новыми силами вернулась к журналистской работе и, в частности, занялась освещением положения женщин в тылу и их участия в работе на нужды фронта [23]. Вероятно, появившиеся с началом войны (совпавшим с началом нового киносезона) новые актуальные темы стали и причиной того, что фильм о поездке в «Пушкинский уголок» так и не вышел на экраны.

Но именно связь кинематографа с военными делами вызвала ее статью в сентябре 1915 г., на которую так резко отреагировал Пётр Чардынин (вскоре он сам покинет фабрику Ханжонкова ради больших гонораров и большей ответственности в фирме Д. Харитоновна). Сама М. Каллаш-Гаррис же, насколько известно в данный момент, к работе в кинематографе и даже к его критике больше не возвращалась. Она значится как сценарист фильма Чардынина «Тени греха», вышедшего в 1915 г. (та самая «переделка романа Амфитеатрова «Отравленная совесть», в которой он ее обвиняет), но, вероятнее всего, этот сценарий был написан ранее, в период активного сотрудничества Каллаш с фабрикой Ханжонкова. В январе 1918 г. скончался ее муж, в 1922 г. она выехала из Советской России, в эмиграции в Париже занималась литературно-критическими исследованиями и выпускала многочисленные работы по философии православия. В 1934 году под псевдонимом М. Курдюмов вышла ее книга «Сердце смятенное: о творчестве Чехова, 1904–1934».

Краткий роман М. Каллаш-Гаррис с кинематографом и столь различный взгляд на этот «роман», возникающий в инвективах Чардынина и в ее собственных документах, характерен и для противоречий киноиндустрии в тот период – и для описания этих противоречий в последующих мемуарных и исторических работах. Кем были первые русские кинематографисты – спекулянтами, халтурщикам и оппортунистами или людьми, влюбленными в новое развлечение и всеми силами пытавшимися возвысить его до статуса искусства? Можно ли в их работе отделить коммерческие соображения от соображений просветительских? Что же такое кино, в конце концов, – культурный и социальный феномен или индустрия? И нужно ли выбирать из этого что-то одно?

Муж М. А. Каллаш-Гаррис, Владимир Каллаш, редактор многих сборников по истории русского государства, русской литературы и театра, в одном из них, «Двенадцатый год в воспоминаниях и переписке современников» (1912), писал: «У жизни, ушедшей “в тьму веков”, есть два врага: легенды ближайших потомков и исторический анализ позднейших исследователей. Первые окутывают туманом идеализации пеструю и яркую канву живого события, обобщают реальное в призрачное; второй рассекает живую ткань, из одухотворенной клетки создает мертвый препарат.

Но биение вечно умирающей и вечно возрождающейся жизни оставляет свои неизгладимые следы – в переписке и близких к событиям воспоминаниях современников, участников, творцов исторического момента.

Сквозь толщу противоречий и субъективной окраски всегда пробивается в них, при перекрестном допросе, свет жизненной правды» [24, с. 5].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чардынин П. Открытое письмо г. Курдюмову // Пегас. 1915. №2. С. 100–104.
2. Форестье Л. «Великий немой» (Воспоминания кинооператора). М.: Госкиноиздат, 1945. – 111 с.
3. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинопромышленности // ГФФ. Архив Вен. Вишневого. Папка 25.
4. Лихачев Б. С. История кино в России. 1896–1926. Л.: Academia, 1927. – 203 с.
5. Алейников М. Н. Пути советского кино и МХАТ. М.: Госкиноиздат, 1947. – 192 с.
6. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. – 176 с.
7. Сине-фоно. 1910. №12 (15 марта). С. 6.
8. Вишневецкий В. В. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907–1916. М.: Музей кино, 1996. – 288 с.
9. РГАЛИ. Ф. 987. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 1, 1об.
10. Почтовый ящик // Вестник кинематографии. 1913. №13 (29 июня). С. 16.
11. Почтовый ящик // Вестник кинематографии. 1913. №14 (13 июля). С. 28.
12. [Передовая] // Театр и искусство. 1913. №23. С. 479.
13. Каллаш-Гаррис М. [Б. н.] // Вестник кинематографии. 1913. №14 (13 июля). С. 10–11.
14. Кощенко И., Энгельгардт К. Из переписки Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой: Мария Александровна Каллаш и Варвара Васильевна Тимофеева (по материалам архивов Музея МХАТ и рукописного отдела Пушкинского Дома) // Михайловская пушкиниана. Вып. 67. Сельцо Михайловское. Пушкинский Заповедник, 2016. С. 199–234.
15. Хроника. «Анатэма» на кинематографической ленте // Сине-Фоно. 1913. №17. С. 23.
16. Артисты художественного театра о кинематографе // Вестник кинематографии. 1914. №9 (7 мая). С. 30.
17. Гаррис. Светоч искусства // Вестник кинематографии. 1913. №21 (19 октября). С. 11.
18. Письма в редакцию // Вестник кинематографии. 1913. №23 (16 ноября). С. 17–18.
19. Г-ис. Зафиксированный на пленке Пушкинский уголок // Вестник кинематографии. 1914. №13. С. 14.
20. Давыдов А. И. Воспоминаний В. В. Тимофеевой (Починковской) «Шесть лет в Михайловском» // Михайловская пушкиниана: Сборник статей научных сотрудников Музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское». Вып. 1. М.: МЦНТИ, 1996. С. 5–28.
21. Цит. по: Злодчевский Г. Д. «С волнением, не поддающимся словам». М. А. Каллаш // Книга. Исследования и материалы. Сборник 3–4 (112–113). М.: ФГБУН НИЦ «Наука» РАН, 2017. С. 218–235.
22. Гаррис. Уголок Пушкина. М. – П.: Государственное издательство, 1923. – 106 с.
23. РГАЛИ. Ф. 331. Оп. 1. Ед. хр. 134.
24. Каллаш В. В. Двенадцатый год в воспоминаниях и переписке современников. М.: Типография Т-ва И. Д. Сытина, 1912. – 280 с.

#### REFERENCES

1. Chardynin P. *Otkrytoe pis'mo g. Kurdiomovu* [An Open Letter to Mr. Kurdiomov]. In: *Pegas* [Pegasus]. 1915, no. 2, pp. 100–104.
2. Forestier L. *“Velikii nemoi” (Vospominaniia kinooperatora)* [“The Great Silent One” (Memoirs of a Cameraman)]. Moscow: Goskinoizdat Publ., 1945. 111 p.

3. Khanzhonkov A. A. *Pervye gody russkoj kinopromyshlennosti* [The First Years of Russian Film Industry]. In: Russian State Film Archive (Gosfilmfond). Ven. Vishnevskii Collection. Folder 25.
4. Likhachev B. S. *Istorija kino v Rossii. 1896–1926* [The History of Cinema in Russia. 1896–1926]. Leningrad: Academia, 1927. 203 p.
5. Aleinikov M. N. *Puti sovetskogo kino i MKhAT* [The Paths of Soviet Cinema and the Moscow Art Theatre]. Moscow: Goskinoizdat, 1947. 192 p.
6. Khanzhonkov A. A. *Pervye gody russkoj kinematografii* [The First Years of Russian Cinema]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1937. 176 p.
7. *Sine-fono* [Cine-Phono]. 1910, no. 12 (March 15), p. 6.
8. Vishnevskiy V. V. *Dokumental'nye fil'my dorevoliutsionnoj Rossii. 1907–1916* [Documentary Films of Pre-Revolutionary Russia. 1907–1916]. Moscow: Muzei kino Publ., 1996. 288 p.
9. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 987, op. 2, ed. khr. 4, l. 1, 1ob.
10. *Pochtovyj jashchik* [Our Mail Box]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 13 (June 29), p. 16.
11. *Pochtovyj jashchik* [Our Mail Box]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 14 (July 13), p. 28.
12. [Peredovaia] [Editorial]. In: *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1913, no. 23, p. 479.
13. Kallash-Garris M. [N. t.]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 14 (July 13), p. 10–11.
14. Koshchenko I., Engel'gardt K. *Iz perepiski Ol'gi Leonardovny Knipper-Chekhovoi: Maria Aleksandrovna Kallash i Varvara Vasil'evna Timofeeva (po materialam arkhivov Muzeia MKhAT i rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma)* [From the Correspondence of Olga Knipper-Chekhova: Maria Kallash and Varvara Timofeeva] (Based on the Materials from the Collections of the Museum of the Moscow Art Theatre and the Manuscript Department of Pushkinskii Dom (IRLI)). In: *Mikhailovskaja pushkiniana* [The Pushkiniana of Mikhailovskoe]. No. 67. The Village of Mikhailovskoe. Pushkinskij Zapovednik, 2016. Pp. 199–234.
15. *Khronika. "Anatema" na kinematograficheskoj lente* [The News. Anatema on Film]. In: *Sine-Fono* [Cine-Phono]. 1913, no. 17, p. 23.
16. *Artisty khudozhestvennogo teatra o kinematografe* [The Artistes of the Art Theatre on Cinema]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1914, no. 9 (May 7), p. 30.
17. Garris. *Svetoch iskustva* [The Beacon of Art]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 21 (October 19), p. 11.
18. *Pis'ma v redaktsiju* [Letters to the Editors]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1913, no. 23 (November 16), p. 17–18.
19. G-is. *Zafiksirovanni na plenke Pushkinskij ugolok* [Pushkin's Places Captured on Film]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1914, no. 13, p. 14.
20. Davydov A. I. *Vospominanija V. V. Timofeevoi (Pochinkovskoi) "Shest' let v Mikhailovskom"* [The Memoirs of V. V. Timofeeva (Pochinkovskaja) Six Years at Mikhailovskoe]. In: *Mikhailovskaja pushkiniana: Sbornik statej nauchnykh sotrudnikov Muzeia-zapovednika A. S. Pushkina "Mikhailovskoe"* [The Pushkiniana of Mikhailovskoe: A Collection of Articles by the Research Officers of A. S. Pushkin's Memorial Estate Mikhailovskoe]. No. 1. Moscow: MTSNTI, 1996. P. 5–28.
21. Cited in: Zlodchevsky D. *"S volneniem, ne poddaiushchimsia slovam". M. A. Kallash* ["With Indescribable Excitement". Maria Kallash]. In: *Kniga. Issledovanija i materialy* [The Book. Research Articles and Publications]. No. 3–4 (112–113). Moscow: FGBUN NITS "Nauka" RAN, 2017. P. 218–235.
22. Garris. *Ugolok Pushkina* [Pushkin's Places]. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1923. 106 p.
23. Russian State Archive of Literature and Art (RGALI). Fond 331, op. 1, ed. khr. 134.
24. Kallash V. V. *Dvenadtsyj god v vospominanijakh i perepiske sovremennikov* [The Year 1812 in Memoirs and Correspondence of Contemporaries]. Moscow: Tipografija T-va I. D. Sytina, 1912. 280 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна – доктор философии (PhD), преподаватель Школы дизайна Высшей школы экономики.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalie S. Ryabchikova – PhD in Film Studies, lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7481-5155

Статья поступила в редакцию: 31.08.2021

Отредактирована: 25.10.2021

Принята к публикации: 02.11.2021

Received: 31.08.2021

Revised: 25.10.2021

Accepted 02.11.2021

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Рябчикова Н. С. Заведующая литературным отделом студии А. Ханжонкова Мария Каллаш-Гаррис и МХТ // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 76–101.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-76-101

#### FOR CITATION

Ryabchikova N. S. Head of the Literary Department of A. Khanzhonkov's Film Studio Maria Kallash-Garris and the Moscow Art Theatre. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 4, pp. 76–101.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-76-101