



HAL
open science

Le Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques (ETRANSOV)

Marie-Christine Autant-Mathieu, Ada Ackerman, Arias-Vikhil Marina,
Balachova Tamara, Dmitrieva Ekaterina, Galtsova Elena, Hamon-Sirejols
Christine, Kouptsova Olga, Poliakov Stéphane, Rolet Serge, et al.

► **To cite this version:**

Marie-Christine Autant-Mathieu, Ada Ackerman, Arias-Vikhil Marina, Balachova Tamara, Dmitrieva Ekaterina, et al.. Le Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques (ETRANSOV). 2012. halshs-00759526

HAL Id: halshs-00759526

<https://shs.hal.science/halshs-00759526>

Submitted on 14 Dec 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE RAPPORT À L'ÉTRANGER DANS LA LITTÉRATURE ET LES ARTS SOVIÉTIQUES

1917



1944

10
NOV.
2012

JOURNÉE D'ÉTUDES

LE RAPPORT À L'ÉTRANGER DANS LA LITTÉRATURE ET LES ARTS SOVIÉTIQUES

JOURNÉE D'ÉTUDE FRANCO-RUSSE 10 NOV. 2012

INHA, 2 rue Vivienne 75002 Paris

salle W. Benjamin de 9-13h

Locaux d'ARIAS, entresol de 14h-17h

Dans les années 1917-1941, avec la mise en place et le durcissement du pouvoir bolchevik, avec l'émergence et les correctifs successifs apportés au nouveau système de valeurs, les notions de « eux » et « nous », déjà présentes dans la vieille Russie, s'imposent dans tous les domaines. L'homme nouveau qui va naître ou qui sera soumis à une rééducation, saura, par son esprit de classe, faire la distinction entre les fidèles à la cause du communisme et les étrangers, ennemis capitalistes ou étrangers de l'intérieur, les ennemis du peuple.

Cette journée d'étude sera consacrée à la question complexe du rapport à « l'étranger » à travers les théories esthétiques, les orientations et les activités des revues et associations internationales, à travers l'éducation et la politique culturelles soviétiques. Au centre de ces interrogations se dresse la figure de Gorki, vivant jusqu'au début des années trente à l'étranger, Gorki animé d'un projet grandiose de traduction et de publication de littératures de tous les pays.

Quelle politique culturelle est menée pour permettre la définition d'une identité et d'une spécificité « soviétiques » ? Quelle est la place des courants esthétiques étrangers dans la constitution des théories et des groupes littéraires et artistiques en URSS ? Quelles formes de résistance à la culture étrangère se mettent en place ? Telles sont quelques-unes des pistes de réflexion qui vont guider les participants à cette journée.

PARTENAIRES

PICS ETRANSOV, CNRS N°6027 ;
RGNF 11-24-17001a/Fra

ARIAS (Atelier de recherches sur
l'Intermédialité et les Arts du Spectacle),
UMR 7172 CNRS/Paris3/ENS, coordination
Marie-Christine AUTANT-MATHIEU

IMLI (Institut de littérature mondiale de
l'Académie des Sciences de Russie),
coordination Elena GALTSOVA

PROGRAMME

9H00

Accueil autour d'un café, présentation de la journée

9h30-9h50

Sophie COEURE (Paris 7-Denis Diderot).
Une diplomatie culturelle de type nouveau : structures et médiateurs.

9h50-10h10

Christine HAMON-SIREJOLS (Paris 3).
L'image du théâtre soviétique en France dans l'entre deux guerres.

10h10-10h30

Ekaterina DMITRIEVA (IMLI, Moscou).
Les missions des intellectuels soviétiques en Europe dans les années 20 et 30.

PAUSE

11h-11h20

Stéphane POLIAKOV (associé ARIAS).
Etranges étrangers, étranges figures. [Obraznost' tchoujova]

11h20-11h40

Olga KOUPTSOVA (VGIK, Moscou).
V. Parnakh au Théâtre de Meyerhold. Pour une histoire des contacts théâtraux entre la Russie soviétique et l'Occident dans les années 1920.

11h40-12h

Ada ACKERMAN (ARIAS).
Daumier, c'est l'un des nôtres...: la réception soviétique de Daumier entre 1920 et 1940.

DEJEUNER

14h-14h20

Elena GALTSOVA (IMLI).
La réception de l'œuvre de Flaubert en URSS dans les années 20 et 30.

14h20-14h40

Serge ROLET (Lille 3).
La littérature française aux éditions Academia.

14h40-15h

Marina ARIAS-VIKHIL (IMLI).
La politique éditoriale de Gorki.

PAUSE

15h30-15h50

Vera TERIOKHINA (IMLI).
L'expressionnisme allemand dans la presse soviétique. L'exemple du LEF (1923-1928).

15h50-16h10

M.-C. AUTANT-MATHIEU (ARIAS).
Le théâtre soviétique à l'école du mélodrame français.

16h10-16h30

Virginie SYMANIEC (Associée ARIAS).
Les studios de formation de l'acteur dans les Républiques soviétiques.

Discussion, conclusions

*Conception graphique : Marie Ferré (CNRS/ARIAS).
Images: dessin de Vladimir Maïakovski représentant
Les Purs dans Mystère Bouffe, 1918 ;
Maxime Gorki et Romain Rolland à Moscou, 1935 ;
couverture multilingue de Piotr Galadjev pour le premier
numéro de la revue Le Messager des travailleurs des arts,
Moscou, 1924 ; La Fête à Kasrilovka d'après Sholom
Aleïchem, Studio juif biélorussien de Moscou, 1926 ;
dessin de Serge Eisenstein pour un costume du Mexicain
d'après J. London, 1920.*

Sommaire

Introduction	6
1. Christine HAMON-SIREJOLS (Paris 3). L'image du théâtre soviétique en France dans l'entre-deux-guerres (en français).....	8
2. Stéphane POLIAKOV (associé ARIAS). Etranges étrangers, étranges figures. [<i>Obraznost' tchoujova</i>] (en français).....	16
3. Olga KOUPTSOVA (MGU et VGIK, Moscou). V. Parnakh et Meyerhold. Pour une histoire des contacts théâtraux entre la Russie soviétique et l'Occident dans les années 1920. (en russe).....	34
4. Ada ACKERMAN (ARIAS). « Daumier, c'est l'un des nôtres...: » La réception soviétique de Daumier entre 1920 et 1940. (en français)	45
5. Elena GALTSOVA (IMLI). La réception de l'œuvre de Flaubert en URSS dans les années 20 et 30. (en français)	76
6. Serge ROLET (Lille 3). La littérature française aux éditions Academia. (en français)	83
7. Marina ARIAS-VIKHIL (IMLI) La politique éditoriale de Gorki. (en russe).....	96
8. Tamara BALACHOVA (IMLI) Les héros révolutionnaires d'André Malraux au rendez-vous avec le lecteur russe. (en russe).....	102
9. Vera TERIOKHINA (IMLI) L'expressionnisme allemand dans la presse soviétique. L'exemple du LEF (1923-1928)...	115
10. Ekaterina DMITRIEVA (IMLI, Moscou). O. Spengler vu par O. Mandelstam : un exemple d'interculturalité dans les années 1920- 1930. (en russe)	122
11. Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (ARIAS). Stanislavski à l'école du mélodrame français. (en français)	127
12. Virginie SYMANIEC (Associée ARIAS). Structure du théâtre soviétique et fabrique d'une culture dite « socialiste » de la différence (1922-1937). (en français).....	135
Présentation des participants et résumés de leurs communications.....	149

INTRODUCTION

La recherche sur « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques » s'inscrit dans un programme pluridisciplinaire (littérature, poésie, théâtre, danse, arts plastiques) franco-russe. Elle fait suite à dix années de coopération entre le CNRS (unité ARIAS) et l'Académie des sciences de Russie (Institut IMLI) qui a permis, à partir de documents premiers, de relire les grands courants et événements littéraires et artistiques.

Ce nouveau programme se focalise sur la question de l'étranger, particulièrement sensible aujourd'hui en regard des poussées de nationalismes et de xénophobies. L'objectif sera de montrer comment le nouvel Etat qui se met en place en 1917 se situe et impose une attitude face à l'étranger et comment cette position évolue au fil des années.

Il y a plusieurs façons d'exprimer en russe cette notion : l'étranger est le natif d'ailleurs (*inostranets*) ; l'individu différent des membres d'une même communauté (*tchoujoi*) ; celui qui parle une autre langue (*inoiazytchny*) ; celui qui habite d'autres terres (*inozemlians*). Cette diversité de nuances fait apparaître l'importance qu'a dans la réalité russe et soviétique l'identification de l'Autre qui peut être différent, mais amical ; hostile et pourtant du même clan ; complètement indifférent, favorable ou au contraire allergique aux valeurs nationales. Cette attitude ambivalente à l'égard de l'Autre, longtemps désigné dans la langue populaire comme l'Allemand (*nemets*), c'est-à-dire l'incarnation syncrétique de l'ennemi envahisseur, voire du diable, s'est cristallisée au milieu du XIX^e siècle par l'opposition, dans le monde culturel et artistique, entre les occidentalistes (dont un des chefs de file fut Tourguéniev) et les slavophiles (représentés notamment par Dostoïevski), les premiers réclamant une ouverture sur le monde extérieur, l'Europe, les seconds préférant cultiver une spécificité slave et donc plutôt portés à un repli sur des racines sud-orientales.

Lorsque la Russie tsariste bascule dans l'idéologie marxiste, et que des dirigeants formés à l'Ouest et nourris de philosophie française, anglaise et allemande, arrivent au pouvoir, paradoxalement ce n'est pas le triomphe de la pensée et des modes d'action occidentaux qui vont l'emporter car, de nouveau, la notion « d'étranger » passe au centre des débats sur l'identification du nouvel Etat. Si Marx et Engels restent sans conteste les inspirateurs de la révolution d'Octobre, c'est encore une fois contre (ou par rapport) à l'étranger que les bolcheviks vont se positionner : l'étranger du monde capitaliste, l'ennemi de classe, qui menace la victoire prolétarienne, y compris à l'intérieur des terres russes. Ainsi, à l'*inostranets* (caricaturé sur les affiches de propagande sous les traits de gros et gras banquiers, en frac et haut de forme et fumant le cigare) s'ajoutent l'émigré (*emigrant* ; on dit aussi *nevozvraçhentsev* pour désigner ceux qui sont partis de l'URSS à l'occasion d'un voyage et ne sont pas rentrés) et le *tchoujoi*, ennemi potentiel parmi les siens, que l'on ne repère pas car il se dissimule (les partisans de l'ancien régime). Les notions de « eux » (*oni*, les autres) et « nous » (*my*, *nachi*, les nôtres), déjà présentes dans la vieille Russie, s'affirment avec force, en particulier avec l'appui de Gorki qui alimente les campagnes du soupçon et de son corollaire, la vigilance (*bditelnost*) bolchevique. L'homme nouveau que la nouvelle société cherche à faire naître ou à former par la rééducation ne se conçoit pas sans le collectif et doit savoir, par son esprit de classe, distinguer les fidèles des infidèles : les étrangers, bientôt qualifiés d'ennemis du peuple.

- Notre recherche suit les étapes de la mise en place et du durcissement du pouvoir bolchevique et étudie l'émergence d'un nouveau système de valeurs, lorsque, après la guerre civile et la traque des ennemis de classe, se dessine un autre étranger de l'intérieur, le saboteur

et le parasite qui nuit à la production et à la progression du pays. L'étranger venu d'ailleurs, l'Américain dans la sidérurgie qui aide les Soviétiques dans la construction d'une industrie de pointe, est moins dangereux que le *tchoujoï* qui sera d'ailleurs, au fur et à mesure des campagnes « anticosmopolites », démasqué et dénoncé. Dans les années trente, l'étranger est sans cesse désigné par la propagande comme celui qui menace la cohésion nationale, patriotique. Au cours des procès, les charges s'accumulent contre les trotskystes mais aussi contre les espions à la solde des Japonais ou des Anglais. L'étranger infiltré, mal intentionné, perfide, corrompt les familles (tout un mythe est édifié autour du jeune Pavel Morozov qui a dénoncé son père comme koulak), à l'intérieur de la production (le saboteur), à l'intérieur de la société (le délinquant ou criminel que l'on rééduque et qui se convertit).

Notre groupe de travail pose la question complexe du rapport à « l'étranger » à travers les théories esthétiques, les orientations et les activités des revues et associations internationales, de l'éducation et de la politique culturelles. Au centre de ces interrogations se dresse la figure de Gorki, vivant jusqu'au début des années trente à l'étranger, comme un émigré, Gorki animé d'un projet grandiose de traduction et de publication de littératures de tous les pays, Gorki, le défenseur des artistes soupçonnés de déloyauté (les « compagnons de route », une autre manière de signaler un possible ennemi de la culture idéologiquement correcte) et qui pourtant, dès son retour en URSS, va traquer l'étranger (*ne nach*) à la culture, à l'idéologie soviétiques.

L'IMAGE DU THÉÂTRE SOVIÉTIQUE EN FRANCE DANS L'ENTRE DEUX GUERRES

CHRISTINE HAMON-SIREJOLS, Paris 3

Le texte qui suit n'est qu'une première approche de la recherche qui sera complétée par :

L'étude des articles parus dans la presse française au moment des tournées de Stanislavski, Meyerhold, Tairov, du Théâtre Vakhtangov et des spectacles de M. Tchekhov. Cependant cette étude n'était pas prioritaire, car déjà largement réalisée par Marie Christine Autant-Mathieu, Olga Kouptsova et Hélène Henry dans les *Voyages du théâtre Russie/France*¹, ainsi que par Béatrice Picon-Vallin dans le livre de Mélanges offerts à Michel Cadot². J'ai donc laissé pour l'instant ces références de côté. Je compte surtout m'intéresser, à propos des tournées, aux publications liées de près ou de loin au PCF : le journal *L'Humanité*, mais aussi les revues liées à l'association de l'AEAR (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires), comme la revue *Regards* dont Léon Moussinac était le rédacteur en chef, la revue *Commune* ou encore *Russie d'aujourd'hui* publié par l'AUS (les Amis de l'Union Soviétique). Et, parallèlement, regarder la presse russe de l'émigration, notamment les journaux *Poslednije novosti* ou *Vozrojudenije* déjà étudiés par Hélène Henry à propos de la fortune de Mikhaïl Tchekhov à Paris.

Il sera également nécessaire de revisiter, dans toute la mesure du possible, l'ensemble de la littérature consacrée en France au « Retour d'URSS ». Pour l'instant, je n'ai fait que des sondages dans cet abondant corpus qui m'ont permis de constater que les voyageurs « ordinaires », militants politiques ou écrivains illustres, n'ont guère laissé de traces, dans leurs livres, de la vie théâtrale soviétique. Soit parce que cela ne faisait pas partie des circuits officiels organisés pour eux, soit parce que le théâtre était peu accessible à des non russophones, ou tout simplement parce que les voyageurs en question ne s'y intéressaient guère.

Je souhaite également reprendre la liste des textes dramatiques russes traduits, publiés ou joués en France durant cette période dans les théâtres d'art, mais aussi dans les théâtres militants. La question a été partiellement étudiée, mais il reste beaucoup à faire. Ajoutons à cela tout ce qui tourne autour de la Russie au moment de l'exposition internationale de 1925, question importante pour ce qui concerne la réception des recherches scénographiques de l'époque.

¹ *Les Voyages du théâtre Russie/France*, sous la direction de M.-C. Autant-Mathieu, Hélène Henry, *Cahiers d'Histoire culturelle* n°10, université François Rabelais, Tours, 2002.

² In *L'Ours et le coq, trois siècles de relations franco-russes*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000.

Pour l'instant, j'ai surtout repris les monographies consacrées en France au théâtre soviétique dans son ensemble et publiées durant la période de l'entre deux guerres. Elles ne sont pas nombreuses. On peut citer surtout *Le Théâtre russe contemporain* publié par Nina Gourfinkel en 1931 à La Renaissance du Livre (1250 exemplaires) et, paru la même année, le très beau livre illustré de Moussinac, *Les Nouvelles Tendances du théâtre* publié chez Albert Lévy.

Je les évoquerai rapidement mais j'insisterai surtout sur deux textes en forme de rapport d'experts destinés à servir la réflexion sur une refondation possible du théâtre en France.

Il s'agit de *L'Art dramatique russe*, petite plaquette de 53 pages illustrées, rédigée par les directeurs du théâtre Art et Action, Edouard Autant et Louise Lara et publiée en 1928 à la suite d'une invitation en Russie pour le dixième anniversaire de la Révolution d'octobre, et du livre de Paul Gsell, *Le Théâtre soviétique*, publié en 1937 aux Editions Sociales Internationales à la suite d'un voyage d'étude commandité l'année précédente par le ministre de l'Education Nationale, Jean Zay.

Ce qui frappe, en parcourant ces différents ouvrages, est l'importance de la périodisation pour comprendre la représentation du théâtre russe en France dans l'entre-deux guerres. Une remarque qui vaut pour tout ce qui a trait aux autres aspects de la vie soviétique. Les grandes articulations mises en évidence par Fred Kupferman dans son livre *Au pays des soviets*³ et dans les travaux ultérieurs des historiens⁴ valent aussi pour la vie théâtrale.

Dans les premières années de la Révolution, les témoignages sont assez minces et très dépendants des tournées : celle du Théâtre d'Art en 1922 et celles du Théâtre de Chambre et du Théâtre d'Art en 1923. Mais à l'heure où la France n'a pas encore reconnu l'Union soviétique, les jugements sont encore tributaires de la diplomatie et les journaux, selon leur couleur politique, ne manquent pas de dénoncer les atteintes des « Moscovites » au répertoire national (s'agissant de la mise en scène de *Phèdre* par Tairov notamment). Antoine de son côté s'en prend à une « infiltration venue depuis vingt ans de Munich », « un théâtre qui applique ses méthodes destructives à des œuvres de notre fonds national et dont « l'influence peut devenir un péril pour les esprits jeunes et vivants de chez nous » (*Le Journal*, 22 mars 1923 cité par Tatiana Proskournikova)⁵. Tairov n'en obtient pas moins le soutien de Gémier, Copeau, Picasso et de quelques autres artistes français. La réception du Théâtre d'Art l'année précédente avait été bien meilleure, surtout lorsque les acteurs jouaient un répertoire russe. Les représentations de *La Locandiera* en 1923 sont en revanche nettement moins bien accueillies⁶, les critiques français tendant à cantonner le talent des comédiens russes à l'interprétation de leur répertoire national. Jusqu'à la reconnaissance de l'URSS en 1924, la méfiance politique reste globalement de mise, appuyée sur un fort sentiment nationaliste, en dehors bien entendu d'un cercle artistique plus ouvert.

³ *Au pays des Soviets, le voyage français en Union soviétique 1917-1939* présenté par Fred Kupferman, Archives Gallimard, Paris, 1979.

⁴ *Cousu de fil rouge, voyages des intellectuels français en Union soviétique*, sous la direction de Sophie Coeuré et Rachel Mazuy, éd. CNRS, Paris, 2012.

⁵ Tatiana Proskournikova, « Les auteurs français sur les scènes de Moscou dans les années 1920 et 1930. » in *Les Voyages du théâtre Russie/France, op.cit.* p.61.

⁶ Marie-Christine Autant-Mathieu, « Les escales françaises du Théâtre d'Art de Moscou en tournée dans les années 1920 », *Ibidem* p. 35.

Les points de vue se déplacent à la fin des années vingt avec l'intérêt croissant porté par le parti communiste à la vie culturelle soviétique. Les clivages s'accroissent alors entre admirateurs inconditionnels et détracteurs de l'Union soviétique.

Le grand virage se produit cependant avec l'arrivée des régimes fascistes en Europe. C'est alors que les voyages en URSS, considérée comme le dernier rempart face au totalitarisme, se multiplient et que l'enthousiasme à l'égard de toutes les réalisations de l'URSS devient la règle et les critiques l'exception. Le pacte germano-soviétique chamboulera cette vision bien ordonnée du monde.

La seconde constatation est celle de la complexité et de la mutation des points de vue. La présence d'un grand nombre d'émigrés russes à Paris tout d'abord conditionne une réception passionnée des réalisations des artistes qui ont quitté l'URSS : Mikhaïl Tchekhov est ainsi accueilli dès son arrivée en octobre 1930 par le « Tout Moscou de Paris » et Antoine constate qu'il n'y a pas plus de 15 français dans la salle pour une représentation d'*Eric XIV*. Mais, si la presse émigrée, et parfois même les personnalités artistiques russes importantes venues se réfugier à Paris après la mort de Lénine en 1924, considèrent tout ce qui vient d'URSS avec une hostilité politique manifeste, celle-ci se mêle malgré tout souvent de fierté patriotique. Ceci entraîne un mouvement de « récupération politique » au premier indice de ce qui pourrait passer pour une prise de distance à l'égard de l'Union soviétique. Marie-Christine Autant-Mathieu a bien analysé ce phénomène⁸ qui oblige Stanislavski ou Meyerhold à se tenir à l'écart de la communauté russe ou à déployer des ruses de Sioux pour rencontrer d'anciens amis au cours des voyages privés ou des tournées parisiennes, par crainte d'être accusés de vouloir désertir l'Union soviétique ou de voir même leur théâtre fermé, comme ce fut le cas de Meyerhold lors de son long séjour en Europe occidentale en 1928. Fermeture qui entraîna un mouvement de solidarité d'un groupe d'artistes français dont les metteurs en scène du Cartel.

Du côté français, la situation n'est pas moins complexe si l'on considère d'un côté les admirateurs inconditionnels de tout ce qui vient d'URSS et de l'autre la xénophobie rampante à l'égard des artistes russes immigrés décidément un peu trop nombreux dans le milieu de la danse, de la musique et même du théâtre (où il leur est cependant plus difficile de se faire une place). Les critiques récurrentes (y compris de la part d'Antoine) à l'égard de l'accent trop prononcé des acteurs qui jouent dans la compagnie de Georges Pitoeff, ou le fait qu'il ait été le seul metteur en scène du Cartel à n'avoir jamais été invité à faire une mise en scène à la Comédie française sont significatifs. Cette hostilité se redouble parfois d'antisémitisme.

Malgré tout, si l'on confronte ces deux observations (périodisation de l'histoire des représentations et complexité des jugements), on peut être surpris des décalages entre les données historiques et les jugements personnels. Les thuriféraires les plus enthousiastes du théâtre soviétique ne sont pas nécessairement les critiques les plus proches du PCF, et ces derniers ne sont pas toujours les plus inféodés aux prises de position de Moscou à l'égard des artistes victimes des condamnations idéologiques, puis des purges. Indépendance d'esprit ou lenteur à prendre des virages politiques : une plongée dans les archives russes pourra peut-être expliquer certaines de ces prises de position, mais il demeure aussi des éléments purement personnels qui entachent les jugements ou justifient au contraire des fidélités.

⁷ Hélène Henry, « Mikhaïl Tchekhov en France en 1931 », *Ibidem*, p. 129.

⁸ *Ibidem*.

Mais revenons aux quatre livres synthétiques mentionnés précédemment.

Le livre de Nina Gourfinkel, *Le Théâtre russe contemporain*, achevé en 1929, est intéressant en ce qu'il se veut un parcours objectif de l'évolution du théâtre en Russie du XIX^e siècle à l'époque de sa publication, en 1931, dans une maison d'édition considérée comme neutre. Les jugements d'ordre politique en sont apparemment absents. L'auteur, connue jusqu'ici avant tout comme traductrice et spécialiste de la littérature russe contemporaine, dresse dans une première partie un bilan des grandes tendances du théâtre russe à la veille de la Révolution, puis des recherches de l'époque révolutionnaire, mais elle consacre également toute la seconde partie de son livre au « théâtre du peuple », évoquant aussi bien les fêtes de masse que le théâtre ouvrier. A partir d'informations puisées dans la critique soviétique et de sa propre expérience de spectatrice, elle évoque à côté de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov et Tairov, les noms moins connus en France de Radlov, Ferdinandov et Foregger. Cependant, l'intention critique pointe lorsqu'elle décrit le constructivisme comme une « épidémie » qui s'est emparée à partir de 1922 de toutes les scènes russes jusqu'au Bolchoï. Par ailleurs, elle apporte, en 1929 déjà, un bémol à l'enthousiasme des critiques français proches du parti communiste qui continueront encore, durant quelques années, à voir en Meyerhold le plus grand metteur en scène du théâtre soviétique. Elle évoque en effet une conversation avec des jeunes étudiants communistes de Moscou disant « qu'ils aimaient Meyerhold bien sûr, et le Bolchoï ». « Aimer Meyerhold, c'était le onzième commandement de la table des lois communiste, mais l'Opéra, ah ! voilà le cri du cœur » (p.72). Dans la foulée, l'auteur décrit avec une certaine ironie l'esthétique du découpage, remontage des textes à l'œuvre dans *La Forêt* ou *Le Revizor* et adopte un discours critique sur la « virtuosité technique » de Meyerhold, discours bien différent du ton qu'elle choisira en 1963 dans son livre, *Le Théâtre théâtral*/publié chez Gallimard. Pour l'heure, elle est l'une des seules à reprendre le thème déjà en vogue dans les sphères du pouvoir russe du « manque d'idéologie » de Meyerhold (p.76) et conclut à son propos : « l'élément de Meyerhold étant la mise en scène pure, ce que les Américains appellent *stagecraft*, il a, comme dit Serge Radlov, « l'âme dévastée d'un inventeur technique ». La route vers le drame lui est barrée par sa propre virtuosité qui trouve sa fin en elle-même »(p.77). L'accusation de formalisme n'est pas loin. Faut-il voir dans ces remarques une dépendance à l'égard des jugements officiels que Nina Gourfinkel aurait été l'une des premières à suivre ou l'effet de simples goûts personnels, ceux d'une admiratrice des textes dramatiques avant toute chose ? Difficile de trancher, car cette question du respect des textes est en effet une pierre d'achoppement pour tous les critiques et metteurs en scène français de l'époque. Dans la seconde partie de son livre cependant, Nina Gourfinkel décrit la réorganisation des théâtres après la Révolution, sans oublier de parler de la pression de la censure, mais, comme beaucoup de témoins de la vie théâtrale, elle relativise ses réserves en affirmant : « pour pouvoir, en dépit des erreurs, des égarements, des outrances inévitables après une telle secousse, apprécier la portée et la signification de la politique soviétique théâtrale, il faut l'opposer à l'organisation occidentale des théâtres dits de boulevards, avec leur absence de répertoire, leur industrialisation, leur commercialisation, leur trois-centième, cinq-centième, millième représentation de la même pièce à succès ; l'opposer surtout à l'organisation américaine, avec son règne de trucs scéniques, la décadence catastrophique de la dramaturgie, et ses syndicats théâtraux pourvoyant la population de spectacles, de décors et de pièces fabriqués en série. »

Ici/ Là bas. Hier/Aujourd'hui.

Le discours français sur le théâtre russe s'articule presque toujours, quels qu'en soient les auteurs, autour de cette double opposition. C'est le thème qui prévaut dans l'introduction du livre de Moussinac de 1931, *Les Tendances nouvelles du théâtre*, magnifique livre d'art qui prend d'une certaine façon le relai, vingt ans plus tard, du livre fondateur de Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne* de 1910. Cet ouvrage très bien documenté fait une large place au théâtre soviétique en présentant plus de quatre-vingts illustrations sur un total de 124 planches pour la plupart inédites (maquettes, esquisses de costumes en couleur, photos de scène) des grands spectacles russes contemporains. Les noms de Tairov, Vakhtangov, Rabinovitch et surtout Meyerhold y figurent, assortis d'une petite phrase de présentation pour chacun, mais surtout, ce gros ouvrage qui traite aussi bien du théâtre allemand, tchèque que français ou américain est précédé d'une introduction qui fait une place très spéciale au théâtre soviétique. Les engagements politiques de Moussinac s'y expriment en filigrane, lui qui fut peu après l'un des fondateurs de l'AEAR et de la FTOF (Fédération du Théâtre Ouvrier de France) et directeur des ESI (Editions Sociales Internationales), mais on reconnaît surtout ses choix esthétiques en faveur d'un théâtre soucieux de la représentation et pas seulement du texte, son goût également d'une scénographie capable de créer une unité entre acteurs et espace de jeu. Dans ces domaines, le théâtre soviétique montre la voie à l'Europe et à l'Amérique parce qu'il a su faire du théâtre une « expression collective et vivante en prise sur l'époque ». Constatant que le théâtre littéraire est devenu fossile et que partout le public de masse se désintéresse du théâtre au profit du sport, du cinéma, de la radio et demain de la télévision (remarque étonnante en 1931 !), Moussinac en appelle au modèle russe qui anticipe « le spectacle de demain où la participation sera collective et la création anonyme ». La position de Moussinac est d'ailleurs si importante pour notre question que je voudrais lui consacrer une étude séparée. En effet Moussinac est à la fois critique d'art, de cinéma, de théâtre, mais aussi metteur en scène d'une pièce de Labiche pour le Théâtre juif, expérience dont il rend compte dans son livre *Comédiens soviétiques en tournée*⁹. Il a également été le fondateur d'un éphémère Théâtre d'Action Internationale, à Paris, en 1932, un projet très inspiré par le modèle soviétique. Romain Piana a déjà posé quelques jalons dans une communication consacrée au rôle de Moussinac critique de théâtre¹⁰. Je souhaite approfondir cette question à partir de l'étude plus systématique des articles parus notamment dans la revue *Regards* et d'une enquête dans les archives de Moscou où Moussinac a fait plusieurs séjours.

Les deux autres textes que j'ai mentionnés occupent une place très différente dans le panorama éditorial. L'intérêt de la petite plaquette rédigée par Louise Lara et Edouard Autant, publiée par la SOI (Société Ouvrière Internationale) en 1928, et rééditée en 1930 par Art et Action, réside avant tout dans le point de vue de deux praticiens du théâtre, Louise Lara comme ex sociétaire de la Comédie française et Edouard Autant comme architecte passionné de

⁹ Léon Moussinac, *Avec les comédiens soviétiques en tournée*, Editions Sociales Internationales, Paris, 1935.

¹⁰ Romain Piana, postface à l'édition des *Acharniens* traduits par Paul Nizan in *ADEN, Paul Nizan et les années trente. Pacifisme et antimilitarisme*, Revue du G.I.E.N., n°7, octobre 2008.

scénographie. Les fondateurs de la scène expérimentale Art et Action, de retour de leur voyage en URSS, rendent compte de tout ce qu'ils ont admiré en rappelant constamment le chemin parcouru par le théâtre soviétique depuis la Révolution et surtout le contraste avec l'état de la scène française contemporaine. Ils insistent sur la place faite au théâtre dans la société, comme à tous les loisirs de qualité, s'émerveillent de la qualité de la formation des professionnels de la scène, de la modernité des équipements techniques, et aussi de l'existence de Musées du théâtre à Moscou et à Leningrad ainsi qu'auprès des grands théâtres.

Admiratifs du travail des ensembles permanents et de la sécurité offerte aux acteurs grâce à l'organisation des syndicats, ils ne manquent pas de comparer cette situation à celle des acteurs français et de louer la formation d'acteurs rompus au chant, à la danse et à l'acrobatie tout au long de quatre années d'études, ainsi que leur « recrutement fondé sur l'intelligence, la voix, l'aptitude et pas prioritairement sur le physique comme en France ».

La place faite au théâtre amateur et notamment aux clubs ouvriers les étonne, mais c'est surtout le théâtre pour enfants qui les séduit. Ils y consacrent d'ailleurs une grande partie de leurs comptes rendus de spectacles et des illustrations de leur petit livre.

Quant au théâtre professionnel, Louise Lara et Édouard Autant constatent que « la mise en scène prime l'œuvre dramatique » et que c'est là « une des stupéfactions du théâtre moderne ». « Meyerhold recrée Gogol comme Racine a recréé Euripide ». Et d'ajouter à l'usage des lecteurs français : « l'évolution de l'art dramatique repose sur cette liberté à l'égard des œuvres et de la propriété artistique ». Ce jugement concordant avec celui de Moussinac, fondé sur l'admiration commune de spectacles comme *Le Revizor* ou *La Princesse Turandot*, est l'un des nœuds du débat artistique autour du théâtre soviétique dans la France de l'entre deux guerres qui continuera à se présenter comme le conservatoire par excellence des textes dramatiques.

L'autre point remarquable est aux yeux des directeurs d'Art et Action la conception de décors fixes construits à partir de plans, de pentes, de plates-formes qui permettent de hiérarchiser des zones de jeu et de réaliser des scènes simultanées. Là encore, leur jugement converge avec celui de Moussinac. Seuls les éclairages et les costumes leur paraissent en URSS inférieurs à ceux des théâtres français.

Écrit dix ans plus tard, le ton du livre de Paul Gsell est très différent. Critique d'art et « secrétaire de la société universelle du théâtre » fondée en 1920 par Gémier (il a écrit un livre sur Rodin, un autre sur Millet ainsi qu'une biographie de Gémier), Paul Gsell fait partie des voyageurs enthousiastes qui se rendent en URSS dans les années 30. L'auteur a déjà publié *Le Monde à l'endroit* en 1936, compte rendu de ses récents voyages en URSS avant de faire paraître en 1937 aux Editions Sociales Internationales, le texte de son rapport rendu au ministre Jean Zay sous le titre *Le Théâtre soviétique*.

Ses constatations reprennent en partie celles de Louise Lara et Edouard Autant (qualité du théâtre pour enfants, place du théâtre amateur, qualité de la formation des acteurs et des équipements des théâtres), mais sur un ton beaucoup plus polémique. Les temps ont changé et l'URSS apparaît en 1937 comme le dernier rempart contre le fascisme. C'est pourquoi « les calomnieurs de l'URSS » sont désormais constamment visés. Par ailleurs, la situation des artistes n'est plus la même qu'en 1927 et Gsell s'emploie à vanter les mérites des organisations professionnelles uniques, notamment du RABIS qui apporte confort et soutien aux artistes du spectacle vivant désormais à l'abri du besoin alors qu'« avant » et « ailleurs », ils connaissent souvent le chômage et la misère.

Les jugements esthétiques portés sur les spectacles sont plus surprenants car l'auteur loue tout à la fois sans réserves Meyerhold présenté comme « l'idole du peuple bolchévique...C'est lui qui, avec le Commissaire du peuple Lounatcharski a contribué le plus à donner aux spectacles cette portée éducative et sociale qui leur est particulière dans la Russie Nouvelle » (p.43) et des pièces exemplaires du réalisme socialiste comme *La Peur* d'Afinogenov ou *Les Aristocrates* de Pogodine. Il décrit longuement le chantier du nouveau théâtre de Meyerhold que celui-ci l'emmène visiter, précisant à propos des loges qui doivent s'ouvrir à la vue des spectateurs : « il ne faut pas croire que cela soit une fantaisie d'esthète », mais il reprend par ailleurs les accusations portées par le régime contre le formalisme en général ou le manque de respect des textes en particulier (Meyerhold avait ajouté une scène de tir forain dans *Malheur à l'esprit*, écrit-il, mais il l'a supprimée en 1935 « preuve qu'il ne s'obstine pas dans ses erreurs »). Visiblement la question du respect du texte demeure centrale pour Gsell et il montre son embarras à justifier par exemple l'utilisation que Meyerhold fait du texte dans *La dame aux camélias* : « les spectateurs russes applaudissaient. Les Français qui étaient dans la salle blâmaient le « tripatouillage » dont la pièce avait fait l'objet ».

A propos du nouveau répertoire, Gsell évoque la position des écrivains « ingénieurs des âmes » et souligne que toutes les nouvelles pièces soviétiques « sont socialistes avec un caractère accentué de propagande. Mais, je l'ai déjà dit plus haut, la propagande dont il s'agit n'est pas réellement politique, elle est éducative et sociale ». Et de résumer à l'appui de son propos des pièces comme *Skoutarevski* de Leonov où le traître qui vole les découvertes scientifiques de l'ingénieur pour les vendre à l'étranger n'est autre que son propre fils qui se suicide après avoir été découvert, cependant que son père dédie son travail au régime soviétique. Et Paul Gsell de commenter : « les récents procès qui ont étalé au grand jour la sinistre besogne des trotskystes prouvent que les auteurs dramatiques, en décrivant dans leurs pièces les mystérieuses menées des antirévolutionnaires travaillent d'après nature ».

Au delà de ces contradictions involontaires ou embarrassées, l'étude détaillée des cursus de formation dans les écoles professionnelles et celle du rôle joué par les Maisons de la culture sont assurément les points dont le ministère de Jean Zay est appelé à s'inspirer, tout comme des grandes fêtes d'Octobre, du 1^{er} mai et surtout de la Jeunesse, le 1^{er} septembre, que Gsell décrit longuement et qui de fait se rapproche des fêtes organisées en France par l'Ecole laïque.

D'une façon générale, le discours de Paul Gsell est fortement marqué par l'idéologie du Front populaire, car il veut voir dans le théâtre soviétique le modèle d'un théâtre citoyen rassembleur, semblable à celui de l'antiquité grecque auquel il le compare fréquemment. Le théâtre de l'URSS est « puissamment éducateur » et « l'art est le premier des services publics. Il a pour mission d'instruire le peuple, de l'ennoblir, de le guider. Il est la grande flamme intellectuelle, morale, sociale ; il est la foi dont la société a besoin pour vivre ». Gsell ne craint pas d'assigner à l'art le rôle de substitut de la religion : « les salles de théâtre, d'opéra, de concert, de cinéma, sont les églises modernes de l'URSS ». Il décrit même les artistes envoyés en tournée dans les Républiques lointaines de l'Union comme de nouveaux « missionnaires » « envoyés chez les peuplades ignorantes qu'il s'agissait de gagner au socialisme ».

Opposant la réalité soviétique à la situation du théâtre dans les pays capitalistes occidentaux où le théâtre n'est qu'un « divertissement sans portée » et où « les auteurs doivent se confiner dans leurs petites histoires d'alcôves », Paul Gsell conclut en fondant tous ses espoirs sur les organisations dramatiques du Front populaire et sur le Théâtre du peuple de la CGT.

Quels enseignements les lecteurs ont-ils pu retirer de ces différents ouvrages ? La chose est difficile à évaluer tant ces textes ont soit connu de faibles tirages, soit se sont adressés, via leur maison d'édition, à un public convaincu d'avance. Ils demeurent néanmoins d'intéressants témoignages des enjeux idéologiques qui entouraient les questions culturelles liées à la Russie soviétique dans une période clé de l'histoire du vingtième siècle.

Auteur : Stéphane Poliakov

Titre : Etranges étrangers, étranges figures.

Les Aubes du poète symboliste belge E. Verhaeren commencent sur un chemin de campagne dans l'agitation de l'exode loin d'une ville assiégée :

« Un carrefour immense, où aboutissent, à droite, les routes descendantes d'Oppidomagne ; à gauche, les chemins montants des plaines. Des lignes d'arbres les accompagnent à l'infini. L'ennemi s'est approché de la ville et l'investit. Le pays brûle. Enormes lueurs au loin ; le tocsin sonne. »¹

Le paysage figure au loin l'incendie d'une ville à feu et à sang. Oppidomagne est doublement assiégée par les armées ennemies et par le peuple même de la ville révoltée. Le fond d'incendie est à la fois le présage d'un avenir radieux (l'Avenir) et l'annonce possible d'une catastrophe infernale. C'est la note brûlante des quatre actes de cette pièce écrite vingt ans avant la fin de la première guerre mondiale et la Révolution d'octobre. C'est par elle que V. Meyerhold marque en 1920 son retour à Moscou et le début de l'Octobre théâtral. Comme la ville mythique d'Oppidomagne, la jeune Russie soviétique semble cernée par ses différents ennemis : les armées étrangères de la première guerre mondiale, puis celle de l'Entente, les armées blanches durant la guerre civile, mais aussi et surtout les ennemis de l'intérieur : ennemis de classe, ennemis politiques, directs et indirects. La figure de l'étranger à l'époque soviétique s'assimile spontanément à la figure de l'ennemi (*obraz vruga*). Par là elle dessine une figure sociale, politique autant que nationale. C'est comme l'envers du pathos révolutionnaire : à la fin de la pièce de Verhaeren, les aubes nouvelles se lèvent sur un paysage de destruction tragique qui devait être celui d'une fête de victoire révolutionnaire.

Figure étrange que celles de l'étranger dans le contexte soviétique, à la fois clairement tracée de façon manichéenne : les Rouges et les Blancs, les capitalistes et les socialistes, les bourgeois et les ouvriers, mais inquiétante diffuse, cachée, tapie dans l'ombre et susceptible de revêtir mille formes et mille visages différents. Cette variété de figure sociale, humaine, animale, supra ou infra humaine ne laisse pas de mettre en avant la constitution du visage de *l'homme nouveau* selon une approche et un axe d'étude courant pour l'URSS et plus généralement pour les années 20-30. D'où l'intérêt d'interroger la fabrication de l'homme supposé nouveau à partir de l'homme ancien ou de son envers : l'étrange, l'étranger que cette différence soit nationale, sociale ou plus psychologique. Tchatski dans *Le Malheur d'avoir de l'esprit* ne disait-il pas « Je suis étrange qui ne l'est pas ? »² Il venait tout juste de revenir à Moscou après un long voyage à l'étranger.

Qu'en est-il donc de la fabrication de l'étranger du point de vue théâtral et plastique ? Quel rapport entretient-elle avec la démiurgie révolutionnaire ? Si cette figure peut se comprendre comme

¹ Emile Verhaeren, *Les Aubes*, éditions Deman, Bruxelles, 1898, p.9.

² Gribouïedov, *Le Malheur d'avoir de l'esprit*, acte III, sc.1.

représentation picturale, graphique et dramatique, la question du maquillage-grimage théâtral permet d'aborder conjointement ces trois approches (peinture, dessin, théâtre) et d'esquisser quelques réponses) à la question de savoir comment se fabrique l'étranger.

Si la question du grimage a un grand intérêt pour l'acteur de cinéma (Nikolaï Tcherkassov par exemple, l'acteur fétiche de S. Eisenstein³), je limiterai mon propos à la sphère théâtrale et aux années vingt qui voient se déployer tous les modèles possibles de représentations de l'étranger dans le théâtre russe et soviétique. Il s'agit d'envisager cette question socio-politique de l'étranger sous l'angle plus inhabituel des questions esthétiques de la production plastique du visage, de la figure, du personnage, de la personne. En russe tous ces sens sont souvent impliqués par les termes *obraz* et *litso* et cela depuis au moins Gogol et Chepkine. Rappelons au moins la célèbre épigraphe du *Révizor* présenté comme un proverbe populaire par son auteur, « Pas de quoi se plaindre du miroir quand on a la gueule de travers ».

Le maquillage se distingue du grimage en ce qu'il englobe toute la fabrication de la tête avec postiches, mastic et perruques et même certains éléments de costumes ou des accessoires⁴. Le grimage semble naître comme création d'image du personnage en Russie. Quelle en est la pratique ? Quels en sont les enjeux figuratifs ? S'agit-il de véritables créations picturales, figuratives et dramatiques en corrélation avec l'art de l'acteur ? Quel type de figuration se joue sur le visage de l'acteur pour le public, les peintres, les maquilleurs-grimeurs et pour l'acteur lui-même ?

On peut rattacher cet art éphémère à l'art du portrait dont on sait qu'il occupe un rôle éminent dans la culture figurative et picturale russe. Le grimage fait signe vers une esthétique réaliste dès lors qu'il s'agit de la création psychologique, dramatique et picturale d'une personnalité. Mais comment comprendre le refus du maquillage/grimage en un sens réaliste, notamment par Meyerhold au début des années vingt, précisément à partir du spectacle *Les Aubes* ? Y a-t-il là des *jeux de défiguration* au sens propre ? La *création d'une imagerie non figurative, mais expressive*, voire un simple signe ? Quels sont les rapports avec la caricature, la charge, l'exotisme de l'art du masque, qu'il s'agisse d'une référence à des arts folkloriques, à l'ethnographie ou aux arts du passé ?

Factuellement et théoriquement l'image de l'étranger présente de nombreux avantages puisqu'il s'agit d'une *représentation de l'altérité*. La *dimension réaliste* y est facilement dépassée du côté du grotesque, du fantastique, de la parodie ou simplement de l'expressivité. Il faut situer d'un point de vue esthétique ce mode de représentation théâtral entre stylisation et réalisme et il serait réducteur de se borner à des aspects référentiels de la représentation de l'étranger. Les termes de caricature et de charge [*šarž*] peuvent être compris – c'est mon hypothèse – comme un appel à un *renouvellement des formes figuratives*. L'enjeu de la représentation plastique, picturale et dramatique de l'étranger appelle sans doute secrètement à l'expression d'une variété de formes taboues, déviantes, peut-être à une forme d'avant-garde détournée qu'on peut nommer grotesque, parodie, folklore. A quel besoin

³ « L'acteur et le peintre grimeur » in N.K. Tcherkassov, *Notes d'un acteur soviétique*, Moscou, Iskustvo, 1953, pp. 210-221.

⁴ Ces questions s'inscrivent dans le cadre plus large d'une recherche sur le maquillage théâtral à travers les collections de la BNF que je mène dans le cadre de la bourse L'Oréal-BNF 2009-2010.

plastique cela correspond-il au-delà de l'aspect de propagande de ce type de représentation dans les pratiques théâtrales des années vingt ?

L'approche psychologique et l'approche symboliste du grimage

L'histoire et l'esthétique du maquillage théâtral entrent en résonance avec une réflexion plus globale sur l'image théâtrale. Je pars du principe qu'il y a des régimes différents de l'image théâtrale : image scénique, image mentale, image de mise en scène (scénographie, jeu de scène), image de l'acteur. Dans le théâtre psychologique, ces questions sont référées à la *création de l'image extérieure* par l'acteur, la « caractérisation » [*harakternost'*], notamment, sous la forme du maquillage/grimage théâtral. Il est intéressant de relier les deux types de création d'image – intérieure et extérieure – dans le système de Stanislavski, compris dans sa *dimension figurative* non seulement dans la partie scénographique de son travail (image du spectacle, *obraz spektaklja*), mais aussi dans son travail d'acteur (création du grimage). Stanislavski insiste dans son œuvre autobiographique et dans son œuvre théorique sur la dimension inconsciente de ce travail de création authentique de l'acteur, son rapport à l'inspiration. Stanislavski dans le rôle de Sottenville trouve par un coup de brosse (houppette) la sensation du rôle⁵. Dans le *Travail de l'acteur sur lui-même II* le découragement de Nazvanov le conduit à effacer de son visage toutes les traces des essais de maquillage et à trouver cet « étranger » qu'il cherchait en lui sous ses aspects inquiétants et non illustratifs⁶.

Le point de départ de cette histoire figurative est *l'école réaliste du jeu de l'acteur*, par exemple le désir de se conformer à *l'image extérieure* du personnage. L'enjeu premier est un *rapport pictural au visage de l'acteur* en Russie. Le maquillage ou le grimage est très souvent l'œuvre du peintre-décorateur (*hudožnik*, le peintre) et cela perdure durant la période qui nous intéresse. Le fonctionnement actuel de la section décorative du Musée Bakhrouchine⁷ en témoigne avec sa division en trois sous-sections : 1) décors ; 2) costumes ; 3) grimage.

Le grimage est une recherche picturale ou graphique. En Russie (cela remonte au moins au théâtre des peintres des années 1890), le peintre dessine des esquisses des décors (tableau pour chaque acte), puis dessine les costumes et enfin les visages des personnages (*obrazy*, i.e. images ou figures, personnages). On part donc du plus général pour passer à une vision plus réduite de la scène (parfois plus imaginée ou rêvée que réalisée) aller vers des esquisses de costumes et enfin des sortes de gros plans sur le visage : l'aspect extérieur des figures/personnages. Il va de soi que dans cette conception décorative, il y a une harmonie, une unité d'attention (fût-elle de contraste) entre le décor (l'esquisse), les costumes et le grimage. Cela concerne les couleurs, les matières, les formes, les contrepoints. Les costumes s'inscrivent dans un décor souvent composé d'une toile peinte ou d'un rideau peint, mais aussi des éléments scéniques (décoration, mobilier, accessoires). Le visage et l'aspect extérieur de

⁵ "Un heureux hasard. Georges Dandin", *Ma Vie dans l'art*, Stanislavski, *Œuvres*, Moscou, Iskusstvo, 1954-1961, I, p. 113 [traduction française : p. 148.]

⁶ "La caractérisation", *Travail de l'acteur sur lui-même 2*, Stanislavski, *Œuvres*, Moscou, Iskusstvo, 1954-1961, III, p. 206-7.

⁷ Le Musée central théâtral Bakhrouchine est un musée d'Etat issu de la collection privée de Bakhrouchine. Situé à Moscou, il est le principal musée théâtral de Russie et fonctionne aussi comme un centre d'archives.

l'acteur s'élaborent en fonction de la silhouette et de l'allure générale du costume de la figure. Il n'y a d'ailleurs souvent pas de solution de continuité : le costume concerne le couvre-chef, la perruque ou les cheveux (ou leur absence), mais aussi le teint de la peau, la pilosité, le marquage coloré des lèvres ou des joues, la forme du visage, etc. Cette conception semble réconcilier une approche esthétique réaliste (représentation de quelqu'un, d'une personne, d'une personnalité, d'un personnage) et une conception symboliste du théâtre où c'est le peintre qui rêve, conçoit, invente étant responsable de tout l'aspect visuel (*zritel'nyj rjad*) du spectacle. Telle est la façon de travailler des peintres-décorateurs du Monde de l'art (*Mir Iskusstv*) : Alexandre Golovine qui collabore avec V. Meyerhold jusqu'à l'apothéose du *Bal masqué* en 1917, Alexandre Benois avec Stanislavski (*La Locandiera*, *Le Malade imaginaire*) au Théâtre d'art de Moscou. Telle sera la façon de travailler du même Golovine au Théâtre d'Art dans les années vingt (*Le Mariage de Figaro*, *Othello*), telle est bien sûr la conception générale des tournées des Ballets russes qui se sédimentent autour de peintres symbolistes ou Art nouveau. Une partie de cette conception passe chez les peintres d'avant-garde (Pétrov-Vodkine, Malevitch) ou chez des peintres-décorateurs essentiels pour la scène soviétique comme N. Akimov. Il y a d'une façon générale un rapport pictural ou sculptural commun avec au centre la représentation de la figure humaine et du visage humain.

En même le temps l'approche réaliste et symboliste se distinguent. Le réalisme psychologique du Théâtre d'art privilégie la maquette et le volume, la représentation figurative d'une personne. Il s'agit de créer « la vie de l'esprit humain » et « la vie du corps humain » de l'acteur, du rôle ou de l'homme-rôle. Il n'y pas ici d'effet d'étrangeté, de représentation spécifique de l'étranger. La psychologie et la vie du corps humain sont du domaine de la nature et ouverts à une dimension universelle. Il n'y a pas d'étrangeté qui ne soit humaine, à la rigueur pas de véritable étranger socialement, nationalement, historiquement. Que ce soit dans les tragédies de Shakespeare (*Jules César*), les comédies de Molière (*Le Malade imaginaire*), les drames historiques nationaux (*Tsar Fedor Ioannovitch*) ou les drames modernes (Tchekhov, Ibsen, Boulgakov) partout il convient de chercher la vérité historique, sociale et surtout psychologique : la « vraisemblance des sentiments » dont parle Stanislavski à la suite de Pouchkine. Il est tout juste possible de rechercher le fait typique, mais ce qui est toujours mis en avant c'est l'authenticité de la présence scénique, la vérité et non le faux-semblant. Le risque majeur dans le système stanislavskien est celui du cliché. Rien de plus dangereux alors dans la représentation de l'étranger et du lointain que de s'éloigner de soi. Tout juste un sentiment d'étrangeté peut-il passer dans la création du rôle ou plutôt dans le travail sur soi dans le processus de l'incarnation scénique (*voploščenie*). Dans l'embryon de la naissance d'une personne nouvelle en train de se former corps et âme, selon la logique dualiste stanislavskienne, il y a de l'étrange. L'on a affaire à une silhouette, à une nuance de couleur, à de l'informe, des traits indistincts, voire à une hallucination pour M. Tchekhov qui proposait de voir le personnage comme un être vivant en dehors de soi : c'est Hamlet et le fantôme, la vision graphique de Don Quichotte, du vieillard Kaleb dans *Le Grillon du foyer* de Dickens. On s'approche dans ce cas d'une esthétique expressionniste avec le célèbre trait de

maquillage de M. Tchekhov dans *Erik XIV* de Strindberg mis en scène par E. Vakhtangov au premier Studio du Théâtre d'art en 1921.

C'est en tout cas l'esthétique symboliste qui met en question après 1904 la représentation de la figure humaine et c'est à l'intérieur de ce courant que se posent les questions de défiguration, chez Stanislavski, chez Meyerhold et la plupart des metteurs en scène : un œil disparaît ou les deux yeux, les dents, la bouche. Le personnage devient silhouette, ligne, profil, écho des temps anciens, marionnette, pantin, Colombine, Pierrot dans une représentation de danse macabre. Il faut donc prendre en compte pour le grimage une conception symboliste et picturale s'opposant à une conception réaliste centrée sur le jeu de l'acteur.

Dans la mise en scène naturaliste, l'acteur cherche lui-même la conception figurative de son rôle par le jeu psychologique qui correspond à l'atmosphère, mais aussi par une recherche de l'apparence extérieure. Le couple central est alors l'acteur et le grimeur. Le plus célèbre est celui formé par Stanislavski et le grimeur du Théâtre d'Art qui est aussi l'un des plus vieux compagnons de Stanislavski : Ivan Gremislavski. Assez souvent, c'est l'acteur lui-même qui devient le grimeur de son propre visage, c'est le cas pour Stanislavski ou M. Tchekhov avec l'aide du peintre-décorateur ou du grimeur. Il y a alors une fusion des fonctions. L'acteur (le metteur en scène-acteur) devient le créateur de sa propre figure au moyen de son jeu (transformation intérieure), mais aussi de son apparence extérieure au moyen de procédés techniques (perruque, faux cheveux, absence de cheveux, moustaches, mastic, postiche, et bien sûr maquillage proprement dit). Cette transformation dite réaliste du visage correspond à un aspect extérieur du personnage, souvent à un modèle figuratif préexistant : portrait, dessin, photographie et à l'image intérieure de l'acteur. Le metteur en scène, l'acteur dessinent cette apparence, la vision de la figure sur scène, sur le visage, le papier. C'est un art de la métamorphose (*perevoploščenie*).

Le refus du grimage : *Les Aubes*.

Il y a entre les conceptions réalistes et symbolistes une possibilité plus radicale : le refus de tout grimage au nom de la lutte contre le naturalisme. C'est la voie qu'emprunte Meyerhold dans les années 1920-1922 à partir des *Aubes* de Verhaeren et bien sûr avec *Le Cocu magnifique* de F. Crommelynck en 1922. Le refus du décor, du « costume » ou de l'apparat de la scène (coulisses, châssis, rideau, manteau d'Arlequin, rampe...) a pour pendant le refus du costume et du grimage. Pas de transformation plastique de l'acteur qui se présente dans la simplicité d'un homme nouveau ouvrier ou gymnaste de la scène, et nul besoin de colifichet pour cela. Voici ce qu'en dit dans ses mémoires l'acteur I. Ilyinski qui jouait dans le spectacle⁸ :

« A l'approche des répétitions générales, le grimeur-coiffeur Chichmanov, un vieux collaborateur de Meyerhold depuis le théâtre de Kommisarjevskaja qui à cette époque travaillait au théâtre du Bolchoï n'eut pas le temps de fabriquer toutes les perruques et celles qu'il avait

⁸ Cf. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, CNRS éditions, Paris, 1999, pp. 86-88. En russe : D. Zolotnitski, *Les Aubes de l'Octobre théâtral*, Leningrad, Iskustvo, 1976, pp. 99-115.

eu le temps de faire n'étaient pas réussies. Elles ne collaient pas avec les assemblages futuristes sur la scène ni avec les costumes de calicot grossièrement teints des acteurs. Meyerhold supprima les perruques et les grimages.

Cela fut considéré comme une affirmation nouvelle de la part de Meyerhold qui devint une question de principe. Meyerhold en parlait également comme d'une décision radicale. (...)

Cela rentrait sans conteste dans son système d'éducation de l'acteur. L'absence de grimages et de perruques créait un nouveau style d'interprétation, une sensation de liberté chez l'acteur libéré du grimage et des perruques comme chez le spectateur qui percevait ainsi d'une façon nouvelle depuis la scène l'acteur-tribun dont rêvait et parlait Meyerhold. (...) Pour les jeunes, le refus du grimage avait au début une autre signification. (...) Meyerhold depuis le premier jour de son travail avec moi n'accordait guère beaucoup d'importance au grimage. Il n'utilisait pas et n'aimaient pas les grimages compliqués. Il n'aimait pas les nez de mastic, les postiches etc. Il n'acceptait à la rigueur que les cheveux postiches. (...) Je me souviens que Meyerhold aimait beaucoup le grimage de Tchekhov dans Khlestakov. Lorsque par amour pour la métamorphose scénique j'abusais du grimage dans un rôle quelconque, il me disait : « Regardez, comme Tchekhov se grime. J'ai vu combien son grimage était minimal. Il ne fait qu'enduire ses sourcils et laissant le dessus de ses propres sourcils, il les souligne d'une ligne toute fine. Cela lui donne l'air étonné. C'est tout ».

Pour des raisons pédagogiques, dans son travail avec les jeunes acteurs, Meyerhold continua à les obliger à jouer sans grimage même après *Les Aubes*. Cela donnait une plus grande liberté aux jeunes acteurs, sans les enfermer dans un caractère théâtral trop marqué ce que Meyerhold en général n'aimait guère quand cela devenait un but en soi⁹. »

Très vite cependant, après 1922, des éléments de théâtralité réapparaissent dans les spectacles de Meyerhold et en particulier des éléments de maquillage ou de grimage, des perruques (la fameuse perruque verte dans *La Forêt* d'Ostrovski). C'est autour de cette réapparition que se noue la question de la représentation théâtrale de l'étranger dans les années vingt.

Le retour du grimage à travers le grotesque chez Eisenstein et Meyerhold

La figure de l'étranger à l'époque soviétique devient nécessairement une figure de propagande et l'on peut bien sûr suivre les caractéristiques de sa représentation dans les affiches, la presse. Mais je crois que sous cet aspect très politique se fait jour un aspect plus graphique, plus vif, plus excentrique. On peut en trouver une première image dans le spectacle mis en scène par I. Smychlaev et S. Eisenstein *Le Mexicain* d'après Jack London en mars 1921 au deuxième Studio du Proletkult. Le musée Bakhrouchine conserve une série d'esquisses de grimages pour ce spectacle de la main d'Eisenstein qui était le scénographe-décorateur du spectacle avant d'en devenir le co-metteur en scène¹⁰. Il s'agit de cinq petites feuilles d'environ 15 cm sur 12 cm très colorées qui sont les portraits (images) de cinq personnages : Ramos (le mexicain révolutionnaire), un reporter, un Japonais, un mulâtre et membre de la junte (peut-être de nouveau Ramos ?)¹¹. Ces esquisses sont faites au crayon et à l'encre de chine avec des rehauts de couleur, mais elles sont d'une certaine façon des œuvres achevées. Très soignées, elles sont datées, signées (entre octobre et novembre 1920). Elles ont une fonction artistique et technique, comme on peut le voir sur certaines esquisses qui ne se contentent pas de représenter la figure, mais détaillent un élément. Par exemple, la figure si caractéristique dans la culture soviétique des années vingt du journaliste (qui désigne toujours l'américain) avec son costume rayé, son canotier et sa démarche brisée ressortit pleinement du grotesque en ce que la figure est animalisée. Le reporter

⁹Igor Ilinski, *Sam o sebe [Sur moi-même]*, Moscou, Iskusstvo, 1984, p. 181-182.

¹⁰L. Nikitine était aussi peintre-décorateur du spectacle. Cf. D. Zolotnitski, *op. cit.*, pp. 344-355.

¹¹ KP 100 004 (grimage de Ramos); KP 64184 B (le reporter); KP 100 694 (un membre de la junte [Ramos ?]); KP 100 685 (le mulâtre); KP 100 002 (le Japonais).

est pourvu d'un long bec de perroquet et l'esquisse détaille le système d'accroche du bec. Le grimage ici est la composition d'un véritable masque. Mais même sans cet ajout le grimage de Ramos présente cette présence animalière (encore une sorte de bec d'oiseau), une perruque, une barbe, des rides, un élément sculptural dans le goût assyrien, bref tous les éléments propres au maquillage/grimage théâtral. La représentation du Japonais et du mulâtre utilise de même toutes les ressources plastiques : le *maquillage* avec le teint de la peau, des *éléments de costume*, comme les chapeaux, des *accessoires*, comme les deux boucles d'oreille de perle du mulâtre et le tranchant de la couleur noire de la peau et du bleu vif de la chemise et de l'immense col disproportionné du mulâtre.... La fabrique de l'étranger puise dans les ressources graphiques, de l'illustration (y compris de l'illustration du folklore russe) et du grotesque au sens précis qui est celui de Meyerhold : 1) rapport aux arts graphiques et picturaux du passé, 2) mélange de l'humain et de l'animal. Un certain maniérisme se dégage du dessin : ligne serpentine, disproportion, courbes, ce qu'on pourrait appeler aussi un style excentrique¹². La représentation de l'étranger est ici l'occasion d'une expression graphique entre stylisation et grotesque.

D.E. : Détruire l'Europe

Il me semble intéressant de relever l'évolution de ces représentations graphiques de l'étranger à travers le grimage et l'art de l'acteur dans le spectacle *D.E.* de Meyerhold (1924) composé à partir du roman d'Ilya Ehrenbourg *Le trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe*. La trame même du roman d'Ehrenbourg, publié en 1923 à Berlin met en jeu des figures d'étrangers. Des Américains d'abord, capitalistes repus, fumant le cigare, jonglant avec les chiffres, mangeant des poires californiennes au petit-déjeuner tout en spéculant sur le cours des saucisses. Mais ces étrangers sont avant tout des créatures picaresques. Au premier plan est le héros Jens Boot, fils du prince de Monaco et d'une hollandaise fabriquant du fromage sur une île perdue. Enfant de chœur à Bruxelles, il se travestit en évêque et invente avec un camarade un bruit de casserole qui est un jazz avant la lettre. Contraint de s'enfuir, il s'engage comme contorsionniste au cirque Medrano, jusqu'au jour où il décide de faire se plier en deux le gros Gaston Medrano. Garçon de cuisine sur le *Gambetta*, il aborde les Etats-Unis, revient en Europe qu'il parcourt de Bucarest où il est barbier et fakir, à Cannes où, devenu gigolo, il s'empare de la fortune d'une riche vieille fille. Il perd tout au jeu à Monte-Carlo, devient danseur de tango pour dame de plus de 40 ans et c'est à cette occasion qu'il rencontre à Paris Melle Lucie Flamengo. Celle-ci refusant de danser avec lui, ce chagrin d'amour devient la cause de son projet fou : détruire l'Europe. Il en voit la préfiguration durant la guerre de 1914. Il se déclare Européen pour l'éviter, part en Russie où il devient communiste, lutte avec l'armée rouge, avant de quitter le pays au début de la N.E.P. pour devenir milliardaire américain autour de 1925. La nuit, traversant l'Europe en

¹² Sur la question de l'excentrisme et le rapprochement avec « l'étrangéisation » de Chklovski, cf. Christine Hamon « L'excentrisme dans le théâtre soviétique des années vingt (ses rapports avec le cirque et le music-hall) in *Du cirque au théâtre*, L'Age d'homme, Lausanne, 1983.

train, « des pommiers de Normandie au jasmin de la Corne d'or, des sapins-nains de la Laponie au bois d'orangers de Messine »¹³, il lui exprime son amour, comme à une femme, et tout cela alors que :

« durant la journée Jens Boot haïssait l'Europe. Il portait cette haine comme on porte un enfant, profondément enfoui sous la flanelle de son gilet. Dans toutes les gares du monde à Torneo ou à Palerme, sortant la tête du train, il sentait l'infâme odeur de pourriture, comme une vieille qui exhalait sur lui l'haleine fétide de sa bouche aux dents noires et pourries. C'était l'odeur de l'Europe »¹⁴.

Il décide de se venger de son amour déçu, tel Zeus blessé de cette nymphe phénicienne qui lui résiste et pour laquelle il doit se changer en taureau. Il connaît un mariage éphémère avec la fille d'un lord anglais, décide de rompre le mariage et renonce pour cela à toute sa fortune pour devenir « cafre » et ramasser des œufs d'autruche. Avant de quitter l'Europe il écrit une carte postale à sa bien-aimée Lucie Blancfard (née Flamengo) 26, rue du Cherche-Midi à Paris :

« 12.6.1926 Je quitte l'Europe. C'est à peu près tout ce que je voulais vous dire. Belle phénicienne, je n'ai su être ni Jupiter ni taureau. Je suis d'humeur noire et je bois du whisky. Je vous souhaite du bon temps à vous et à votre cher mari. Ecrit au cabaret *Le sourire du cafre*. Signé : Jens Boot. »¹⁵

Devenu masseur pour les riches passagers d'un bateau où « les filles rêvent de millionnaires au cou de girafe, au pied d'éléphant », il découvre par hasard sa mission et le nouveau sens de sa vie : détruire l'Europe. Il est reçu à son arrivée par un milliardaire qui consacre une matinée de sa semaine à recevoir des inventeurs de tous genres. J. Boot a une idée simple : « Je propose de détruire l'Europe »¹⁶. Il rédige un plan détaillé de son projet et trouve trois associés qui contribuent à hauteur de 7 milliards chacun. Outre le milliardaire initial (le propriétaire du trust de viandes, saucisses et saucissons) qui soutient son projet, il s'agit d'un jeune homme qui souhaite effectuer un voyage de noces original avec sa fiancée dans un véritable désert qui le satisfasse (il est prêt à attendre plusieurs années pour cela, le temps qu'une partie au moins de l'Europe devienne désertique) et d'un milliardaire mormon de Chicago qui défend une politique de dénatalité (« Multipliez-vous de façon raisonnable »), rôle joué par l'acteur Ilyinski dans le spectacle de Meyerhold. Ainsi en 1927 (le roman est écrit en 1922) le trust se consolide et le plan rentre en action à l'est de l'Europe, en Allemagne, dans la partie européenne de la Russie, puis en Angleterre, en Hollande, en Italie et enfin en France. L'objectif est d'achever en moins de quinze ans la destruction (dépeuplement complet) de l'Europe. La date retenue par le trust a par ailleurs pour nous quelque chose de vraiment prophétique : 1940.

Le chapitre 21 offre une saveur particulière (si l'on ose dire) pour notre propos. Il représente une crise de surproduction artificiellement déclenchée par J. Boot en Angleterre. Celle-ci devient la proie du chômage puis de la famine, perd toutes ses colonies qui se détournent de la métropole qui va jusqu'à connaître une « complète révolution en ethnographie » (c'est le titre du chapitre auquel correspondent dans le spectacle de Meyerhold deux épisodes : *Le dîner de lords ou l'anneau dans la soupe* et *Une révolution en ethnographie*). Un lord reçoit deux de ses amis pour Noël, il s'agit d'un autre aristocrate et d'un lord, membre de la société de géographie. Ce dernier fait le récit d'indigènes-nains et

¹³ Ilya Ehrenbourg, *Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe*, in *Œuvres* en 6 vol., vol. 1, Moscou, Hudožestvennaja Literatura, 1962, ch. 6 « L'Europe ou Melle Lucie Flamengo ? », p. 251.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, ch.8 « Une douloureuse séparation », p. 256.

¹⁶ *Ibidem*, ch. 10 « L'heure des inventions », p. 262.

d'indigènes cannibales qu'il a vus respectivement en Inde et en Afrique. Bien sûr pour ces derniers indigènes il ne s'agissait « pas d'Anglais, mais de nègres, de noirs à l'âme noire » (sic). La remarque est amère car ce récit conduit l'hôte à proposer à l'autre invité de faire un tour dans les souterrains du château et il finira en potage le lendemain matin. Le lord membre de la société de géographie est si troublé de voir la chevalière de l'invité dans la soupe cuisinée par le lord qui l'accueille qu'il court à Londres annoncer à la société de géographie :

« Une nouvelle de la plus haute importance ! Une révolution en ethnographie ! (...) Messieurs, votre attention, s'il vous plaît. Un gentleman a mangé un gentleman ! »¹⁷

La nouvelle loin de bouleverser les honorables membres de la Société de géographie leur donne des idées qu'ils ne tardent pas à mettre en œuvre en poursuivant un hollandais replet qui n'est autre que Jens Boot, le hollandais volant, qui parvient à s'échapper par la fenêtre. De cela, Meyerhold tirera un épisode entier de course-poursuite au milieu des « murs mobiles » du spectacle. On voit comment la définition de l'étranger, souvent compris comme l'ennemi occidental (Américain, Anglais, Français) se révèle comme étranger même à la culture occidentale, comme indigène (*tusemets*). Tout se passe comme si la norme de la représentation occidentale se retournait en son envers de sauvagerie, de barbarie, mais aussi d'exotisme que l'on peut au fond considérer comme l'envers et le sens de tout rapport à l'étranger¹⁸.

Le spectacle de Meyerhold est une composition en 17 épisodes, selon le principe du montage. Il présente une série de sketches à travers les différentes contrées de l'Europe. Le récit est fantastique mais permet de présenter des images parodiques de tous les pays de l'Europe. L'Amérique d'abord avec les caricatures d'hommes d'affaires américain, mais aussi les possibilités de transformations de la figure de Jens Boot. Dans le premier épisode intitulé « Projet de destruction grandiose. La réception des inventeurs » le milliardaire américain reçoit les inventeurs du jour dont Jens Boot. Ils sont tous interprétés par E. Garine qui joue de l'art du transformisme. Son visage blanc fardé avec de grands yeux entourés de cercles se change soudainement en personnage à béquille avec un petit visage. Tout cela relève d'un art du grimage assez particulier dont des critiques proches de Meyerhold se sont expliqués. Ainsi B. Alpers écrit à propos des spectacles de cette période:

« Le metteur en scène créait des masques pour chaque acteur. (...) Il savait présenter de la façon la plus avantageuse l'acteur sur scène, composant pour lui un « numéro » auxiliaire de trucs, une danse ou une pantomime et en choisissant avec soin son grimage, son costume et sa perruque, en « trouvant le jeu » [*obygrat*'] qui lui convenait grâce aux objets, à la musique et à la lumière. C'était un art élevé du jeu de la part du metteur en scène sur l'acteur pour faire sortir de lui une expressivité plastique maximale »¹⁹

Mais V. Soloviev écrit à propos du jeu de transformation de Garine dans *D.E.* :

« Pour atteindre une plus grande expressivité, nous pourrions conseiller à ce dernier de mettre à nu le procédé : montrer aux spectateurs d'une manière ou d'une autre à un moment donné son vrai visage sans grimage et sans postiche »²⁰

¹⁷ *Ibidem*, ch. 21 « Une complète révolution en ethnographie », p. 327.

¹⁸ Cf. par exemple le célèbre texte de Claude Lévi-Strauss *Race et histoire*, ch. III « L'ethnocentrisme », in *Anthropologie structurale deux*, Plon, Agora Pocket, 1996, p. 383-386 (l'édition originale est une commande de l'UNESCO et date de 1952).

¹⁹ B. Alpers, *Théâtre du masque social*, in *Ecrits sur le théâtre* en deux volumes, Iskustvo, Moscou, 1977, vol. 1, p. 64.

²⁰ *Meyerhold dans la critique théâtrale russe*, vol.2 1920-1938, sous la direction de T. V. Lanina, vol.2, 1920-1938, Moscou, ART, 2000, p. 155.

Il traduit là au fond la propre conception du grimage de Meyerhold qu'il expose à propos d'un autre spectacle *Le Professeur Bubus*. Parlant de l'acteur I. Ilyinski, il écrit :

« C'est un masque pour l'interprète du rôle de Bubus. Il ne faut pas avoir peur de se répéter soi-même dans son masque, Ilyinski ne doit pas avoir peur de répéter les procédés du *Cocu magnifique*, il faut en général prendre toutes les richesses de la scène qui existent, si on peut les utiliser comme un coup de crayon [*štrih*] pour aiguïser et interpréter une nouvelle figure, en réalité une figure plus ancienne. Nous savons bien par exemple que Chaplin n'a pas peur de cela. Il peut être porteur ou grand seigneur il reste toujours le même Chaplin. Il a trouvé un masque, un seul et n'a pas peur de le répéter. On peut avoir peur de cela au Théâtre Maly parce qu'ils ont besoin de différents personnages [*obrazy*]. Aujourd'hui le représentant de ce courant est Andreï Pavlovitch Petrovski. C'est un grimeur extraordinaire, c'est le seul aujourd'hui dans toute l'URSS. Il sait merveilleusement se grimer. Mais c'est cela qui le tue parce qu'il est méconnaissable dans chaque rôle. Est-ce bien ou mal ? C'est très mal. Parce qu'il ne faut pas inventer l'apparence [*oblik*] extérieure. Il faut savoir ce qui est caché sous ce masque, quel être humain. C'est pourquoi ce n'est pas notre tâche de représenter objectivement chaque figure [*figura*]. En ce sens, Chaplin ou Harold Lloyd sont plus précieux pour nous. Quand je regarde Chaplin, je vois comment il tourne en ridicule toutes les traditions de la société bourgeoise. La façon dont il s'assied à table, dont il met la serviette sur ses genoux, dont il se souvient qu'on ne peut manger le poisson avec un couteau. Il sait tout cela, mais il le renverse. »²¹

Dans le premier épisode de *D.E.* de Meyerhold Ilyinski interprétait de façon grotesque le rôle du milliardaire propriétaire du trust de viande. Son visage était grimé, renforcé de mastic, le maquillage, la perruque, les postiches créaient la caricature. Derrière lui, sur l'une des photographies qui documentent le spectacle, on voit un grand dessin représentant un visage mi animalier mi enfantin. Le serviteur de scène (héritage de la période symboliste de Meyerhold) est un acteur grimé en Chaplin. On voit qu'il ne s'agit pas seulement de caricaturer l'Américain, mais de s'inscrire dans les procédés graphiques et figuratifs américains : l'animation (Walt Disney débute sa carrière) et Charlie Chaplin.

Le masque social

Comment comprendre la création de ces figures grotesques ou stylisées, de ses pastiches ?

Selon l'interprétation de B. Alpers qui a beaucoup collaboré avec Meyerhold puis s'en est séparé pour devenir metteur en scène, critique et théoricien, le théâtre de Meyerhold devient à partir de spectacles comme *D.E.* un « théâtre du masque social ». Cette expression est plutôt critique pour Alpers même s'il faut tenir compte de l'année de publication de ce livre (1931) et des attaques contre le formalisme. Meyerhold serait passé d'un optimisme dynamique et révolutionnaire qui a culminé avec *Le Cocu magnifique* à une dominante morbide et macabre à partir de *D.E.* et surtout avec *Le Révizor* et *Malheur à l'esprit*. Le thème majeur de ces spectacles serait ainsi la mort d'une classe sociale. Le naufrage du passé, la réalité de l'Europe ou la Russie du XIXe siècle :

« Ce sont des fantômes ayant perdu tout pouvoir physique sur nous. Ils se dessinent comme de terribles animaux déterrés, exposés dans les vitrines d'un musée. Ils semblent s'animer et murmurer entre eux quelque chose. Mais c'est une illusion visuelle et auditive : c'est simplement le vent qui fait frémir leur peau à moitié desséchée. »²²

Ce qui caractérise ce mouvement est l'attention au passé révolu, un passé qui n'en finit pas de se figer et de se rigidifier. De là l'immobilité, des pauses étranges. Esthétiquement, il s'agit d'une déshumanisation. Le visage disparaît au profit du masque. La figure humaine devient un type, un assemblage ou un montage de silhouettes changeantes, à l'expression vive mais comme statufiée.

²¹ Meyerhold, *Articles, lettres, discours, entretiens*, vol. 2, Moscou, Iskustvo, 1968, p. 76 [traduction française in Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, tome 2, traduction Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, L'Age d'homme, 2009, p. 195-196.]

²² Boris Alpers, *op. cit.*, p. 74-75.

Alpers a conscience de la recherche plastique de Meyerhold, de son rapport à l'expression, à la ligne, au zigzag, aux traits. Le metteur en scène est dessinateur. Il montre aux acteurs. Il dessine, spectacle après spectacle, ce qui s'apparente, selon lui, à un autoportrait. Du point de vue de l'acteur, c'est la prépondérance des transformations rapides, souvent à vue, comme celles de Garine dans *D.E.* ou dans le *Révizor* qui effacent pour ainsi dire l'individualité, pour ouvrir au rituel social, à la procession, la série ou la galerie de figures de cire. Là se dessine non un visage, mais un profil, un trait social. Or il y a bien quelque chose de graphique dans toute la recherche de Meyerhold à cette époque.

« La révolution lui a donné un public immense comme le monde. Enfin l'art de Meyerhold, son art virtuose de façonner des masques et de reproduire le côté rituel de la vie passée devint nécessaire au spectateur et qui plus est à un spectateur nouveau, venu au théâtre après la révolution (...) La catastrophe que pressentaient les personnages en forme de marionnettes des spectacles de Meyerhold éclata enfin au-dessus de ce monde ensorcelé et affadi. La révolution lui ôta ces somptueux vêtements de velours et de soie et découvrit sous eux des visages de morts avec leurs rituels comiques et dénués de sens. (...) Meyerhold mit tout la perfection de son savoir-faire au service de la création des masques et des rituels du passé qu'il connaissait si bien. Mais ils étaient cette fois dénués de tout ornement et le tragique des compositions ordinaires de Meyerhold se changea en un joyeux rire satirique. Meyerhold était impitoyable avec ses personnages, teignant leurs cheveux en vert, en rouge, dans une couleur de bronze, couvrant leur visage de laine, leur faisant revêtir des accoutrements insensés. Des gueules détestables et comiques venues d'époques révolues se mirent à contempler la salle. »²³

C'est « un panoptikum tragique ». Alpers parle aussi de « signes plastiques que modèle le théâtre » insistant sur le caractère sculptural de l'art figuratif meyerholdien. Il présente la formule de l'art meyerholdien de la façon suivante : « créer et cristalliser des masques-types embrassant en quelques schémas-squelettes toutes la diversité vivante des types du passé » Les figures du *Mandat* et du *Révizor* viennent d'un « musée de figures de cire. »²⁴

« Le masque social exprime d'ordinaire l'ossification d'un type social, la perte de ses traits individuels, qui en faisait encore une figure (*litso*) vivante, sa schématisation et sa généralisation extrêmes. Il est toujours contraire au caractère ou au degré le plus bas du caractère : la figure de genre. (...) Le masque est statique. Son mouvement n'est déterminé que par les événements extérieurs. Le théâtre du masque a toujours affaire au passé. C'est là précisément qu'il peut trouver les traits nets et solides de ses figures [*obraz*]. Le masque rend mort le visage [*litso*] vivant, le transfère dans l'histoire, le transforme avant l'heure en schéma. »²⁵

Ainsi, le jeu graphique de Meyerhold, satirique ou parodique, dans la représentation de l'étranger social ou national serait moins un effet politique qu'un écho symboliste, une mise à nu de l'Europe du passé, étrangère à l'avenir et au présent révolutionnaire. La représentation de l'ennemi est une représentation de la condition humaine mortelle, des fantômes grimaçants qu'ils soient comiques ou funèbres. Il y aurait là bien autre chose qu'un simple effet de propagande. Cela est d'autant plus remarquable que Meyerhold dans sa compréhension du maquillage, du grimage, de la métamorphose du visage et de l'apparence extérieure insiste sur le fait que l'acteur doive toujours rester lui-même.

Le roman même d'Ehrenbourg dont est largement tiré le spectacle de Meyerhold est plein de cette allure graphique, de vignettes excentriques ou satiriques invraisemblables, parodie d'un roman d'aventure. Il contient également un élément macabre proche du symbolisme. Au chapitre 19, Jens Boot participe à la contre-attaque russe qui répond à l'offensive française qui a transformé

²³ *Ibidem*, p. 132.

²⁴ *Ibidem*, p. 102. Sur le thème esthétique du *panoptikum* et des figures de cire cf. Julius von Schlosser, *Histoire du portrait en cire*, traduit de l'allemand par Edouard Pommier, Paris, Macula, 1997, en particulier la remarque d'E. Pommier p. 27-28 (note 4) sur le sens allemand du *Panoptikum* (panorama, cabinet de curiosité...).

²⁵ B. Alpers, *op. cit.*, p. 102.

l'Allemagne en désert (tout cela étant l'action en sous-main du trust D.E. « Détruire l'Europe » ou plus littéralement traduit du russe, « Objectif : Europe »). Moscou et la partie européenne de la Russie sont détruites. Dans sa contre-offensive l'armée russe prend Varsovie, Bucarest, s'arrête à Cracovie dans une atmosphère d'effervescence, d'accordéon, un parfum de victoire :

« Quelqu'un jouait de l'accordéon. C'était une très belle soirée.

Mais quand s'alluma l'essaim doré des réverbères, une trouble parcourut la foule. Tous les promeneurs se mirent à regarder avec inquiétude leur compagne, leur camarade, les passants. Quel terrible carnaval : cent mille Pierrot au masque blanc²⁶ ».

Le chapitre s'appelle « En voilà une poudre », il s'agit d'une arme secrète française qui décime tous les rangs de l'armée russe, ceux qui en sont frappés, voient leur visage couvert d'une fine pellicule blanche et meurent en quelques jours. Du point de vue esthétique, le visage russe ou étranger qui se rigidifie, prenant une teinte lugubre, renvoie à des valeurs chères à l'esthétique symboliste : le carnaval des masques, Pierrot, la danse macabre de la société bourgeoise...

La caricature

Reste que cette filiation sans doute secrète avec le symbolisme dans la représentation de l'étranger ou de l'étrangeté ne saurait dissimuler le côté le plus apparent du phénomène. L'étranger est traité de façon schématique, graphique. Sa représentation est directement liée à la caricature. C'est là l'effet du succès extraordinaire de la caricature dans la sphère théâtrale, succès peu connu, mais très ancré dans la vie des acteurs parfois caricaturistes eux-mêmes (M. Tchekhov par exemple). Il peut s'agir de la reprise directe de caricatures de presse ou de propagande, comme dans le cas de Maïakovski, poète, dramaturge (collaborant avec Meyerhold) qui prit part avec d'autres artistes à ce que l'on appelle les « Fenêtres du ROST », c'est-à-dire une section de l'Agence télégraphique russe qui de 1919 à 1921 élabore un matériel de propagande ouvert à la recherche graphique. Le rapport entre la presse et le théâtre était également très étroit au travers d'expériences théâtrales nombreuses et vivantes dans les cercles amateurs qui portent le nom générique de « *Živaja Gazeta* » autrement dit *Journal vivant*. Il s'agissait de mettre littéralement en scène le journal du jour ou de la semaine en scénarisant les articles en reprenant parfois la veine caricaturale.

Mais le rapport du théâtre à la caricature dans les années vingt va plus loin encore. Dans les fonds du Musée Bakhrouchine nombre de projets de grimage ou de dessins, portraits mal définis d'acteurs, de metteurs en scène sont des caricatures. Pour une part il semble que la caricature ait été un moyen d'illustrer un article de presse sur le divertissement théâtral resté extrêmement populaire. Mais les peintres-scénographes travaillant pour les théâtres cherchaient aussi visiblement à s'imprégner de l'atmosphère du théâtre, de la personnalité des acteurs, à rêver aussi des personnages, des costumes, des grimages au moyen de ce procédé graphique. Un témoignage nous en est donné par les frères Koukryniksy dans la description qu'ils font *a posteriori* de leur travail comme peintres-décorateurs sur

²⁶ Ilya Ehrenbourg, *Le Trust D.E. Histoire de la mort de l'Europe*, op. cit., p. 307.

La Punaise de Maïakovski au Théâtre de Meyerhold en 1929 (ils étaient responsables de la décoration, des costumes et des grimages des quatre premiers tableaux) :

« Pour qu'il soit plus simple de rechercher les grimages, nous fîmes des caricatures [šaržy] de tous les acteurs. Meyerhold considérait qu'il s'agissait-là d'une bonne méthode dans la mesure où la caricature rend plus aiguë l'image de chaque individu, ce qui nous permettait d'introduire de la variété dans la recherche des grimages et des costumes. Nous fîmes alors nombre de caricatures de Meyerhold et de Maïakovski. Tous les trois, nous restions durant des heures pour assister aux répétitions dirigées par Meyerhold. »²⁷

Essai de typologie : stylisation, grotesque, style décoratif, réalisme

Nous avons donc décrit plusieurs voies de représentation de l'étranger dans les arts du plus parodique (ou satirique) dans la caricature au plus grinçant quand la figure est déshumanisée. On voit les implications esthétiques de ces modes de représentations, leur valeur picturale et graphique.

Avant de voir ce qui constitue sans doute le sommet de la réflexion sur les modalités de représentation de l'étranger et ses limites dans les années vingt, je crois pouvoir esquisser, sur la base des quelques maquettes de maquillage, de documents publiés et des matériaux que j'ai pu consultés à la sous-section grimage du département des arts du décor du Musée Bakhrouchine, une petite typologie du grimage/maquillage qui constitue autant de possibilités figuratives de la représentation de l'étranger.

Il me semble que la première approche possible est celle de la *stylisation*. Elle plonge dans les racines mêmes des arts décoratifs théâtraux russe du côté du folklore, de l'ornemental, du bariolé ou du chamarré. C'est celle qui triomphe avec les peintres Art nouveau du *Monde de l'art*. Aussi bien Meyerhold que Stanislavski y prennent part avec des peintres symbolistes. Au Théâtre d'art cette approche est aussi celle de la ligne du fantastique et du merveilleux, du conte de fée. Dans l'ensemble du théâtre soviétique, cette voie est tout à fait essentielle pour la représentation ethnographique ou illustrative de l'étranger ou du national (fût-il russe avec *La fille des neiges* d'Ostrovski). Cette approche consensuelle, a partie liée avec la conception des nationalités, la conscience de l'URSS comme mosaïque de nationalités, comprises parfois au niveau du folklore. On voit aisément comment les peintres-décorateurs ont pu se saisir du costume ou du maquillage pour créer des traits caractéristiques nationaux. Cette représentation n'est pas seulement l'apanage d'un « regard éloigné » ou colonial, ce n'est pas simplement une création exogène. Elle se retrouve chez les décorateurs illustreurs nationaux (géorgiens, azéris, ouzbeks...). On peut noter leur proximité avec l'éclectisme ornemental russe qui s'est formé dans les années 1890 quand la culture russe elle-même se vivait comme orientale. La stylisation lie folklore national et conte pour enfants, illustration et richesse du costume, et elle n'est pas étrangère à la représentation même de la culture russe dans son étrangeté bariolée selon la tradition établie par Bilibine ou Vasnetsov, articulant le soi et l'autre.

Meyerhold a sa propre manière radicalement renouvelée de concevoir la *stylisation*. Elle est chez lui un rapport aux styles théâtraux du passé qui ne sont pas à comprendre comme apparence décorative mais en termes de techniques de jeu (styles de jeu). Ainsi après la Révolution, Meyerhold peut-il se

²⁷Koukryniksy « Le travail sur *La Punaise* », in *Rencontres avec Meyerhold*, Moscou, VTO, 1967, p. 384.

détacher de tout costume, de toute recherche qui pourrait apparaître comme reconstruction théâtrale dans le style du *Théâtre ancien*²⁸ sans rien perdre pour autant de sa recherche graphique (Daumier, Goya, Callot). Cette variété passe par le geste, la technique même de l'acteur et en partie par un refus du grimage.

La deuxième approche est, on l'a vu, encore plus étroitement liée à Meyerhold et à la stylisation, mais la déborde largement, c'est l'approche *excentrique* ou *grotesque* à comprendre au sens large que ce terme a en russe qui n'a pas toujours la valeur théorique que lui donne Meyerhold. Plus schématique ou graphique, elle fait souvent disparaître les traits du visage au profit des éléments de costume ou des accessoires ou d'un pur assemblage de matière colorée. Des accessoires, des costumes on retient alors le chapeau, le cigare, la silhouette, le profil, l'élongation et la figure zigzagante. Cet art de la représentation de l'étrange est fait de déformation, de parodie, d'outrance dans le choix des couleurs, costume bariolé, exagération ou schématisation graphique (dessins des sourcils), discordances. On peut leur adjoindre les approches directement liées à la caricature, la charge dont j'ai tenté de montrer qu'elle se rattache à la tradition graphique de la presse. Mais si l'étranger, le bourgeois, l'ennemi de classe est caricaturé, le procédé théâtral de la part du peintre ou de l'acteur passe souvent par l'auto-caricature ou la caricature des artistes.

Egalement proche de la stylisation, mais moins inventive, plus proche des styles théâtraux occidentaux des années vingt est l'*approche décorative*. L'étrange ou l'étranger au sens large y est l'occasion d'une recherche formelle décorative et très concrètement d'essais de style Art déco qui ne dit pas son nom. On peut comprendre ainsi bon nombre de mises en scène du Théâtre de Chambre d'Alexandre Taïrov depuis *Thamyre le Citharède* en 1916 jusqu'à *Phèdre* en 1922 et au-delà. On en a un exemple dans le film *Aelita* de Protozanov de 1924 qui représente la vie sur Mars opposée à la vie sur la terre (en URSS). La reine de Mars (Aelita) contemple par un procédé optique dont on lui a révélé le secret la vie sur terre soviétique. Tous les « Martiens » sont vêtus à l'antique et sont l'occasion d'une exubérance décorative dans le costume, les décors, les accessoires, les perruques, les maquillages de la part du peintre-décorateur du film Alexandra Exter qui a collaboré à plusieurs spectacles de Taïrov. L'ingénieur soviétique rêve de la vie sur Mars (des étrangers) et de la belle Martienne alors que cette dernière regarde la terre avec un regard d'amour et de curiosité. Le peuple de Mars lui vit à sa manière une lutte de classe et une révolution prolétarienne. Mais l'ingénieur lui-même se dédouble et se grime à vue devant la glace et la caméra pour changer d'identité avant de changer de planète et se réveiller *in fine* de ce (mauvais) rêve.

Enfin, il faut insister encore sur la spécificité de l'*approche réaliste* qui pour diverses raisons a fini par devenir dominante dans la culture théâtrale russe et soviétique sans jamais effacer les autres aspects. Dans la mesure où le réalisme théâtral même socialiste se rattache en quelque manière au réalisme du 19^e s. (les Ambulants), il ne s'agit pas d'un refus de la recherche plastique formelle. Certes cette approche semble davantage insister sur le contenu psychologique. Elle refuse le grotesque, l'outrance

²⁸ Le Théâtre Ancien [*Starinnyj Teatr*] fut fondé à Saint-Petersbourg en 1907 notamment par N. Evreïnov et fonctionna deux saisons durant.

de la défiguration symboliste ou parodique (un œil en moins, une pâleur de spectre, une déformation etc.) et bien sûr la non figuration de l'avant-garde. Le réalisme se centre sur la figure humaine retenant le visage et les yeux comme centre de l'expression selon une ancienne tradition rhétorique qu'on peut retrouver chez Cicéron et Quintilien. L'étranger ainsi ne peut l'être tout à fait. Les héros des *Jours des Turbine* de Boulgakov mis en scène au Théâtre d'art de Moscou en 1926 (d'après son roman *La Garde blanche*) sont des ennemis de classe mais ce sont des personnes humaines proches des héros tchekhoviens. Le système de Stanislavski s'accommode mal de la distinction entre héros positifs et héros négatifs. Ainsi, dans *Ma vie dans l'art*, Stanislavski fait d'un principe de jeu le titre d'un des chapitres « Quand tu joues un méchant, cherche là où il est bon ».

L'ennemi de l'extérieur ou de l'intérieur peut ainsi être compris sur un plan plastique plus ou moins articulée à l'idéologie. Il ne s'agit plus de considérer le malade et le sain, l'homme nouveau et l'homme ancien, le bon et le méchant, le rouge et le blanc, le fort et le faible, le portrait réaliste (pour l'homme soviétique) et la charge caricaturale (pour l'ennemi), mais de voir la réalisation figurative de ces images.

L'étranger retourné devenant soi, les deux versions de *L'Île pourpre* de Boulgakov.

La caricature, le réalisme psychologique, la parodie, la charge, la propagande, la rigidité du masque symboliste n'épuisent pas la richesse de la représentation théâtrale de l'étranger et la réflexion qu'elle nous propose dans les années vingt. Mikhaïl Boulgakov a dans une même œuvre qu'il a composé de deux façons différentes proposé sa propre réflexion sur ce type de représentation de l'étranger à travers le type satirique si riche dans sa propre œuvre. *L'Île pourpre* se présente d'abord comme une nouvelle publiée en 1924 sous une forme quasi théâtrale avec annonce des personnages. Boulgakov a réécrit ensuite sa propre nouvelle pour en faire une véritable pièce mise en scène par Alexandre Taïrov en décembre 1928. La nouvelle est une parodie, une parabole satirique qui reprend une veine ancienne dont on peut trouver les sources chez Lucien et les reprises chez Rabelais, Voltaire, sans parler bien sûr des œuvres célèbres de Swift, Defoe et de la référence explicite à Jules Verne (*Les enfants du capitaine Grant*). Voici par exemple le titre :

« Mikhaïl Boulgakov. *L'île pourpre*. Roman du camarade Jules Verne. Traduit du français en langue ésoptique par Mikhaïl Boulgakov. »

Or cette satire est une satire de la satire. Elle retourne le style caricatural de la représentation de l'étranger qu'on trouve dans la propagande, le cinéma, les arts graphiques, le théâtre. La pièce vise plus directement encore le théâtre de Meyerhold (et de bien d'autres) dans leur représentation de l'étranger, aussi bien *D.E.* que *Hurle ! Chine*. C'est une critique de toute la littérature et du théâtre d'agitation qui opposent de façon manichéenne les Rouges et les Blancs, les capitalistes bourgeois colonisateurs et les ouvriers ou les masses indigènes opprimées. Pour atténuer (ou aiguïser qui sait ?) le caractère frontal de cette critique, Boulgakov la transpose dans une île imaginaire avec des noms de personnages de fantaisie. Il est par là assez proche du procédé d'*Aelita* ou du roman satirique d'Ehrenbourg. Bien sûr tout cela est déjà satirique ou fantastique dans les œuvres sources. Mais

comment représenter ainsi l'étranger, l'étranger théâtral ? Sous quels traits ? Par quels couleurs ? Sur l'île pourpre, il n'y a que deux couleurs principales pour désigner les possédants : le rouge et le blanc. Les rouges sont la majorité opprimée. Non sans ironie grinçante, Boulgakov les qualifie d'Ethiopiens. Alors que les Maures blancs sont la minorité dominante. Il y a certes une autre tribu de Maures de « couleur indéterminée » dont on ne sait plus trop si elle est « noir jaunâtre ou jaune noirâtre ». De toute façon pour les colonisateurs, ils sont tous Noirs :

« Les marins ivres des navires qui de loin en loin accostaient dans cette île ne s'encombraient guère de distinctions trop subtiles des nuances de couleur de la teinte des indigènes et tous les insulaires étaient pour eux tout simplement des Noir..., des Noirs, c'est tout. »

Etre étranger, c'est donc une question de couleur, de teinte, mais aussi de traits caricaturaux non pas seulement plastiques, mais de types de personnages : le correspondant du New York Times, le Lord anglais à l'accent d'Oxford, plus tard le savant Français, etc. Mais la teinte du drapeau britannique n'est guère perçue dans sa valeur politique par les indigènes qui décident de le déchirer pour s'en faire des pagnes. Le britannique choisit alors l'*indirect rule* traitant directement avec le monarque Sissi-Bouzi qu'il met de son côté moyennant quelques bouteilles d'eau de feu (autrement dit d'alcool). La structure sociale de l'île est présentée de façon extrêmement parodique, non pas pour démasquer l'oppression coloniale, mais la simplification des caricatures, des affiches, du théâtre d'agitation ou du cinéma soviétiques qui cherchent partout des reproductions de la vulgate marxiste. Les Maures dix fois moins nombreux oppriment les Ethiopiens. Comme sur la planète Mars dans *Aelita*, le pouvoir est réparti entre le monarque Sissi-Bouzi, le grand-prêtre et le général en chef Riki-Tiki-Tavi. Les colonisateurs sont non moins marqués : l'anglais d'Oxford, mais aussi les Allemands qui avaient déjà abordé sur l'île et « d'autres encore qui mangeaient des grenouilles » (sic). Comme de juste (et par exemple comme dans *Hurle ! Chine*), les occidentaux colonisateurs se retrouvent sur un navire de guerre. Le peuple indigène ressemble beaucoup aux masses opprimées russes, ils parlent la langue des sujets (*holopy*), le monarque est enclin à la boisson (que Boulgakov appelle tantôt « eau de feu » tantôt « vodka ») ce qui n'est pas non plus sans conséquence figurative sur la teinte de la peau : « le visage de Sissi-Bouzi avait gonflé et brillait comme de la laque ». Les accents du *bunt* (révolte) russe s'entendent lorsque les masses opprimées songent à se révolter :

« Frères, mais où est la justice en ce bas monde ? Est-ce là la loi de Dieu : toute la vodka est entre les mains des Maures, même chose pour les colliers précieux. Nous, il ne nous reste que cette saccharine éventée ? Et après cela nous encore travailler ? » (sic)

Dès que le monarque a vent de la révolte il ne manque pas de dépêcher son général en chef qui a tôt fait de ramener le peuple à la raison : « Nous ne moufterons plus et commanderons à nos enfants d'agir de même ». Une éruption volcanique, autre motif récurrent de l'imagerie théâtrale révolutionnaire, fait périr le souverain et le grand-prêtre. C'est là que se produit une première transformation figurative notable. Un ivrogne, fieffé coquin (picaro d'un nouveau genre) Kokou-Koki se transforme littéralement de Maure vagabond en Ethiopien dominateur :

« Tous savaient depuis toujours que Koku-Koki depuis sa naissance était un Maure de couleur de la plus pure espèce. Et le voilà maintenant se présentant devant le regard médusé des insulaires, tout peinturluré de minium rouge couvert de la tête aux pieds de l'ornement martial des Ethiopiens ».

Si le fait d'être étranger est une question de couleur, il suffit d'en changer : de noir ou de Maure blanc qu'on était devenir rouge pour être considéré comme Ethiopien de souche et prendre le pouvoir sur les Noirs, traiter avec les étrangers colonisateurs. Le pouvoir politique semble simplement une question de masque et de travestissement. Changer de visage, de couleur de peau, de vêtement, d'accessoire permet de s'assurer de tel ou tel imaginaire politique, bien loin des subtilités psychologiques ou humaines que Boulgakov cherchait dans *Les Jours des Tourbine*. Kokou-Koki est une parodie de leader révolutionnaire. Un ivrogne issu du peuple qui devient leader du peuple, proclamant la liberté à coup de fête révolutionnaire et de vodka.

Dans la version théâtrale, mise en scène par Taïrov au Théâtre de Chambre en 1927, la pièce devient une parodie véritable du théâtre d'agitation, de l'écriture scénique révolutionnaire ou pseudo-révolutionnaire. Taïrov décrit ainsi la pièce dans une interview publiée par la revue *La Vie de l'art* :

« Le lieu d'action de *L'Île pourpre* est le théâtre. C'est une répétition générale de la pièce du citoyen Jules Verne au théâtre de Gennadi Panfilovitch avec musique, éruption volcanique et marins anglais »²⁹

Dans une veine toute pirandellienne (mais l'auteur italien n'est pas lui-même étranger à ces jeux de masque, de figuration/défiguration) Boulgakov retourne la censure, la construction des œuvres et des spectacles, le style même des années vingt dans son aspect journalistique et rapide (il y a sur *L'Île pourpre* un reporter du New York Times qui transmet des dépêches en style télégraphique). Cela peut être compris comme une parodie de ce style exotique et picaresque que l'on trouve chez Ehrenbourg. C'est aussi une auto-parodie (voir la description de l'américain désireux d'acheter le secret du savant dans les *Œufs fatidiques*). La pièce de Boulgakov est une répétition théâtrale et montre de l'intérieur la vie d'un théâtre soviétique confronté à la censure et au désir ridicule d'être plus socialiste que les dirigeants du parti, sans aucun contenu politique, par pur conformisme et servilité. C'est l'histoire d'un théâtre soviétique ordinaire qui s'adapte sans trop de souci au prix de quelques transformations de façade à la Révolution. On y croise un auteur dramatique (adepte de Jules Verne et d'un exotisme de pacotille qui maquille ses pièces en pièces révolutionnaires), un directeur de théâtre qui tremble devant un bureaucrate censeur qui peut interdire ou autoriser les pièces à sa guise. La peur de la censure conduit à la caricature outrancière dont Boulgakov fait la satire, dévoilant par là les procédés d'écriture dramatique et scénique de l'étranger dans ce qu'ils ont de mécaniques.

Le musée théâtral Bakhrouchine recèle une magnifique collection d'esquisses pour la mise en scène de Taïrov qui semblent ne pas avoir été retenues pour la version scénique définitive. Il s'agit de pastels de grand format sur papier brun. Ce sont des esquisses très poussées pour les *obrazy* (les figures) du spectacle. Sur l'une d'entre elles on voit par exemple, un Indigène rouge au chapeau noir avec six plumes jaunes et deux boucles d'oreille rouges, les lèvres rouges, le nez rouge. Sur l'esquisse de grimage on voit non seulement une apparence extérieure, un élément de costume et d'accessoires, le

²⁹A. Smeliânsky, *Mikhaïl Boulgakov au Théâtre d'art*, Moscou, Iskusstvo, pp. 149-158. A. Taïrov, *Notes, mises en scène, articles, entretiens, discours, lettres*, Moscou, VTO, 1973, p. 519 : première de *L'Île pourpre* de M. Boulgakov, le 11 décembre 1928. Peintre-décorateur V. Rynidin, musique A. Metner.

teint de la peau, le port de tête, un caractère de jeu, mais aussi des marques de maquillage : le soulignement des yeux et des paupières, des sourcils dans une veine décorative. On peut voir dans une telle œuvre, je crois, à la fois la conjonction du pictural et du sculptural sur une tête avec des aspects ornementaux, décoratifs, mais aussi constructifs.

Autrement dit, il est fort possible que sur ce petit îlot figuratif assez isolé et peut-être un peu abrité de la censure (surtout quand il s'agit de projets qui n'ont pas toujours été réalisés précisément selon les plans des peintres-décorateurs) se soit développé un authentique espace de recherche figurative sans nécessité d'exposition ou de justification, une plus grande liberté formelle et une authentique recherche plastique qui n'ignore pas pour autant les problématiques proprement théâtrales ou même esthétiques et littéraires. Le projet du peintre V. Ryndin finalement retenu fut fort différent, moins décoratif, plus graphique et parodique. Il n'en reste pas moins que l'expérience littéraire et dramatique de Boulgakov au plus fort de la cabale suscitée par le succès des *Jours des Turbine* au Théâtre d'art de Moscou et le spectacle même de Taïrov essayaient concrètement d'interroger la représentation caricaturale de l'étranger qui était en train de perdre de son acuité comme recherche figurative et satirique pour devenir une réalité politique autrement sinistre dans les purges massives des années trente. Si l'œuvre de Boulgakov montre que la caricature de la caricature la détruit, le système soviétique ne pouvait visiblement se passer de l'image étrangement familière de l'ennemi qui le menait tout droit à la destruction partielle de sa propre créativité théâtrale et littéraire, vers sa défiguration non plus esthétique, mais culturelle et existentielle. Le héros dramatique du régime n'avait plus alors qu'à se changer en masque réaliste.

ВАЛЕНТИН ПАРНАХ В ТЕАТРЕ МЕЙЕРХОЛЬДА: К ИСТОРИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ КОНТАКТОВ СОВЕТСКОЙ РОССИИ И ЗАПАДА 1920-х ГОДОВ

Ольга КУПЦОВА, МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва¹

Летом 1915 г., в разгар мировой войны Валентин Яковлевич Парнах выехал в Европу с намерением больше не возвращаться в Россию: «Итоги моей жизни в Петербурге: отвращение к русской университетской учебе, убеждение в ничтожестве царского профессора, в лживости легенды о революционном студенчестве, разочарование в русской культуре»². Парнах поселился в Париже, начал учиться в Сорбонне, познакомился со многими представителями французского авангарда: художниками Ф. Леже и П. Пикассо, дадаистами Т. Тцара и Ф. Пикабия³, сюрреалистами А. Бретоном, Л. Арагоном, Ж. Рибмон-Дессенем, П. Элюаром и др. В Париже с 1919 по 1922 г. Парнах издал первые четыре стихотворных сборника. Здесь же изобрел свои эксцентрические танцы (названные П. Пикассо «сюрреалистическими»⁴), рождение которых объяснял тем, что четырехлетнее «сидение в окопах обрекло миллионы тел на рабскую неподвижность. И вот, наконец, разряд: целые страны затанцевали. Из Америки в Европу ринулись фокстроты. И гробовая тишина бывшего тыла разрядилась ликующей, трагической музыкой джаза, в которой воскресли удары корибантийской меди, заглушая отчаяние»⁵. С оживлением в Париже литературной жизни русской эмиграции в июле-августе 1921 г. Парнах участвовал в организации поэтического объединения «Палата поэтов» в кафе «Хамелеон», простом монпарнасском кабачке, «где за пиво брали всего несколько су и где можно было петь, танцевать, устраивать литературные вечера и чувствовать себя, как дома»⁶.

Но в своих тогдашних театральные пристрастиях Парнах оставался верным Вс. Мейерхольду. Искания режиссера 1910-х гг., известные ему по петербургской студенческой жизни, были для Парнаха по-прежнему точкой отсчета. В статье «Пантомима, балет, цирк в Париже» Парнах писал: «Как в России, где В.Э. Мейерхольд первый провозгласил значение цирка в театре, – в убогом французском театре были сделаны попытки цирковых постановок. Лучшей из них явилась в 1917 и 1920 гг. постановка “Парада”, муз. Эрика Сати, декорации и костюмы П. Пикассо, либретто Жана Кокто (“Русский балет” С. Дягилева). <...> Первая постановка “Парада” вызвала шумный скандал. Ныне “Парад” признан и широкой публикой. <...>

Тот же Жан Кокто, французский поэт и хореограф, поставил в Театре Елисейских Полей в Париже в 1920 г. свою пантомиму “Бык на крыше”, где использовал кинематографический прием замедленных движений. Играли акробаты из цирка Медрано, бр. Фрателлини. Действие изображало бар. Электрический вентилятор отсекал головы.

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ №11-24-17001a/Fra «Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории. 1917-1941 гг.» - PICS ETRANSOV, CNRS, N 6027 « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques »

² *Парнах В.Я.* Пансион Мобэр. Воспоминания. Машинопись с правкой автора. РГАЛИ. Ф. 2251 /В. Парнах/. Оп. 1. Ед.хр.44. Л.45).

³ См., в частности, программу дадаистского вечера 10 июня 1921 г., в котором Парнах исполнял танец «Чудесная птица» и танцевальные интермедии в пьесе Т. Тцара. (РГАЛИ. Ф. 2954 /М.Ф. Гнесин/. Оп. 1. № 613. Л.40об.)

⁴ См.: Заметки об исполнении В.Я. Парнахом современных танцев. РГАЛИ. Ф. 2251. Оп. 1. Ед. хр.48. Л.4.

⁵ *Парнах В.Я.* Пансион Мобэр... Л.107-108.

⁶ *Седых А.* Монпарнасские вечера // Русский Париж. М.: изд-во МГУ, 1999. С.206.

О роли Парнаха в организации авангардных русских литературных группировок в Париже см. подробнее: *Гейро Р.* Группировки и журналы русского авангарда в Париже (1920-1942) // Русский Париж. СПб., 2003. С. 65-70.

Тот же автор, в том же театре, в 1921 г. поставил “Свадьбу на Эйфелевой башне” в исполнении труппы Шведского балета, под управлением Жана Борлина.

Здесь был применен прием искусственных огромных голов-масок работы Ирэн Лагю. Характер действия – буффонада. Два огромных граммофона по обеим сторонам сцены исполняли роль объясняющих усиленных голосов. Музыка для этих постановок написана молодыми соратниками Кокто, учениками Сати: Дариусом Милво, Жоржем Ориком и др.»⁷

Летом 1921 г. Парнах принял решение вернуться в Советскую Россию. «Хочу, наконец, после 6 лет отсутствия попасть к Вам. <...> Тяжко приходится с деньгами. Но ездил осенью в Испанию и весной в Италию, где, как и здесь, выступал с моими танцами. Из Рима, с советским курьером написал Блоку и Брюсову»⁸, - пишет он композитору М.Ф. Гнесину. Выехав из Парижа в январе 1922 г., Парнах почти на полгода застревает в Берлине, не получая необходимых документов для въезда в Советскую Россию. Оттуда пишет в Москву Вс. Мейерхольду в надежде на его помощь и поддержку:

«Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич,

27-го марта я напомнил Вам о моем существовании, послав Вам заказным, через берлинский книжный магазин “Слово” мою четвертую книгу стихов “Карабкается акробат”, вышедшую в Париже. Хотел бы надеяться, что Вы вспомните, кто я: поэт Парнох, с рыжими волосами, друг М.Ф. Гнесина, бывал как друг Вашей студии почти на всех занятиях Студии в 1913–1914 г. и первой половине 1915; Вы мне предлагали играть в “Балаганчике” А. Блока. В №3 Вашего журнала “Любовь к трем апельсинам” были напечатаны мои стихи. Летом 1915 г. я выехал из Петербурга, северным путем, в Париж, смертельно ненавидя царский режим. До января 1922 года прожил в Париже, в 1921 году был председателем “Палаты поэтов” в Париже, выпустил 4 книги стихов, выдумал ряд новых танцев, немало страдал от парижско-российской эмигрантщины, как человек, сочувствующий Революции, и модернист.

В январе с.г. выехал в Берлин с тем, чтобы отсюда наконец выехать в Россию (Москву). 28-го января с.г. консульство Р.С.Ф.С.Р. послало в Москву заполненные мною опросные листы для получения визы на право въезда в Россию. Жду здесь добрых 4 месяца разрешения на въезд, и ответа, даже на телеграфные запросы консульства, до сих пор не получено.

Помня, дорогой Всеволод Эмилиевич, Ваше отеческое отношение ко мне, очень прошу Вас распорядиться, чтобы в отделе виз и паспортов Наркоминдела немедленно напомнили о моем деле и способствовали немедленному получению для меня визы – телеграфному уведомлению в консульство в Берлине о разрешении мне въезда. Нужно ли говорить, что я всегда смертельно ненавидел старый режим и всегда был сторонником сов<етской> власти. Я свободно владею французским, немецким, испанским, итальянским языками, могу быть полезен на службе в Наркоминделе. <...> Надеюсь на Вас, дорогой Всеволод Эмилиевич. Ускорение моей визы необходимо мне тем более, что мне приходится существовать здесь литературным трудом в эмигрантских условиях, что очень тяжело.

У меня к Вам еще последняя просьба. Я хочу провезти в Москву инструменты нового негро-американского оркестра Jazz-band (особую систему барабана и гонгов; саксофон – род тромбона; банджо – род мандолины, обтянутой барабанной кожей), оркестр синкоп и диссонансов, представляющий огромный интерес для эксцентрического театра, цирковых постановок, представлений на площадях, народных манифестаций и

⁷ Парнах В. Пантомима, балет, цирк в Париже // Вещь. 1922. № 1–2. С. 24. См. также: Н.К. Художественная жизнь Парижа. Беседа с П[арнахом] // Эрмитаж. 1922. № 15. С.13.

⁸ Письмо В.Я. Парнаха М.Ф. Гнесину от 14 июля 1921 г. Автограф. (РГАЛИ. Ф. 2954 /М.Ф. Гнесин/. Оп. 1. Ед.хр.613. Л.40).

увеселений (моя статья “Джаз-банд” в №1–2 журнала “Вещь”). Играть на них сумет барабанщик, тромбонист, мандолинист. Jazz-band в то же время - мимический оркестр.

Стоят эти инструменты всего 20 000 германских марок. Ради Бога, устройте мне ассигновку для этой цели в ТО или где можно»⁹.

Сразу же по приезду в Москву (в августе-сентябре) Парнах создал «Джаз-банд Валентина Парнаха», в состав которого кроме него самого вошли пианист Е.И. Габрилович, шумовик Г.И. Гаузнер, ударник А.И. Костомолоцкий¹⁰.

«Он приехал с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях, о необычных пластических и танцевальных жанрах. <...> Я назвал бы его визионером, мечтателем. Он умел видеть будущее, многоцветное, счастливое», – так характеризовал тогдашнего Парнаха Е. Габрилович, - <...> я не совсем в этом уверен, но и тогда, и сейчас, шестьдесят с лишним лет спустя мне так кажется, – это был человек, абсолютно далекий от музыки. Он не был композитором, не играл на инструментах. Я не уверен даже, что он знал ноты, мог прочесть музыкальную партитуру. Он пришел к джазу как любитель, ”аматер”. <...> После войны в парижских кафе зазвучала новая музыка, появились ошеломляющие непривычные тембры... Вот это увлечение новой графикой, живописью, жестами, интонациями, танцами, этим “новым языком” кафе и бульваров и привело, как мне представляется Парнаха к джазу»¹¹.

1 октября 1922 г. был дан лекционный концерт джаз-банды в Институте театрального искусства (ГИТИС). Его повторение прошло в Доме печати в присутствии К. Голейзовского, С. Эйзенштейна, В. Мейерхольда. «Парнах прочел ученую лекцию о джаз-банде, потом с грехом пополам (ибо никто в Москве не умел играть на саксофоне) сыграли джазовые мелодии. Когда же сам Парнах исполнил страннейший танец “Жирафовидный истукан”, восторг достиг ураганной силы. И среди тех, кто яростно бил в ладоши и взывал “еще”, был Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Он тут же предложил Парнаху организовать джаз-банд для спектакля, который тогда репетировался»¹².

Почти сразу же после этого концерта Парнах начал преподавать хореографию в драматической студии Первого рабочего театра Пролеткульта у С. Эйзенштейна (Эйзенштейн и сам вместе со студийцами обучался «у щуплого, исходящего улыбкой Валентина Парнаха фокстроту»¹³), в Лаборатории театра экспрессионизма И. Соколова¹⁴. Парнах был создателем особой танцевальной системы¹⁵. «Насколько я знаю, – свидетельствовал все тот же Габрилович, – танцам он специально тоже нигде не учился, разве что взял несколько случайных уроков по пантомиме или балету. Но в Россию приехал уже сложившимся танцовщиком. Занимался на станке. Каждое утро, например, он делал соответствующие упражнения. В этом еще одна тайна Парнаха (с ним вообще было связано немало загадок). Он был танцовщиком не классическим, не кавалером в паде-де, а исполнителем совершенно особого рода, позже я ничего подобного не

⁹ Письма В.Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2163. Л. 2-5.

¹⁰ Позже в состав джаз-банды вошли А. Капрович (саксофон-альт), А. Власов (саксофон-баритон), И. Ук (скрипка). (Переписка дирекции ГосТИМа с режиссерской частью и другими отделениями театра. - РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 90. Л.2).

¹¹ *Петров А.* Жирафовидный истукан или джаз у Мейерхольда // *СпеСивцев вражек.* 1997. № 3. С. 3. См. также: *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2012. С. 104-108 (глава «Человек-оркестр»).

¹² *Габрилович Е.* О том, что прошло. М., 1967. С. 58–59.

¹³ *Эйзенштейн С.М.* Как я учился рисовать. Глава об уроках танца // *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. Т.1.* М., 1964. С. 267.

¹⁴ См.: *Советский театр. Документы и материалы. 1921–1926.* Л., 1975. С. 355.

¹⁵ См. об этом подробнее: *Мислер Н.* Вначале было тело // «Человек пластический». Каталог выставки 21 февраля – 30 апреля 2000 г. М., 2000. С. 13.

встречал...»¹⁶ Парнах изобрел и свою систему записи хореографических движений, которой заинтересовался Мейерхольд.

Первый в РСФСР джаз-банд принял участие в третьем акте мейерхольдовского «Великодушного рогоносца». А в спектакль «Д.Е.» («Даешь Европу!») Парнах получил приглашение от режиссера не только как руководитель джаз-банды, но и как исполнитель эксцентрических танцев «Этажи иероглифов» и «Жирафовидный истукан». «...Мейерхольд уловил нашу броскость, несколько “цирковую” зрелищность и очень точно вводил нас в совершенно неожиданных эпизодах ”Д.Е.”, внезапно разрывая ткань спектакля таким вот шокирующим ”ударным” номером. Мы отвлекали, пугали, смешили, восхищали, вызывали улыбки.

Наши джазовые “вставки” помогали режиссеру создавать эффект движения. Скажем, в “Д.Е.” был эпизод, когда движением щитов (выкрашенных в красный цвет планшеток) достигалось впечатление улицы, толпы, мелькания. К этим щитам прибавлялась бурная джазовая музыка – результат был впечатляющим!»¹⁷ - вспоминал Габрилович.

Сам Парнах обозначал «Жирафовидного истукана», исполненного в первом эпизоде (всего их было семнадцать) спектакля-скетча «Даешь Европу!», как танец «типа концентрированной трагедии»¹⁸ и описывал его начало так: «Сухое тело во фраке выскакивает на сцену. Насторожившись, в профиль, неподвижно выдерживает залп первого такта. На секунду заряд нот и предстоящего танца затаен в выразительной неподвижности, которой и начинается номер»¹⁹. В «Жирафовидном истукане» Парнах исполнял и свой знаменитый лежачий танец: «Снова в профиль, легко и неожиданно тело грохнулось об пол на спину, вместе с обрушившимся ударом медной тарелки.

Лежачий танец простертого: левая рука захлестывает подбородок через голову; вытянутая правая нога, согнутое левое колено четко отбивает ход тактов; кисть правой руки, с резко выступающим большим пальцем винтообразно, вправо-влево, мелькает в лад ритму и танцу. Вместе с ускоряющимся нарастанием тревожно-разрешающейся музыкальной фразы, готовится вскочить.

Стремительно пружинно вскакивает. Левая нога отлетает назад в воздух (своего рода летучий арабеск). Все тело напряжено вверх»²⁰.

Второй танец Парнаха «Этажи иероглифов» был включен также в первый эпизод спектакля «Д.Е.»: «В ходе действия “Д.Е.” <...> исполнитель бодро и пружинно выбегает на сцену после саркастических восклицаний (“Принимайте холодные ванны! Холодные ванны!”) Джебса и его секретаря в ответ на предложенья нелепой “изобретательницы”. Танцовщик посылает вдогонку этому синему чулку насмешливый парижский жест, потирая подбородок пальцами правой руки, чертя кривую в направлении убегающей и выкрикивающей бабы, и танец “Этажи иероглифов” немедленно начинается с движения № 4»²¹.

¹⁶ Петров А. Указ. соч. С. 3.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Парнах В.Я. Театр им. В.Э. Мейерхольда. «Д.Е.» (1 эпизод). Танец «Жирафовидный истукан». Машинопись с рукописной правкой. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 400. Л. 2.

¹⁹ Там же. Л. 1.

²⁰ Там же. Л. 1-2.

Ср.: «Танцующий два танца в 1-м эпизоде, Валентин Парнах изобрел ряд новых движений танцев, в которых он выступал в Париже, Риме, Севилье, Берлине. Ему аккомпанирует музыка американских фокстротов и шимми. Отталкивания рычага и порывистых стержней прерывается падением тела, грохотающегося среди танца о пол, – лежачий танец, вставленный в первый» (Федоров В.Ф. «Проблема классового театра и “Даешь Европу”. Автореферат и очерки о постановке в театре спектакля “Даешь Европу”». Машинопись. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 401. Л. 31.)

²¹ Парнах В.Я. К вопросам записи движений. «Д.Е.» Танец «Этажи иероглифов» Валентина Парнаха. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 401. Л. 69.

О джаз-банде и исполнении Парнахом эксцентрических танцев в спектакле «Д.Е.» А. Гвоздев писал: «Для характеристики Франции играют настоящую, действительно современную французскую музыку (отрывки из киносимфонии Мийо “Бык на крыше”), Америка передается приемами американского тинг-тингля шумовым оркестром (джаз-бандом, организованным В. Парнахом) и т.д. “Фокстротирующие танцы” выполняются мастерски. Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма показал в своих резко угловатых, геометричных танцах В. Парнах. <...> танцы, поставленные для нее (М.И. Бабановой. – О.К.) и для З. Райх балетмейстером Голейзовским кажутся вялыми в сравнении с приемами В. Парнаха»²².

В «Учителе Бубусе» (1925) так же, как и в «Д.Е.», звучали импровизации джаз-банда под руководством Парнаха, но в этом спектакле музыканты играли уже за сценой и лишь аккомпанировали танцам. Сам Парнах исполнял здесь танец «Эпопея»²³.

С апреля 1925 г. Парнах числится штате театра Мейерхольда, а именно в его драматургической лаборатории²⁴.

В это время Парнах был многим интересен Мейерхольду: изобретенной им танцевальной системой (в чем-то родственной биомеханике), своим мимическим «оркестром-переполохом» – джаз-бандом, своим увлечением цирком и Чарли Чаплином²⁵.

«Потом Мейерхольд к нашему коллективу заметно охладел. Мне кажется, оркестр окончательно распался в 1927 году»²⁶, – писал Габрилович.

С осени 1922 до осени 1925 г. Парнах пишет статьи о советском и европейском театре, кино, музыке, литературе, которые печатаются в журналах «Вещь», «Зрелища», «Театр и музыка», «Зритель», «Жизнь искусства» и др.²⁷ Но в это же время Госиздат отказывает Парнаху в публикации сборника стихов «Саранча» и переводе книги Ж. де Нерваля «Путешествие на Восток»²⁸.

Прожив в Советской России около трех лет, Парнах вновь выезжает в Европу: через Берлин в Париж. Возможно, он оформляет творческую командировку от Театра Мейерхольда, воспользовавшись общим потеплением русско-французских политических отношений (Франция признала СССР на государственном уровне) и острой необходимостью для Мейерхольда наладить театральные связи для организации гастролей²⁹. В автобиографической прозе Парнах, однако, объяснял свой отъезд тем, что в нем «накопились залежи французских слов и стремились прорваться наружу, разрядиться музыкой».

²² Гвоздев А. Постановка «Д.Е.» в театре им. Вс. Мейерхольда // Жизнь искусства. 1924. № 26. Цит. по: Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 152.

²³ Парнах В.Я. К вопросам записи движений. «Учитель Бубус». Танец «Эпопея» Валентина Парнаха. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 401. Л. 62-65.

²⁴ Положение о драматургической лаборатории ТИМа. РГАЛИ. Ф. 963. Оп.1. Ед.хр. 946. Л. 6-7.

²⁵ См. статьи Парнаха о Чаплине: Чаплин // Зрелища. 1922. № 2; Чарль Чаплэн // Рупор. 1922. №3 (август); Каков настоящий Чаплин // Огонек. 6 декабря 1925. №5 (141).

²⁶ Петров А. Указ. соч. С. 3.

²⁷ См., например, статьи Парнаха: Пантомима, балет, цирк в Париже // Зритель (Одесса). 1922. № 9. С. 10; Новое эксцентрическое искусство // Зрелища. 1922. № 1. С.5; Пролетариат и эксцентризм // Зрелища. 1922. № 13. С. 5; Древность и современность в слове и движении // Театр и музыка. 1922. № 10. С. 155; Современный Париж // Россия. 1923. № 7. С.20; Испания в наши дни // Огонек. 1923. №12. С.7-8; Опыты нового танца // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 8; «Учитель Бубус». В театре им. Вс. Мейерхольда. Ориентировочный материал для критиков // Жизнь искусства. 1925. № 5. С. 8-9; «Голем» в театре «Габима» // Жизнь искусства. 1925. № 12. С. 17 и др.

²⁸ См. об этом письмо А.В. Луначарского в редколлегия Госиздата от 17 марта 1923 г. (Вопросы литературы. 1973. №6. С. 190-191).

²⁹ В «Жизни искусства» объявлено об отъезде Парнаха за границу как артиста ТИМа. (Отъезд за границу // Жизнь искусства. 1925. №21. С.22.) Однако с просьбой помочь в оформлении итальянских виз для проезда в Париж Парнах обращается к Гнесину, а не к Мейерхольду (письмо Парнаха Гнесину от 5 июля 1925 г. Автограф. РГАЛИ. Ф. 2954/М.Ф. Гнесин/. Оп. 1. № 613. Л. 41).

Охваченный жаждой освобождения и новой страстью к французскому языку, к латинскому миру, я опять поехал в Париж.

О, высказаться на французском языке. Если не в стихах, то хоть в прозе! Надо все начинать сначала.

Между Россией и Францией. Между Россией и евреями. Между Россией, Францией Францией и евреями. Раздвоение, растроение»³⁰.

Затянувшаяся командировка превратилась для Парнаха во вторую эмиграцию.

Сразу по приезде в Париж Парнах пишет Мейерхольду:

«Многоуважаемый и дорогой Всеволод Эмилиевич, еще находясь в Берлинской тюрьме, я послал Вам немецкое письмо с сообщением о моем аресте за просрочку визы. Мой адвокат, по моему поручению, телеграфировал Вам о том же. Благодаря берлинским скотам, я вынужден был потерять немало времени и отсрочить свой приезд в Париж. Из Берлина я старался, через своих знакомых, устроить Вам визу, но, главным образом, благодаря марокканским страхам³¹ вообще и “мертвому сезону” летом в Париже, в частности, это дело затянулось.

Однако мое заточение не было бесплодным: в одиночной камере я написал французскую статью: “Meyerhold et le théâtre russe”³². По моем приезде в Париж она немедленно была принята в один из лучших “толстых” журналов, в “Europe”, где она появится уже в декабре. Прилагаю письмо ко мне редактора – Léon’a Bazalgette’a³³. Я эту статью люблю и надеюсь, что она и Вам понравится.

В немецком переводе эта же статья пойдет в одном из лучших германских журналов (сообщу Вам название).

Кроме того, другая моя статья о Вас появится в бельгийском журнале “Le Flambeau” (“Факел”). Прилагаю письмо ко мне его сотрудника Léon Kochnitzky³⁴, который просит передать Вам свою “admiration” (восхищение): он смотрел “Д.Е.” в Москве.

Посылаю Вам статью о Вас: перед Вашим отъездом за границу Вы просили меня написать для будущих альманахов ТИМа³⁵.

В тюрьме, помня музыку, я сделал новый танец.

В журнале “Querschnitt”, лучшем в Германии, появится в немецком переводе моя статья о новых возможностях танца. В ней я не раз упоминаю о Вашей работе в области пантомимы³⁶.

Прилагаю и письмо известного художника Fernand'a Léger ко мне³⁷. Дело в том, что редактор “Querschnitt”а, von Wederkop³⁸, по собственной инициативе обратился к нему,

³⁰ Парнах В.Я. Пансион Мобэр... Л.123.

Об особой пограничной, межкультурной позиции Парнаха см. статью: *Galtsova Elena. Du spleen á la danse. Paris dans La Pension Maubert, mémoires inédits de Valentin Parnak // Paris – Berlin – Moscou. Regards croisés (1918 – 1939). Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes. Vol. 35. Université Paris X, 2006. P. 67-84.*

³¹ Речь идет о войне Франции и Испании, объявленной против Рифской республики в Марокко (13 апреля 1925 - 27 мая 1926).

³² См.: *Parnach V. Meyerhold et le théâtre russe // Europe. 1925. Vol.9. №36. P.490-495. [Парнах В. Мейерхольд и русский театр // Юроп. 1925. Т.9. №36. С. 490-495.]*

³³ *Базальжетт Леон (1873 – 1928) – французский литературный критик, переводчик, редактор журнала «Юроп». Письмо Л. Базальжетта к В. Парнаху не выявлено.*

³⁴ *Кохницкий Леон (1892-1965) – бельгийский поэт и журналист, анархист. В 1919 г. был назначен Г. Д'Аннунцио министром иностранных дел в Регентстве Фиуме. Тогда же Кохницкий обратился с предложением создать Лигу угнетенных Земли, рассчитывая на поддержку Советской России, но Совнарком ответил на это крайне осторожной сочувственной телеграммой. Кохницкий приезжал в начале 1920-х гг. в Советскую Россию, в Москве видел некоторые спектакли Мейерхольда. Письмо Л. Кохницкого от 30 октября 1925 г. на франц. яз., о котором упоминает Парнах, см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр.3441. Л.1.*

³⁵ Вероятно, речь идет о статье Парнаха «Мейерхольд». См.: Статьи о Мейерхольде и ГостИМе К. Державина, Н. Мологина, В. Парнаха.- РГАЛИ. Ф. 963. Оп.1. ед. хр. 1598. Л. 113-125.

³⁶ Русский вариант статьи: *Парнах В. Опыты нового танца // Жизнь искусства. 1925. №4. С. 8.*

как к своему другу, с письмом, предполагая возможность сотрудничества этого мастера с Вами, и дал ему для справок мой адрес. Я тоже давно знаю Léger. Он, конечно, был бы этому очень рад. Но я не думаю, чтобы это осуществилось.

Жалею, что Вы не познакомились в Берлине с Wederkop'ом. Он друг французского консула в Берлине и мог Вам быть полезным в делах визы.

Здесь, конечно, глаза разбегаются. Много нового и интересного, хотя сама Выставка, кроме архитектуры советского павильона, многого не стоит³⁹. Благодаря необходимости много работать, чтобы просуществовать, трудно в короткий срок осмотреть все, что надо. Вы не хуже меня знаете огромные размеры и обилие интересных вещей в Париже.

Чтобы быть и дальше полезным Вам здесь, смотреть, работать, я вынужден продлить срок моего пребывания в Париже. Убедительно прошу Вас разрешить мне это, тем более, что это и в Ваших интересах.

Скоро я думаю получить бельгийскую газету “Le Soir” со статьями Pierr’a Daye о ТИМЕ⁴⁰. Автор побывал в Москве. Отзывается восторженно. Пришлю Вам вместе с № журнала “Comoedia”, где появилась большая статья о сов<етских> театрах⁴¹.

Убедительно прошу Вас написать мне и сообщить, что Вы предполагаете ставить после “Ревизора”. Очень жалею, что я не видел репетиций. Что до “Д.Е.” и до “Бубуса”, я оставил джаз-банд в полном порядке и обучил Костомолоцкого даже моей “Эпопее” из “Бубуса”.

Мои воспоминания о тюремном заключении в Берлине Вы сможете прочесть в “Огоньке”⁴².

Если Вы думаете поехать на Рождество или раньше в Париж, я сейчас постараюсь помочь Вам в деле визы»⁴³.

С октября 1925 г. по конец 1931 г. Парнах оставался в Париже, где не имел никаких средств к существованию, кроме литературных гонораров. Именно поэтому Парнах обратился к Мейерхольду с просьбой не исключать его из штата театра и предложил свои услуги по переводу, сбору различных театральных материалов, посредничество в парижских газетах и журналах, помощь в организации гастролей.

Пик общения Мейерхольда и Парнаха приходится на парижскую поездку 1926 г. Парнах налаживает отношения Мейерхольда с русской эмиграцией (в частности, с художником Б. Григорьевым, известным В. Парнаху по Студии на Бородинской)⁴⁴,

³⁷ Леже Фернан (1881–1955) – французский художник. В фонде Мейерхольда сохранилось письмо Ф. Леже В. Парнаху от 4 августа 1924 г.: «<...> Я получил письмо от г-на Веддеркоппа относительно возможности совместной работы с г-ном Мейерхольдом.

В принципе я это предложение принимаю. Я считаю г-на Мейерхольда самым выдающимся театральным деятелем нашей эпохи и буду бесконечно счастлив работать с ним, если позволят обстоятельства. Ф. Леже». Письмо Леже было вложено в письмо Парнаха, но при разборке архива Мейерхольда оказалось в другой единице хранения. Франц. текст письма см.: РГАЛИ. Ф.998. Оп.1. Ед. хр. 3444. Л.1. Русск. перевод, сделанный, вероятно, А. Февральским для Мейерхольда: РГАЛИ. Ф.998. Оп.1. Ед.хр. 1857. Л.3.

³⁸ *Веддеркопп Х. фон* — немецкий писатель, журналист, издатель, сотрудник журнала «Квершнитт».

³⁹ Речь идет о Парижской Выставке декоративного искусства.

⁴⁰ В газете «Ле Суар» печатались фрагменты книги П. Дзя о его путешествии в СССР. Среди собрания газетных вырезок в коллекции ГосТИМа в ГЦТМ им. А. Бахрушина сохранилась лишь одна статья: *Daye, Pierre. Moscou, ville rouge. P.VII. Le Théâtre, culte prolétarien // Le Soir. (Bruxelles). Janvier. 1925. [Дэй, Пьер. Москва – красный город. Ч. VII. Театр, пролетарский культ // Ле Суар. (Брюссель). Январь. 1925.]*

⁴¹ Вероятно, имеется в виду статья: М. Serge Romoff nous signale l’effort russe [Г-н Сергей Ромов привлекает наше внимание к усилиям русских] // *La Comoedia. 20 septembre 1925.*

⁴² Воспоминания Парнаха в «Огоньке» не появились.

⁴³ Письма В.Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду... Л. 11-13об.

⁴⁴ См.: письмо Б. Григорьева Парнаху, в котором художник сообщает, что будет очень рад увидеть своего «старейшего друга Всеволода Эмильевича с его супругой». (Письмо Б. Григорьева В.Я. Парнаху. [Май 1926 г.] Автограф. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3431. Л. 1.)

охотно ведет переговоры с шведским меценатом, связанным с Театром Елисейских полей, Р. де Марэ, договаривается о встречах (например, с режиссерами Жаком Руше⁴⁵ и Фирменом Жемье⁴⁶, драматургом Марселем Мартине⁴⁷), знакомит с парижскими деятелями театра и искусства (редактором журнала «Кайе д'ар» Кристианом Зервосом, композитором Дариусом Мийо⁴⁸, художником Фернаном Леже; и, возможно, именно Парнах представил Мейерхольда Пабло Пикассо⁴⁹, пишет о Мейерхольде во французские и бельгийские журналы и газеты, выполняет при нем роль переводчика⁵⁰. Парнах осуществляет и обратную связь: готовит статьи и переводы для «Афиши ТИМ», для сборника «Театральный Октябрь» о французском театре, о современной европейской музыке, танце, кино.

2 июля 1926 г. Парнах пишет Мейерхольду: «...со времени Вашего отъезда из Парижа прошел уже целый месяц, а от Вас нет писем. Я был бы рад узнать о Вашем путешествии и гастролях. Спешу уведомить Вас, что директор Театра Champs-Élysées Rolph de Maré с нетерпением ждет сметы из Театра. Об этом он говорил и Нашатырю⁵¹, и мне, встретившись со мной. Медленность, в этих случаях, производит невыгодное впечатление, тем более, что сезон близится к концу.

7-го июня я послал Вам заказным книгу Pierre'a Daye «Moscou dans le souffle d'Asie»⁵², о которой Вы меня просили, а 11-го – 20 страниц моего перевода из статьи Жемье и других текстов, касающихся создания Всемирного Театрального Союза (тоже заказным)⁵³. Это письмо (от 11-го июня) я адресовал, как мы условились, в Москву, в Театр, Редакции журнала «Афиша ТИМ» или Габриловичу (спешно, для № 2)⁵⁴. Посылаю Вам также вырезки из газет «Paris-Midi» и «Comœdia» (заметки о Вас)⁵⁵. Отдельно посылаю № журнала «Les Cahiers d'Art», где упоминается о вещественном оформлении

⁴⁵ См. письмо Ж. Руше В.Я. Парнаху от 27 мая 1926 г. – РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3455.

⁴⁶ См. переписку по этому поводу В.Я. Парнаха с секретарем Ф. Жемье в мае 1926 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3436. Л. 1–3.)

⁴⁷ Письмо Марселя Мартине – В.Я. Парнаху от 28 мая 1926 г. с согласием встретиться с Мейерхольдом см.: РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3447.

⁴⁸ 10 февраля Мейерхольд получает статью Дариуса Мийо «Новые возможности в музыке» о джаз-банде («Esprit Nouveau». 1924. № 25) в переводе В.Я. Парнаха. (РГАЛИ. Ф.963. Оп.1. Ед.хр. 1558).

⁴⁹ В.Я. Парнах был знаком с П. Пикассо с 1920 г.

⁵⁰ Видимо, о Парнахе идет речь в дневниковой записи С. Прокофьева от 29 мая 1926 г. о репетиции у С. Дягилева: «Через минут пятнадцать мы все тронулись на репетицию: он [Мейерхольд – О.К.], его жена, какой-то человечек, скорее неприятный, из большевиков, служивший ему переводчиком, и я». (Прокофьев С. Дневник. 1917 – 1933. Часть вторая. Париж, 2002. С. 408).

⁵¹ Неустановленное лицо.

⁵² Daye P. Moscou dans le souffle d'Asie. P.: Perrin, 1926. [Дэй П. Москва в дыхании Азии. Париж: Перрэн, 1926.] Дэй Пьер Анри Альбер (1892–1960) - журналист, депутат бельгийского парламента. Автор более тридцати книг, в основном путевых очерков (о Японии, Китае, Марокко, Анголе, Конго, Испании и др.). Советскую Россию П. Дэй посетил в конце 1924 – начале 1925 г. Советскому театру в его книге посвящены две главы, в одной из которых («Большевицкие спектакли») автор дает описания спектаклей Мейерхольда (Daye P. Ibid. P. 105-107).

⁵³ Материалы, касающиеся создания Всемирного Театрального общества, см.: РГАЛИ. Ф. 963. Оп.1. Ед. хр. 1186.

⁵⁴ Е.И. Габрилович в Театре им. Мейерхольда начал работать в 1924 г. в составе джаз-банды Парнаха (как пианист), был сотрудником и секретарем редакции «Афиши ТИМ». В 1930 г. после конфликта с Мейерхольдом ушел из театра.

⁵⁵ Gosset, Helene. Une soirée avec Meierhold á la Comédie-Française // La Comœdia. 1 juin 1926. [Госсе, Элен. Вечер с Мейерхольдом в Комеди Франсез // Ля Комедиа. 1 июня 1926 г.]; Le théâtre Meyerhold reconnu théâtre d'Etat // La Comœdia. 18 juin 1926. [Театр Мейерхольда стал государственным // Ля Комедиа. 18 июня 1926.]; Le Loup de Dentelle. La cinquième année du Théâtre Meyerhold // La Comœdia. 22 juin 1926. [Ле Лу де Дантель. Пятый сезон театра Мейерхольда // Ля Комедиа. 22 июня 1926.]; Meierhold, apôtre d'un art en mouvement. II-e article // La Comœdia. 19 juillet 1926. [Мейерхольд, апостол искусства движения. Вторая статья // Ля Комедиа. 19 июля 1926 г.]

Ваших постановок. Редактор Christian Zervos, слышавший о Вашем приезде от Picasso и написавший вам, когда Вы были в Париже, виделся со мной⁵⁶. Я ему передал, как мы с Вами сговорились, Ваше сожаление о невозможности повидаться с ним. Он, как и Rolph de Maré, ждет фотографий из Театра, чтобы воспроизвести их в своем журнале⁵⁷. Я Вам вышлю 2 №№ Humanité с заметками о Вас⁵⁸.

Ваше молчание и молчание администрации Театра не способствует процветанию общего дела. Нашатырь даже встревожен этим.

Мне представляется необходимым в интересах самого Театра, чтобы администрация не оставляла меня на произвол судьбы.

Ввиду того, что съемки моих танцев в кино начнутся еще не сейчас⁵⁹, а французские литературные гонорары, как Вам известно, карикатурно убоги и анахроничны, и в Москве многие журналы находятся в руках невежд типа Загорского⁶⁰, – мое денежное положение сейчас необычайно тяжело и пока лишает меня возможности развить работу, полезную нам всем, в том масштабе, которого бы я хотел.

Поэтому, убедительно прошу Вас еще раз напомнить Буторину⁶¹, что Вы меня назначили секретарем Театра и сотрудником “Афиши”, для которой я уже сдал Вам несколько печатных листов⁶², и распорядиться о высылке мне по телеграфу моего гонорара: 29 rue Cler Paris 7-е. Я был бы Вам еще раз очень признателен. Гонорар необходим мне в размере моего жалования в Театре: 129 руб. в месяц. Ввиду наступающего мертвого сезона мне нужно единовременно за 2 месяца сейчас, т.е. 258 руб.

Посылаю Вам и новые тексты для “Афиши”: “Ромэн Роллан о народных театрах”, “Терминология французской режиссуры”, “ «Орфей» Кокто в Театре Питоева”, “Комедия Елисейских Полей”, “К вопросам записи движений” и т.д. Визитные карточки у меня уже есть. Довольны ли Вы Вашими покупками в Париже? Здесь до сих пор говорят о Вас, многих Вы очаровали...»⁶³

Через десять дней (12 июля) Парнах еще раз повторяет свою просьбу о гонораре и отчитывается перед Мейерхольдом о сделанном для ГосТИМа: «Посылаю Вам еще 18 страниц моих статей и переводов для “Афиши” и (заказным) № журнала “Cahiers

⁵⁶ Зервос Кристиан (1889–1970) – греческий эмигрант, философ, искусствовед, коллекционер, основавший в Париже «Кайе д’ар» (1926–1960) – «журнал современной художественной жизни». Автор 34-томного каталога работ П. Пикассо. В фонде Мейерхольда сохранилось только более позднее письмо Кристиана Зервоса от 29 января 1929 г. (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 1598).

⁵⁷ По-видимому, Мейерхольд откликнулся на эту просьбу. См. статью «Искания Мейерхольда» (Les recherches de Meyerhold // Cahiers d'art. 1926. №9. P. 252-257), в которой представлены три фотографии из спектакля «Лес», две из «Мандата», четыре из «Учителя Бубуса (автором пьесы вместо А. Файко ошибочно назван Фенко), две из «Рычи, Китай!».

⁵⁸ Meyerhold à Paris // L’Humanité. 4 juin 1926. [Мейерхольд в Париже // Юманите. 4 июня 1926.]; Un décor de Meyerhold // L’Humanité. 6 juin 1926. P.1. [Мейерхольдовские декорации // Юманите. 6 июня 1926. С.1.]

⁵⁹ Неизвестно, о каких съемках идет речь.

⁶⁰ Загорский Михаил Борисович (1885–1981) – театральный критик и историк театра. В период «Театрального Октября» сотрудничал с Мейерхольдом, в 1920–1921 гг. был завлитом Театра РСФСР Первого. Начиная с выхода спектакля «Учитель Бубус» в 1925 г. выступает с резкой критикой «нового Мейерхольда», обвиняя режиссера в отходе «им же возвещенных задач революционного театра, в принципиальной измене автора “Театрального Октября” им же выдвинутым идейным основам всякой театральной работы в нашу эпоху». (Загорский М. Против «Ревизора» Мейерхольда // Жизнь искусства. 1926. № 51–52. С. 4).

⁶¹ Буторин Николай Николаевич (1893–1961) – режиссер и актер Театра им. Мейерхольда. В 1924–1926 гг. – заведующий учебной частью ГЭКТЕМАСа.

⁶² См.: Статьи и рецензии В.Я. Парнаха (под псевдонимом Л.М.О.) «Опыты нового танца» (лл. 1-6, 13-16), «Уплотнение драматургической площади» (лл. 24-38), «Актеры новой школы (“Бубус” в театре им. Вс. Мейерхольда)» (лл. 17-23), и «Ориентировочный материал для критиков (“Учитель Бубус” в театре им. Вс. Мейерхольда)» (лл. 7-12). 13 января – 11 мая 1925 г. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1563.

⁶³ Письма В.Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду... Л. 19-20об.

d'Art" и № журнала Жемье "Cahiers de Théâtre" (откуда я привел статьи, касающиеся Всем[ирного] Театр[ального] Союза и др.).

В письме я просил Вас распорядиться о посылке мне жалованья: из театра я известий не имею. Сметы также нет. Буду Вам очень признателен за ускорение.

Был бы рад узнать, где Вы, и получить от Вас письмо. На днях посылаю Вам еще всякие [тексты] для "Афиши"⁶⁴.

Из большого количества подготовленных статей (о театре, музыке, кино, танце) в «Афише ТИМа» в результате были напечатаны лишь две короткие заметки Парнаха: «Театры Парижа»⁶⁵ и «Проспер Мериме и "Ревизор" Гоголя»⁶⁶.

Конфликт между Парнахом и Мейерхольдом возник из-за того, что ТИМ так и не оплатил литературную и секретарскую работу Парнаха, мотивируя это финансовым кризисом театра. Не получая ответов от Мейерхольда, Парнах пишет письма Гнесину и актрисе ТИМа Е.А. Тяпкиной с просьбой вмешаться и уладить ситуацию.

31 октября 1926 г. Парнах обращается за помощью к Гнесину: «<...> в свое пребывание в Париже, Всеволод Эмилиевич просил у меня статей по театру, танцу, кино. Я ему сдал в Париже большой матерьял и послал заказным несколько раз еще много печатных листов для "Афиши ТИМ" и "Театр<ального> Окт<ября>". В. Эм. предложил мне гонорар из театра за все это. Выслать мне деньги должны были по его возвращении в Москву, в июне. В Театре разразился фин<ансовый> кризис. Прошло 5 месяцев. До сих пор ничего нет. Очень прошу Вас нажать на В.Э. и на зав<едующего> финчастью, чтобы мне наконец немедленно по телеграфу выслали 50 долларов, которые мне обещал В.Э.»⁶⁷.

4 января 1927 г., не получив ни ответа из ТИМа, ни денег, Парнах снова пишет Гнесину: «Я не надеюсь получить деньги из театра <...> Я просил Вас написать мне обо всем откровенно и прислать или распорядиться мне прислать №№ "Афиши ТИМ" и "Театр<ального> Октября". Мне очень нужно»⁶⁸.

Через полгода после обращения к Гнесину за помощью в этом деле Парнах написал также Е.А. Тяпкиной: «<...> год тому назад, во время своего пребывания в Париже, Всеволод Эмилиевич попросил у меня целый ряд моих статей о танце, театре и проч. Для "Афиши ТИМ" и "Театрального Октября".

Я дал и частично отправил ему заказным крупный матерьял. До меня дошли только №2 и №4 "Афиши", в первом из них (в искаженном виде) появилась 1/10 моих текстов. Очень прошу Вас, как товарища по работе, выслать мне №3, 5 и все вновь вышедшие №№ "Афиши" и новые альманахи "Театр<ального> Октября". Мне исключительно важно узнать, появились ли мои "Записи движений" (объяснительные тексты и условные значки моих танцев), а также мои заметки о парижских танцовщицах. Все мои просьбы к знакомым прислать мне их или, хотя бы, справиться об этом, остались безуспешными. Всев. Эм. прислал мне только юбилейную брошюру театра, "Ревизора" и №4 "Афиши".

Другая моя просьба: написать мне, со всей откровенностью, об отношениях (теперешних) ко мне Всев. Эмилиевича и о планах театра: собирается ли наш театр на гастроли в Париж и когда⁶⁹.

Однако в следующий приезд Мейерхольда в Париж в 1928 г. общение режиссера с Парнахом еще продолжается. В анкете, которую позже Мейерхольд заполнил для

⁶⁴ Письма В.Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду... Л. 21.

⁶⁵ Афиша ТИМ. 1926. № 2. С.22-24.

⁶⁶ Там же. № 3. С. 32.

⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2954 /М.Ф. Гнесин/. Оп. 1. № 613. Л.47.

⁶⁸ Там же. Л.48.

⁶⁹ Письмо В. Парнаха Е.А. Тяпкиной от 20 июня 1927 г. Автограф. - РГАЛИ. Ф. 3042 /Е.А. Тяпкина/. Оп.1. Ед. хр. 166. Л.1-2.

Наркоминдела, отчитываясь за эту парижскую поездку, среди перечня лиц, с которыми он имел постоянные встречи, режиссер отмечает: «*V. Parnach* (литература)».

18 августа 1928 г. Парнах посылает письмо Мейерхольду с интересным, но утопическим предложением от Кристиана Зервоса: «Сообщаю Вам, Всеволод Эмильевич, что я получил от Зервоса письмо, в котором он напоминает Вам о Вашем обещании дать ему заметку для «*Cahiers d'Art*» и уведомляет о следующем: он непосредственно предложил греческому правительству пригласить Вас участвовать и даже заведовать всей зрелищной частью празднеств, организуемых греками в Эпидавре; ответ правительства был вполне благоприятный; остановка за Вашим окончательным согласием, после чего он (Зервос) сможет действовать; подробности будут установлены позже, на этих празднествах будет присутствовать международная публика»⁷⁰.

Сам Парнах все чаще отказывается от встреч с режиссером, объясняя это обстоятельство занятостью, все меньше выполняет мейерхольдовских поручений, но все же помогает ему как переводчик⁷¹.

В письме к Л. Оборину от 19–24 октября 1928 г. Мейерхольд пишет о Парнахе уже достаточно отстраненно и полупрезрительно: «Кстати: получили ли Вы музыкальный журнал со статьей *некоего Парнаха* (Курсив мой. – *О.К.*), где упоминается Вы?»⁷² По-видимому, перед отъездом Мейерхольда из Парижа осенью 1928 г. между ними происходит решительное объяснение, после которого переписка прерывается.

Вопреки распространенному мнению, Парнах не принимал участия в организации парижских гастролей ГосТИМа в 1930 г. Последнее письмо Парнаха Мейерхольду, датированное 9 апреля 1930 г. и адресованное в Берлин, где в это время находился на гастролях ГосТИМ, подтверждает это: «Милый Всеволод Эмильевич,

во время Вашего пребывания в Париже, Вы неоднократно хотели уверить меня в Ваших дружеских чувствах ко мне. Не раз Вы утверждали, что я смогу исполнять мои танцы в спектаклях Вашего театра, во время гастрольной поездки по Европе.

Теперь, когда Ваш театр уже в Берлине, Вам предоставляется возможность на деле обнаружить эти дружеские чувства, осуществить Ваши намерения, исполнить обещания и совершить справедливый поступок.

Мои танцы могут быть включены, напр[имер], в пьесы “Рычи, Китай!” и “Великодушный рогоносец”, даже если не пойдет “Д.Е.”. При желании можно сделать все. Не правда ли?

Привет Зинаиде Николаевне. Это письмо – заказное, оно не может пропасть.

Прямота свойственна мужественности. Ваш ответ?»⁷³

Но скорее всего это резкое и решительное письмо так и осталось без ответа. Отношения после этого между Парнахом и Мейерхольдом больше не поддерживались.

Парнах вернулся в СССР в 1931 г. Никаких сведений о его контактах с театром Мейерхольда и самим режиссером с этого времени нет.

⁷⁰ Письма В.Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду... Л. 26.

⁷¹ В статье Поля Ашара «Великий русский режиссер Мейерхольд проездом в Париже» (Пари миди. 30 июля 1928) упоминается о том, что Мейерхольд дал интервью, а переводил это интервью Парнах.

⁷² *Мейерхольд В. Э. Переписка...* С. 289.

⁷² Так, на архивной папке с фотографией Парнаха, исполняющего эксцентрический танец, указано, что это сцена из спектакля ГосТИМа 1931 года (на самой же фотографии никаких помет нет, возможно, это поздняя и неточная атрибуция). РГАЛИ. Ф. 2251 /В. Парнах/. Оп. 1. Ед. хр.52.

⁷³ Письма В.Я. Парнаха В.Э. Мейерхольду... Л.28-29.

Ada Ackerman (CNRS-ARIAS)

« Daumier, c'est l'un des nôtres... : la réception soviétique d'Honoré Daumier entre 1920 et 1940 »

En 1938, Paul Valéry déclarait « *on a tout dit sur Daumier - tout ce qui peut se dire¹...* » Soixante-quinze ans plus tard, force est de constater que Valéry avait tort : la bibliographie critique sur Daumier ne cesse de s'étendre d'année en année de manière spectaculaire. À titre d'exemple, le site *www.daumier.org*, créé et régulièrement mis à jour par des collectionneurs passionnés, Lilian et Dieter Noack, recense actuellement plus de mille six cent articles ou livres consacrés à Daumier. Parmi eux, un certain nombre concerne la réception internationale de Daumier, notamment allemande et américaine. Toutefois, l'histoire de cette réception reste encore lacunaire à de nombreux égards². Ainsi, à ce jour, il n'existe aucune étude portant sur sa réception russe et soviétique³. Pourtant, celle-ci fut considérable et peut enrichir l'histoire des relations culturelles franco-russes. Si Daumier fut apprécié en Russie dès son vivant⁴, ce n'est qu'à partir des années vingt qu'il prend place dans le débat esthétique et critique de manière récurrente. Comme le prouvent les publications qui lui sont consacrées

¹ Paul Valéry, *Écrits sur l'art*, sous la dir. de Jean-Clarence Lambert, Paris, Gallimard, 1962, p. 220.

² Comme le déplore Philippe Kaenel dans « Daumier, Ratapoil et l'art de la condensation », *La Revue de l'art* n° 137, septembre 2002, pp. 41-48/

³ Exception faite d'un passage succinct que Michel Melot réserve à la question dans *Daumier. L'art et la République*, Paris, Les Belles Lettres/ Archimbaud, 2008, pp. 222-225.

⁴ Voir à ce sujet Ada Ackerman, « La réception russe d'Honoré Daumier. 1830-1917 », *Nouvelles de l'Estampe*, à paraître.

entre 1920 et 1940, Daumier apparaît comme un artiste qu'il est nécessaire d'étudier et de s'approprier, en tant que modèle et étalon d'un art destiné aux masses, d'un art d'agitation participant à la construction d'une culture prolétarienne. En ce sens, les critiques russes et soviétiques présentent Daumier comme un artiste plus soviétique en essence et en puissance que français, un artiste dont la portée sociale et politique, incomprise et négligée par l'Europe, ne peut être appréciée à sa juste valeur que par la critique soviétique. Il s'agira donc de présenter cette réception russe et soviétique de Daumier autour de cette opposition entre « eux » et « nous ».

1/ Une réception foisonnante

Il convient avant tout de faire état de la présence de Daumier dans la vie intellectuelle et culturelle russe et soviétique entre 1920 et 1940. En ce qui concerne la presse, au-delà de mentions épisodiques, on recense six articles consacrés spécifiquement à Daumier : Iakov Tougenhold, « Honoré Daumier », *Petchat' i revolioutsia* n° 5, 1924 ; Lev Varchavski, « Honoré Daumier », *Journalist* n° 7, 1^{er} avril 1929 ; Hugo Huppert, « Honoré Daumier », *Iskousstvo* n° 3-4, 1929 ; A. Gouchtchine, « *La caricature politique pendant la Commune de Paris* », *Iskousstvo* n° 2, 1934 ; A. Tikhomirov, « Vie et lutte de l'artiste Honoré Daumier », *Iouny khoudojnik* n° 12, 1937 et I. Matsa, « La peinture de

Daumier », *Iskousstvo* n° 2, 1940⁵. Plusieurs livres sur Daumier paraissent également durant cette période : *Daumier, le Siège* de M. Sergueeva sort en 1920 ; dans son ouvrage *La culture artistique de l'Occident*, paru en 1928, Iakov Tougenhold inclut son article de 1924 sur Daumier, qu'il modifie légèrement ; la spécialiste de l'art français Nina Iavorskaïa publie quant à elle en 1935 une monographie sur l'artiste tandis que le prolifique historien de l'art Mikhaïl Alpatov inclut un chapitre de dix-neuf pages sur Daumier dans son livre de 1939, *Tâches de l'analyse scientifique de l'art et de la critique artistique*⁶. L'art de Daumier est également visible en Union soviétique dans le cadre d'expositions. En 1923, la toute première exposition muséale de lithographies se tient en Russie à l'Ermitage. Élaborée à partir des riches collections de ce dernier, elle est dédiée à la lithographie française de la première moitié du XIXe siècle, dans laquelle Daumier joue un rôle de premier ordre⁷. En 1938, à Moscou, au Musée national du nouvel art occidental est organisée une exposition intitulée « La gravure et la lithographie françaises du XIXe siècle » ; sur 279 œuvres présentées, 19 sont signées de Daumier⁸ (le catalogue, qui comprend onze illustrations, en reproduit deux de Daumier). Comme on le voit,

⁵ Яков Тугенхольд, « Онорэ Домье », *Печать и революция* 5, 1924, ст. 101-133 ; Лев Варшавский, « Онорэ Домье », *Журналист* 7, 1 апрель 1929, ст. 204 ; Гуго Гупперт, « Онорэ Домье », *Искусство* 3-4, 1929, ст.16-27 ; А. Гушин, « Политическая карикатура периода Парижской Коммуны », *Искусство* 2, 1934, ст. 133-153 ; А. Тихомиров, « Жизнь и борьба художника Онорэ Домье », *Юный художник* 12, 1937, ст. 13-18 ; И. Маца, « Живопись Домье », *Искусство* 2, 1940, ст. 107-126.

⁶ М. Сергеева, *Домье. Осада*, Москва, Госиздат, 1920, 16 ст. ; Яков Тугенхольд, « Предвестник : Онорэ Домье », *Культура Запада, сборник статей*, Москва/Ленинград, Госиздат, 1928, ст. 3-41 ; Нина Яворская, *Онорэ Домье*, Ленинград, Издательство ленинградского областного союза советских художников, 1935, 156 ст. ; Михайл Алпатов, « Домье », *Задачи научного анализа искусства и художественной критики*, Москва/Ленинград, Искусство, 1939, ст. 187-196.

⁷ *Выставка французских литографии первой половины XIX века*, Петроград, Государственный Эрмитаж, 1923.

⁸ *Французская гравюра и литография XIX века, каталог выставки*, Москва/ Ленинград, Искусство, 1938.

de nouvelles contributions enrichissent régulièrement les études soviétiques sur Daumier, y compris même dans les années trente, où l'ouverture sur la culture étrangère se réduit considérablement.

Cet intérêt pour Daumier doit tout d'abord être compris dans le cadre des investigations qui sont menées parallèlement en Russie autour de la caricature russe et soviétique : les années vingt voient en effet naître toute une série d'essais et de monographies qui entendent en écrire son historiographie. Par exemple, en 1925, un ensemble de publications célèbre les vingt ans de la caricature née autour de la révolution de 1905 en tant qu'étape décisive dans la constitution d'un art caricatural national⁹. De même, plusieurs ouvrages paraissent dans les années trente pour dresser le bilan de l'activité caricaturale soviétique¹⁰.

Cette volonté d'étudier la caricature est étroitement liée à la perception de celle-ci comme un art d'agitation auprès des masses, comme une arme politique au pouvoir redoutable. Une telle perception s'inscrit dans la lignée des conceptions de Lounatcharski à propos de la satire et de la caricature. Celui-ci déclarait en effet en 1920 que « *rendre quelque chose de drôle, c'est lui porter un coup dans le nerf le plus vital*¹¹. » Dans ces conditions, il est tout à fait nécessaire de développer et de répandre la pratique de la caricature. Or si, au lendemain de la

⁹ Citons, entre autres : E. Холлербах и В. Боцяновский, *Русская сатира первой революции. 1905-1906*, Ленинград, Госиздат, 1925 ; С. Дрейден, *1905 год в сатире и юморе*, Ленинград, Госиздат, 1925 ; С. Дрейден и К. Чуковский, *Русская революция в сатире и юморе*, Ленинград, Госиздат, 1925.

¹⁰ Л. Варшавский, *Наша политическая карикатура*, Москва, Изогиз, 1930 ; Б. Антоновский, *Советская карикатура*, Москва, Федерация, 1930 ; Л. Варшавский, *Русская карикатура*, Москва, Изогиз, 1937.

¹¹ Анатолий Луначарский, « Мы смеёмся », *Собрание сочинений*, т. III, Москва, Художественная литература, 1964, ст. 76.

révolution, l'art de la caricature fleurit au théâtre ou dans les affiches, notamment celles de l'agence ROSTA, en revanche, dans la presse, l'illustration satirique met plus de temps à s'établir. Certes, un certain nombre de journaux satiriques illustrés comme *Krokodil* ou *Boudil'nik* voient le jour durant les années vingt, mais ce développement est jugé comme insuffisant et trop lent par les professionnels. Ainsi, au cours de l'année 1929, la revue *Journalist*, dédiée aux problématiques de la presse, consacre régulièrement des articles à la nécessité de renforcer la place de la caricature dans la presse. Dans le numéro 1 de l'année, le spécialiste de la caricature Lev Varchavski écrit : « *Sans caricature politique, nous ne pouvons imaginer un journal soviétique, un journal soviétique pour les masses.*¹² » Au numéro suivant, la revue publie une enquête collective en deux parties intitulée « Au sujet de l'illustration de la presse et du besoin d'artistes » qui fait le point sur la place du dessin dans la presse.¹³ N. Izgoev y déplore non seulement l'absence quasi totale de caricaturistes dans la presse provinciale, mais aussi leur nombre réduit dans la presse moscovite. Et encore, parmi les caricaturistes existants, très peu peuvent prétendre au statut d'artiste véritable : selon le professeur A. Sidorov, sondé dans cette même enquête, l'URSS ne disposerait tout au plus que d'une dizaine de maîtres en la matière. Or comme le rappelle dans le même article Pavel Novitski, le recteur du *Vkhoutein*, « *l'illustration de presse doit occuper la première place dans les arts*

¹² Л. Варшавский, « Наши карикатурысты », *Журналист* 1, 1-го января, 1929, ст. 20-21.

¹³ « О газетной графике и спросе на художников », *Журналист* 2, 15го января 1929, ст. 43-45 ; « О газетной графике и спросе на художников », *Журналист* 3, 1-го февраля 1929, ст. 84-85.

graphiques », dans la mesure où elle est regardée par des milliers de personnes, ce qui en fait une arme de choix dans la lutte politique et la transformation des mentalités, une arme dont la puissance ne cède en rien au texte. Dans ces conditions, il est regrettable que les artistes méprisent le dessin de presse, sous prétexte qu'il s'agirait d'un travail de commande uniquement alimentaire. Surtout, Novitski appelle de tous ses vœux la mise en place au *Vkhoutein* d'une formation spécifique au dessin de presse qui permettrait aux artistes de développer un dessin efficace, percutant et compréhensible pour le plus grand nombre. Comme il le résume : « *Tout particulièrement à propos de la caricature : indépendamment des réformes qui sont indispensables au sein du Vkhoutein, il convient de fonder à la faculté d'arts graphiques un atelier de caricature où il faudra tenter de former les étudiants qui souhaiteraient s'engager dans cette voie. [...] La caricature jouit d'une riche histoire mondiale et il faut essayer d'en faire une science au lieu de la considérer comme une Cendrillon.* » Dans cette perspective, comme l'explique le professeur A. Sidorov, il est primordial que les futurs artistes intéressés par la caricature acquièrent une bonne familiarité avec non seulement les techniques du dessin de presse, mais aussi et surtout avec l'histoire mondiale de la caricature : « *il est bien sûr indispensable de connaître la presse étrangère et l'histoire du dessin que l'on confond bien trop souvent chez nous avec l'histoire de la gravure, alors que le dessinateur de presse a bien plus besoin du dessin plus récent, celui qui apparaît dans les journaux après 1830 (à partir de Daumier).* »

C'est également l'exemple de Daumier que convoque L. Méjéritch, rédacteur au *Crocodile* lorsqu'il démontre que la caricature représente un art à part entière : « Outre sa valeur politique actuelle, effectivement éphémère, un dessin de presse peut conserver pendant plusieurs années sa portée purement artistique. Rappelons les travaux de Daumier tels que L'Europe sur la bombe ou 1871. »

Il n'est guère étonnant, dans ces conditions, que la revue *Journalist* se soit employée à mettre en application ces préceptes : afin de familiariser les professionnels de la presse avec l'histoire mondiale de la caricature, elle en reproduit différentes œuvres au sein de ses colonnes, de manière à instaurer un dialogue entre la presse internationale passée et la presse soviétique contemporaine. Durant l'année 1929, plusieurs lithographies de Daumier sont ainsi mobilisées. Les deux caricatures citées ci-dessus par Méjéritch sont justement insérées dans un article portant sur l'évolution du feuilleton dans la presse soviétique¹⁴. **(fig.1)** De même, dans un article consacré à des préélections, figure la caricature de Daumier *La carotte des élections*¹⁵. **(fig.2)** Enfin, à l'occasion d'une recension de l'ouvrage d'I. Isakov *L'Année 1905 dans la satire et la caricature*, paru en 1928, l'auteur, qui s'avère être à nouveau Léonide Méjéritch, adjoint à son article une reproduction du célèbre *Ventre législatif* de Daumier¹⁶. **(fig. 3)** D'une part, il s'agit de célébrer le cinquantenaire de la mort

¹⁴ *Журналист* 8, 15-го апреля 1929, ст. 245.

¹⁵ А. Русанова, « Печать и перевыборы », *Журналист* 4, 15-го февраля 1929, ст. 98-99.

¹⁶ Л. Межеричер, « 1905 год », *Журналист* 7, 1-го апреля 1929, ст. 221.

de Daumier, comme l'indique la légende de l'image ; d'autre part et surtout, ce montage suggère que les caricatures russes révolutionnaires de 1905 prolongent l'héritage satirique de Daumier.

2/ La question de l'héritage

L'intérêt dont Daumier bénéficie en URSS s'explique également par la conception, alors largement répandue et reprise à Lénine, selon laquelle il est nécessaire, pour donner naissance à une « culture socialiste », non pas de faire table rase du passé, mais bien au contraire de s'appuyer sur les conquêtes artistiques et scientifiques des sociétés capitalistes, soit de s'approprier *l'héritage* de la culture mondiale passée, de manière critique et sélective. Infatigable défenseur de cette position, Lounatcharski la résume bien dans son article « Au sujet de la culture en Occident et chez nous » : « *nous nourrissons encore un énorme respect pour la culture occidentale et nous déclarons de manière tout à fait claire, en accord avec les instructions de notre enseignant le camarade Lénine, que nous ne jugeons possible la construction de notre propre culture prolétarienne socialiste que sur la base d'une assimilation et d'une interprétation critiques de la culture de la société occidentale*¹⁷. » La plupart des études publiées sur Daumier en Union soviétique entre 1920 et 1940 obéissent à cette conception. Ainsi, en introduction à son ouvrage *Tâches de l'analyse scientifique de l'art et de la critique artistique*, qui comprend un

¹⁷ Анатолий Луначарский, *О культуре на западе и у нас*, Нижний Новгород, 1927, ст. 4-5.

chapitre sur Daumier, Mikhaïl Alpatov précise les objectifs que doit, selon lui, se fixer l'historien de l'art :

« Que peut on attendre et exiger d'une science de l'art? Avant tout, l'instauration d'un tableau historique du développement de l'art mondial en tant que processus qui relie l'ancien avec les problèmes de notre art. [...]

Il n'est pas du tout obligatoire, il n'est même pas nécessaire qu'un artiste emprunte ses procédés aux grands maîtres anciens, mais il n'est pas rare qu'il bute sur la résolution de quelque problème, et qu'entre temps, il lui suffise de savoir que ses prédécesseurs l'ont depuis longtemps résolu pour qu'il puisse alors avancer bien plus loin dans ses recherches¹⁸. »

C'est aussi ce que Nina Iavorskaïa revendique en conclusion de sa monographie sur Daumier : *« il convient d'indiquer que les artistes bourgeois ont utilisé l'héritage de Daumier de façon très limitée. Personne n'a compris ni perçu tout le mordant, toute l'orientation guerrière combattante de l'art de Daumier, et notamment ses satires des années 30.*

[...]

L'héritage créatif de Daumier doit être assimilé par les artistes prolétariens¹⁹. »

Cette logique consistant à vouloir se réapproprier l'héritage de Daumier est particulièrement visible dans le numéro 7-8 de l'année 1929 de la revue *Iskousstvo v massy*, qui dépend de l'Association des artistes de la révolution (AKhRR, devenus en 1928 AKhR) : dans un contraste graphique étonnant, les

¹⁸ Михайл Алпатов, *Задачи научного анализа искусства и художественной критики*, указ. соч., ст.5.

¹⁹ Нина Яворская, *Онорэ Домье*, указ. соч., , ст. 149.

figures stylisées des ouvriers encadrant le titre de la revue tendent leurs bras vers une lithographie de Daumier, *Une leçon d'anatomie politico-géographique* (1866)²⁰. **(fig. 4)** Cette mise en page reprend ainsi la gestuelle de l'ouvrier tourné vers le futur, mais en l'orientant cette fois vers l'art du passé ; un art qui n'est pas passéiste pour autant et qui dialogue avec le présent, un art que les ouvriers semblent saluer. Dans ce numéro figure un article intitulé « Nous, l'Occident et l'héritage artistique », où la question de l'héritage est clairement posée par un certain Efde, tenant d'un art prolétarien, aux principes déjà fort similaires à ceux du réalisme socialiste²¹. S'opposant farouchement à la position du LEF et du Néo-LEF, dont la fascination pour la culture industrielle occidentale les conduit à dédaigner l'art du passé au profit d'un art qu'il qualifie de pseudo « objectif et réaliste », Efde préconise de chercher des ressources créatives dans l'héritage artistique passé, mais en le faisant avec intelligence et sélection : « *il va de soi que nous ne concevons pas d'élaborer notre propre art isolément de l'immense héritage artistique que des milliers d'années nous ont légué. [...] Mais nous ne prenons aucune époque artistique dans son intégralité, aucun style dans sa totalité, aucun système esthétique sans le détruire pour le décomposer en plusieurs parties et éléments*²². » Parmi les éléments de prédilection retenus par les peintres dont se revendique Efde figurent des artistes comme Daumier : « *Aujourd'hui, dans la sphère des arts plastiques, nos artistes de chevalet ont*

²⁰ *Искусство в массы*, 7-8, ноябрь-декабрь 1929.

²¹ Эфде, « Мы, Запад и художественное наследие », *Искусство в массы*, 7-8; ноябрь-декабрь 1929, ст. 5-15.

²² p. 8.

*particulièrement tourné leur attention, dans l'ensemble, vers les œuvres de Daumier, Delacroix, Van Gogh, Millet, Steinlen, Masereel et Derain*²³. » Et effectivement, parmi ses différentes illustrations, plutôt issues des productions contemporaines, l'article fournit deux lithographies de Daumier, *Ne vous y frottez pas ! Liberté de la presse* (1834), une lithographie fréquemment reproduite dans les articles soviétiques sur Daumier, ainsi que *À Naples, le meilleur des rois continuant à faire régner l'ordre dans ses états* (1851). **(fig. 5 et 6)**

On retrouve cette logique de l'héritage dans plusieurs autres publications consacrées à Daumier en Union soviétique : par exemple, A. Tikhomirov conclut son article de 1937 en posant Daumier comme un modèle à suivre pour les artistes contemporains : « *Sa devise "il faut appartenir à son temps" doit devenir le slogan de tout artiste*²⁴. » De même, dans le catalogue de l'exposition de gravures françaises présentées en 1938 au Musée national du nouvel art occidental, la spécialiste de l'art français et auteur d'une monographie sur Daumier Nina Iavorskaïa écrit : « *Daumier représente pour nous un intérêt tout particulier, artiste génial, dont les feuillets remarquables résonnent encore aujourd'hui avec force*²⁵. » Même son de cloche dans la monographie qu'elle consacre à l'artiste trois ans plus tôt, où elle écrit à propos de ses lithographies *La Paix avalant une épée* (1867) et *Le Véritable lutteur masqué* (1867) : « ces

²³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴ A. Тихомиров, « Жизнь и борьба художника Онорэ Домье », указ. соч., ст. 18.

²⁵ *Французская гравюра и литография XIX века, каталог выставки*, указ. соч., ст.8.

*deux satires auraient pu paraître dans des journaux de notre époque tellement elles sont d'actualité*²⁶. » De cette filiation avec le passé se revendique également le spécialiste de la culture française A. Gouchtchine dans l'étude qu'il mène en 1934 sur la caricature politique durant la Commune de Paris, dans laquelle il aborde, entre autres, l'art de Daumier : « *Beaucoup de ce qui s'est déployé dans la vie artistique à la suite de la révolution d'Octobre se trouvait déjà sous une forme embryonnaire durant la Commune de Paris*²⁷. »

3/ Un précurseur

La plupart des études sur Daumier ont à cœur de démontrer que Daumier fut un précurseur de l'art prolétarien que seule l'Union soviétique sera à même d'engendrer. Tout d'abord, elles insistent de manière récurrente sur le fait que Daumier était lui-même un prolétaire, un artiste travaillant nuit et jour pour subvenir à ses besoins et qui finit ses jours dans une misère profonde. Par exemple, Iakov Tougenhold écrit dans son étude de 1924 que « *Daumier fut toute sa vie durant un artiste-prolétaire, aux lendemains toujours incertains, un artiste à la fois journaliste et victime de ce même journalisme*²⁸. » S'il est certain que Daumier éprouva régulièrement de véritables difficultés financières tout au long de son existence, en revanche, le qualifier de la sorte de prolétaire est

²⁶ Нина Яворская, *Онорэ Домье*, указ. соч., ст.135.

²⁷ А. Гушин, « Политическая карикатура периода Парижской Коммуны », указ. соч., ст.133.

²⁸ Яков Тугенхольд, « Онорэ Домье », указ. соч, ст. 104.

excessif et relève de la sociologie vulgaire dont les Soviétiques sont friands ; l'ambiguïté du statut social de Daumier a suffisamment été soulignée par différentes études²⁹. À partir de ce postulat d'un Daumier prolétaire, les critiques soviétiques élaborent le *leitmotiv* d'un Daumier créateur d'un art prolétarien avant l'heure. Hugo Huppert déclare ainsi dans son article de 1929 de Daumier qu'il « devint le précurseur de l'art prolétarien. [...] À travers lui, son peuple parle avec les peuples.³⁰ » Dans son entrée « Daumier » pour *La Grande Encyclopédie soviétique* de 1931, Mikhaïl Alpatov loue quant à lui ses représentations du peuple travailleur : « Ses images de blanchisseuses, de ces femmes tourmentées et épuisées par le dur labeur, fortes malgré tout, font partie des représentations les plus éclatantes du travail³¹. » Or là encore, s'il ne s'agit pas de nier les sympathies de Daumier pour le peuple, il convient pour autant de souligner combien les critiques soviétiques se montrent sélectifs dans leur appréciation de Daumier. En effet, celui-ci n'a pas hésité à témoigner aussi d'une certaine méfiance envers les dites « classes laborieuses et dangereuses », comme certaines lithographies le prouvent. Ainsi, dans *L'Ivrogne*, Daumier dépeint un quartier populaire de Paris comme un bas-fond sordide et effrayant, où règnent le chaos, la violence et la débauche, alimentés par le fléau de l'alcoolisme, un endroit qu'il ne serait pas convenable de fréquenter. **(fig. 7)**

²⁹ Citons notamment T.J. Clark, *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Edition, 1992 [1973], traduit de l'anglais par C. Iacovella, pp. 160-161.

³⁰ Гуго Гупперт, « Онорэ Домье », указ. соч., ст. 27.

³¹ М. Алпатов, « Домье », *Большая советская энциклопедия*, т. 23, Огиз, Москва, 1931, ст. 167.

Outre la présumée composante prolétarienne avant l'heure de l'art de Daumier, les critiques insistent aussi fréquemment sur sa contribution à l'émergence du courant réaliste, qui fait alors l'objet d'une attention accrue dans le cadre des débats sur le réalisme socialiste. Par exemple, le qualificatif de « réaliste » traverse l'article que le célèbre historien de l'art soviétique Ivan Matsa consacre à Daumier en 1940 : « *Daumier reste grand. Grand comme artiste peintre, malgré le caractère inachevé de son grand art réaliste. Grand comme dessinateur, comme lithographe, comme combattant infatigable. Grand comme citoyen et comme homme ; un démocrate et un réaliste*³². »

De même, les discours sur Daumier sont empreints d'un vocabulaire anachronique qui témoigne bien de cette volonté de placer la culture soviétique contemporaine dans la filiation de l'art de Daumier. Par exemple, dans sa monographie de 1935, Nina Iavorskaïa recourt à des termes caractéristiques du lexique critique soviétique tels qu' « agitation » ou « typage » pour qualifier l'art de Daumier : « *ces lithographies sont pleines d'agitation. Daumier y atteint une efficacité maximale à l'aide d'une conception hautement ingénieuse et d'un typage expressif*³³. » Elle rend encore plus explicite ce lien entre la production de Daumier et celle de l'art soviétique dans son introduction :

« *Daumier nous est proche, il résonne non seulement avec notre époque contemporaine parce qu'il fut un grand maître qui donna naissance à un art*

³² И. Маца, « Живопись Домье », указ. соч. ст., 126.

³³ Нина Яворская, *Онорэ Домье*, указ. соч., ст. 17.

d'agitation, mais aussi parce qu'il prit une part tout à fait active à la création d'un nouveau style, le réalisme³⁴. »

4/ Daumier, l'un des nôtres...

Cette proximité revendiquée, à travers les siècles, de l'art de Daumier avec celui de la Russie soviétique conduit les critiques à redéfinir l'identité de l'artiste : loin d'être un produit issu d'une société étrangère à celle de l'Union soviétique, soit une société capitaliste et éloignée dans le temps, Daumier serait, par essence, un artiste soviétique avant l'heure. Cette rhétorique constituant à substituer le proche à l'étranger se trouve à plusieurs reprises dans différents textes. L'exemple le plus éclatant nous en est fourni par la prose de Iakov Tougenhold, qui parmi ses nombreuses compétences, fut un éminent spécialiste de l'art français. Il publie en 1924 un long article sur Daumier dans la revue *Petchat' i revolioutsia*, dans lequel il affirme que l'art de Daumier parle davantage aux Soviétiques qu'aux Français, qui ne savent l'apprécier à sa juste valeur. Effectivement, à l'époque, Daumier est considéré en France essentiellement comme un artiste gardien de la tradition et du beau métier, et non comme un caricaturiste socialement engagé - cette vision modérée de Daumier ne changera en France qu'avec l'avènement du Front Populaire³⁵. En outre, il connaît un bien plus grand succès à l'étranger qu'en France, dans la mesure où ses œuvres sont

³⁴ *Ibid.*, p. 5.

³⁵ Sur cette réception de Daumier pendant la Troisième République, voir Michel Melot, *Daumier. L'art et la république*, *op. cit.*, pp. 216-217.

massivement achetées par des collectionneurs américains et allemands, à tel point qu'en 1923, le critique Louis Vauxcelles s'en inquiète et redoute qu'à ce rythme, plus aucun Daumier ne restera en France³⁶. C'est pourquoi les critiques russes et soviétiques des années vingt se sentent investis d'une mission, qui consiste selon eux à rétablir la vérité à propos de Daumier, dont son propre pays fournit un portrait inexact et faux. C'est dans ce cadre que Tougenhold mobilise la rhétorique qui oppose « nous » aux « autres » :

« C'est à nous justement, à nous les Russes, qu'est donné d'apprécier le "phénomène Daumier" dans toute sa dimension prophétique. C'est justement en partant de nous que s'étendent vers lui nos tiges pleines de vie et gorgées de sève, ou plutôt, c'est à partir de lui que, traversant l'Occident fasciste actuel, ses racines se déploient jusqu'à nous, la jeune Russie, qui durant ces sept dernières années, a traversé ce que la patrie de Daumier a traversé durant un demi-siècle. Daumier, c'est l'un des nôtres. [...]

Tout ceci rapproche Daumier bien plus de nous, de manière vitale, en URSS, que des "amateurs d'estampes" français qui cachent ses œuvres tels des Pliouchkine, ou de la France officielle même, qui n'a toujours pas trouvé le temps d'attribuer à Daumier une place convenable dans ses musées nationaux. Or cela fera bientôt cinquante ans qu'il est mort³⁷ ! »

L'auteur reprend cette idée en conclusion de son article, posant une équivalence entre Daumier et les références absolues que représentent Marx et Lénine pour

³⁶ Louis Vauxcelles, « Daumier et Gavarni chez Hugo », *L'Excelsior*, 30 mai 1923.

³⁷ Яков Тугенхольд, « Онорэ Домье », указ. соч., ст. 102-103.

la culture soviétique :

« *Ce n'est pas au monde du "bon bourgeois" que l'art de Daumier appartient, mais à nous. Et nous ne nous tromperons pas en affirmant que la place de Daumier se trouve dans le Panthéon des grands hommes à jamais illuminé par les noms de Marx et Lénine*³⁸. »

La mise en page de l'article est par ailleurs révélatrice de cette démarche d'appropriation et d'actualisation de Daumier. L'article s'ouvre en effet sur une reproduction de *Ne vous y frottez pas !* qui représente un vigoureux imprimeur défendant la liberté de la presse. **(fig. 8)** L'image fonctionne ici comme un emblème du périodique, *Petchat' i revolioutsia*, dont la mission consiste à doter le pays d'une presse révolutionnaire. Il s'agit ainsi d'établir un lien entre le passé et le présent, entre la lithographie de Daumier et la revue soviétique.

Tougenhold reprendra presque littéralement son article dans la section intitulée « Le genre social dans l'art occidental » de son ouvrage *La Culture artistique et l'Occident*, paru en 1928. De façon significative, le chapitre sur Daumier, le premier du livre, est appelé « Le précurseur : Honoré Daumier ». Il comprend un paragraphe qui ne figurait pas dans l'article de 1924 et qui insiste à nouveau sur le caractère « soviétique » avant l'heure de Daumier :

« *Si en Occident, la résurrection de Daumier suit une ligne esthétique et formelle, dans le cadre d'une calme analyse académique, en revanche, nous, Russes, sommes doublement attirés par l'héritage de Daumier. Il nous ébranle nous seulement par les étincelles éclatantes de son génie multiple, mais aussi*

³⁸ *Ibid.*, p. 133.

par toute sa densité sociale intérieure. [...] Pour nous, Daumier n'est pas seulement le classique et le maître ancien auquel l'Occident actuel le cantonne ; bien plus que quiconque, nous ressentons l'immensité de son humanité et de son cœur, la chaleur de son humour social. [...] Les tâches de l'illustration politique, les tâches de la peinture de genre n'ont jamais acquis, à nos yeux, une aussi grande signification qu'aujourd'hui. À cet égard, Daumier nous apparaît comme un professeur vivant d'art graphique, comme un maître de la satire militante mettant impitoyablement à nu la classe bourgeoise, comme un chirurgien incisant ses moindres ulcères³⁹. »

Ironie du sort : alors que Tougenhold n'aura cessé de clamer le caractère « soviétique » avant l'heure de Daumier, lorsqu'il mourra, en 1929, année où le cinquantenaire de la mort de Daumier est célébré dans la presse soviétique, on lui reprochera justement de ne pas avoir été un véritable Soviétique. Par exemple, dans la nécrologie que lui consacre le numéro 1-2 d'*Iskousstvo v massy* de cette année, on peut lire : « *en Tougenhold, personne parmi nous n'a jamais vu un véritable critique soviétique.* » Ne trouveront d'ailleurs grâce aux yeux de la rédaction que ses appréciations de Daumier : « *Il convient de reconnaître que ses articles consacrés respectivement à Honoré Daumier et à l'art allemand sont plus réussis. Du premier, il offre une caractérisation vivante et éclairante du grand artiste satirique et révolutionnaire⁴⁰.* »

³⁹ Яков Тугенхольд, *Культура Запада, сборник статей*, указ. соч, ст. 5-6.

⁴⁰ *Искусство в массы*, 1-2, 1929, указ. соч, ст. 52 и 60.

Quoi qu'il en soit, Tougenhold ne fut guère le seul à revendiquer Daumier comme l'un des « nôtres ». Par exemple, en 1929, Lev Varchavski conclut son article sur le caricaturiste en ces termes : « *Daumier est un des nôtres [nach], par ses racines, il est lié à notre époque révolutionnaire⁴¹.* »

5/ Daumier, étalon de l'art

Du fait de cette appréciation, le nom de Daumier est régulièrement utilisé par les critiques pour juger de l'efficacité d'artistes contemporains occidentaux. L'exposition d'art occidental révolutionnaire de Moscou de 1926 en offre un bon exemple. Mobilisant plus de trois mille prêts, cette exposition colossale fut décisive pour renforcer les liens entre les acteurs de la culture soviétique et ceux de la culture révolutionnaire occidentale⁴². Il s'agissait en effet de rassembler en un seul lieu l'ensemble de la production révolutionnaire occidentale, européenne comme américaine, afin de la faire découvrir au peuple soviétique. Les organisateurs comptaient sur cette exposition pour offrir des enseignements valables aux artistes soviétiques qui n'avaient pas encore réussi, à leurs yeux, à élaborer un art révolutionnaire de qualité accessible aux masses : « *puisque nous sommes encore en cheminement, il était indispensable de se tourner vers l'Occident pour voir s'ils n'avaient pas atteint là-bas des réalisations qui*

⁴¹ Лев Варшавский, « Онорэ Домье », указ. соч, ст. 204.

⁴² *Выставка революционного искусства Запада*, Москва, Государственная Академия художественных наук и всесоюзное общество культурных связи с заграницей, 1926, 85 ст. L'exposition fut inaugurée le 16 mai 1926 dans l'ancienne galerie de peinture du Musée Roumiantsev. Elle fut ensuite présentée, dans un format réduit, à Perm en 1928.

*pourraient nous être utiles dans nos propres recherches*⁴³. » Cette manifestation représente à cet égard un bel exemple de la complexité des relations culturelles entre l'Union soviétique et le reste du monde ; loin d'agir de manière unilatérale, comme détenteurs d'une culture qu'il faudrait exporter à tout prix, les Soviétiques cherchent aussi à importer des modèles culturels étrangers, des modèles qui, comme le prouve cette exposition, peuvent être tout à fait contemporains. Cet enjeu est bien résumé par Iakov Tougenhold, qui fait d'ailleurs intervenir à cette occasion une référence à Daumier :

*« Quelle leçon pouvons-nous tirer de cette exposition? Avant tout, qu'il est temps pour nous d'abandonner notre aveuglement slavophile : comme si l'art révolutionnaire ne fleurissait que chez nous ! Au contraire, et ce n'est pas notre faute, mais notre drame, il nous faut le créer car nous n'avons pas ces grandes traditions (Daumier, Delacroix) dont bénéficie l'Occident*⁴⁴. »

L'exposition de 1926 réussit son pari : à sa suite, les artistes qui y sont montrés sont fréquemment mentionnés et étudiés par les critiques. Or bien souvent, ces derniers font alors référence à Daumier pour évaluer leur production artistique. Revenant sur l'exposition, Lounatcharski fait part de sa grande déception concernant la section d'art français contemporain en ces termes : « [Les visiteurs] ont pu remarquer que la France contemporaine ne donne rien en la matière : pas un Daumier, pas un Steinlen, pas un Forain⁴⁵. » De même, dans la

⁴³ Анатолий Луначарский, « Выставка революционного искусство Запада », *Правда*, 5-го июня 1926.

⁴⁴ Яков Тугенхольд, « Художники-современники », *Культура Запада, сборник статей*, указ. соч, ст. 63.

⁴⁵ Анатолий Луначарский, *Вечерняя Москва*, 180-181, 10-11-го августа 1927.

nécrologie qu'il rédige en 1929 du caricaturiste berlinois Heinrich Zille, Hugo Huppert écrit : « *Si, par son dessin et son envergure, il n'atteint pas les cimes de l'œuvre de Daumier, dont les caricatures étaient issues d'une tradition et d'un tempérament différents, en revanche, il partageait avec son frère d'idées français une même intransigeance et infatigabilité, un même amour de la vérité, même désagréable*⁴⁶. »

Inversement, dans leurs écrits sur Daumier, les critiques font également intervenir le nom des artistes contemporains montrés à l'exposition de 1926. Par exemple, dans son article sur Daumier de 1929, le même Hugo Huppert insiste sur le fait que l'artiste français a influencé des artistes aussi variés qu'Otto Dix, Käthe Kollwitz, Ludwig Meidner, George Grosz ou encore Diego Rivera⁴⁷. Pour Tougenhold, l'art de Daumier a enfanté celui du suisse Franz Masereel ainsi que celui de l'allemand George Grosz, qui bénéficient alors tous deux de nombreuses publications dans la presse soviétique en tant que modèles de choix pour l'art soviétique : « *Les artistes antimilitaristes d'aujourd'hui que sont Masereel et Grosz ne sont-ils pas les élèves directs de Daumier*⁴⁸? »

Nina Iavorskaïa insiste quant à elle dans ses écrits sur les liens entre Daumier et Steinlen, artiste alors unanimement salué par la critique et qui fut massivement montré à l'exposition de 1926, grâce à un legs généreux des héritiers de

⁴⁶ Гуго Гупперт, « Генрих Цилле », *Искусство* 7-8, сентябрь-октябрь, 1929, ст. 64-65.

⁴⁷ Гуго Гупперт, « Онорэ Домье », указ. соч., ст. 26.

⁴⁸ Яков Тугенхольд, « Онорэ Домье », указ. соч., ст. 133.

l'artiste⁴⁹. De même, elle souligne l'impact de Daumier sur les artistes américains contemporains : « *cette part de l'art de Daumier a pour la première fois été utilisée par des artistes prolétariens américains contemporains : Minor, Ellis*⁵⁰. » Daumier est ainsi régulièrement convoqué à propos d'artistes contemporains, indépendamment de leur diversité et de leur hétérogénéité.

De la sorte, on assiste à un double détour par l'étranger : afin de faire progresser la culture picturale et graphique révolutionnaire soviétique, on observe ce qui se fait en Occident à la même époque ; pour en évaluer la qualité, on en appelle à une autorité étrangère comme Daumier, mais un étranger dont on s'efforce de démontrer tout le caractère présoviétique, un étranger qu'on « déracine » afin d'apprécier son art à sa juste valeur présumée.

⁴⁹ Нина Яворская, Современная революционная политсатира на Западе, Москва/Ленинград, Огиз-Изогиз, 1932, ст. 12.

Pavel Kogan, directeur de l'Académie des sciences artistiques et commissaire de l'exposition revient sur ce legs de Steinlen dans Павел Коган, « Выставка революционного искусство Запада », *Искусство*, кн. 1, т. 3, ст. 61-64.

⁵⁰ Нина Яворская, *Онорэ Домье*, указ. соч., ст. 149.

Ada Ackerman, CNRS-ARIAS

“Daumier, c’est l’un des nôtres...” :
la réception de Daumier en Russie et en Union soviétique entre 1920 et 1940



ника, при помощи которой кулак не-
тогда войдет в сельсовет

Р. К. У. С. С.
Пресс-Иллюст

«Их подготовленность законов и местных и
сетным и выборным собраниям.

Нельзя сказать, что эти организационные формы,
завнутые и непосредственно проводимые печатью,
иногда многообразны. По сути не в количестве
их, а в качестве работы и ее практических резуль-
тат.

Многие газеты отдают себе совершенно ясно и трез-
во отчет в том, что в них приходится и что быть не
может. В этих газетах трезвый анализ, взвешивание и
констатация фактов. Совершенно правильно поэтому
здесь вопрос «Диктатура Труда» (Славяно), прова-
дана, как и многие другие газеты, перечислен —
этими:

«С первых дней переиздания, — пишет газета, — на-
зидается превращена ее в обмен практическим опы-
та переизборной кампании. До сих пор такой формы
за переиздания-соревнования еще не получала.

оформление дальше постановки не пошла. От
всего любезности — к деловой практической ра-
боте, — такой должен быть лозунг сегодняшнего дня».

Вопросом классовой борьбы в деревне в связи с
переизборами советов печать уделяет значительно
льшее внимание, чем в предыдущие годы. Наступа-
ет на капиталистические элементы, борьба с клас-
совым врагом занимает видное место в работе печати.

Но впечатление все же остается такое, что во главу
глаз ставит вопрос о спортивной экипировке (обор-
та) и на выборах. Это основной, главный лозунг —
трижды, вокруг которого печать развивает свои
темы. Никто не станет отрицать важность
спортивной экипировки. Но вопросы классовой линии не
тут быть отодвинуты на второй план. Газеты Сибири,
оборота, вопрос о борьбе с классовым врагом ста-
ют центральным, узловым в переизборах советов.
Многие газеты несут работу в таком же направле-
нии. Многие, но не все.

А ведь не трудно понять, что осью всей пере-
борной кампании должно стать выделение на кон-
кретном местном материале действительного помеще-
ния вещей, без прикрас, без иллюзий, без казенного
тонизма.

«Правда Востока», например, в передовой статье
звучит вопрос так:

«Эти дни должны определить лицо советов. На
эти дни становится боевым центром безлидно-сердеч-
ного блока, оружием наступления на баз и жле с ним.
И же в совет провадут снова чуждые люди, ко-
рые хотя бы и частично парализуют его де-
ятельность».

Поэтому газета четко проверяет и исследует
положительный опыт для лучшей организации пере-
выборов.

Можно вполне определенно сказать, что умелого,
полного и яркого показа проделанной советами ра-
боты мы в печати не находим. Это — скорее всего,
разрозненные, отрывочные сведения, не дающие пол-
ного представления о той гигантской творческой
работе, которая проделана советами. Недостаточно
достроено внимание многих газет на выявление не-
дочетов, промахов и ошибок местных органов.

Печать в массе своей очень мало вымывает роль
и участие профсоюзов в переизборной кампании.
Лишь в очень немногих газетах кое-как затронул
этот вопрос. Здесь находят свое отражение безрад-
остная картина явной неактивности профсоюзов в пе-
реизборной кампании.

«Советская Сибирь» посвятила делу «подбору»
этому вопросу. Само название подбора дает ясное
представление о содержании материала: «Профсоюзы
не способствуют успеху переизборам советов». А вот
строки оттуда:

«Публикуемые сегодня факты о бездеятельности
профорганизаций и переизборной кампании не един-
ичны. Буквально все совхозы, официальные сообще-
ния, другие документы докладывают нам и содержат
убийственную характеристику профсоюзного руково-
дства переизборами советов».

Миллионы поставлены на ноги. Нету уверенное
наступление на классового врага, стремление
продеть в советы. Все это бесспорно и огромную
долю этой активности, несомненно, следует отнести
на счет нашей печати.



С. Давыд «Лечителю и избирателям»

Иллюстрация и текст на странице 99. Внизу страницы видны искаженные символы, вероятно из-за повреждения документа.

...истов, не открывающих пока своих имен. Пишет Тур, но говорить надо о Турах. Туры пишут в газетах, но их ждут журналы и книги. И я думаю, что со стороны критики литературной они заслуживают не меньшего внимания, чем со стороны критики публицистической.

Беллетристы выдумывают людей, которые живут, как живые, подлинные. Памятен спор о герцах рассказов Бабеля. Буденный утверждал, что таких никогда не было, Бабель их просто «выдумал». Горький возражал, что они существовали и, главное, существуют. Кому лучше знать и судить? Сотни читателей из бывшей «первой конной» примкнули к Буденному. Сотни тысяч просто читателей согласятся с Горьким.

Туры не беллетристы. Они не просто выдумывают. Они рассказывают о людях, которые неоспоримо существовали. В основе их рассказа лежит хроника и они даже не смеют изменить имен своих героев. Но эти подлинные люди живут в фельетонах Туров, как вымышленные. Они живут прочнее, чем настоящие люди. Они остаются после того, как хроника утратила всякий свой интерес. Это поднимает произведения Туров над обычным фельетоном и подводит их к той неумолимой мере, за которой начинается признанная беллетристика. Они бродят здесь, по «Дикому полю», и трудно сказать, кто они в будущем: великолепные селезни фельетона или заурядные лебеди беллетристики.

Их мужественный псевдоним мешает, впрочем, искать сравнений для них в птичьем царстве. Они слишком зазорны для того, чтобы стать мирными пернатыми эстетической породы. Их увлекают, правда, беллетристические краски. Они останавливаются над явлениями, над внешней их стороной, больше, чем это полагается публицисту. Но зовет их к себе подлинная жизнь и при том борьба в жизни. У них жадные, наблюдательные глаза. Они из той породы людей, которые в детстве не пропустили ни одной улочной драки, ни одного пожара. Юность поарила им неизгладимые впечатления гражданской войны. Они потеряли, вероятно, какие-то школьные годы, не успев сдать каких-то экзаменов, — зато вошли в советскую печать боевыми журналистами. М. Кольцов, написавший предисловие к их книжке, правильно отмечает, что они «еще порядочно в плену у литературных влияний». Эти влияния были школой для Туров. Книжка свидетельствует — однако не только о подражательности, а и об упорной работе над собой. Они с несомненным вкусом отбраковали из множества своих статей те, в которых меньше чистоты и лишней украшений. Эпиграфом к своей книжке Туры взяли слова Гейне о памфлетах как «бомбах, перевязанных розовыми лентами». Этим ленточкам бывало слишком много в фельетонах Туров, и после чтения этого фельетона, начиненного сатирической горечью, оставался неприятный сладковатый привкус. В фельетоне должна быть как-то смесь лирики, публицистики, художественных красок. Рецензента еще никто не составил, но ежели «чуть-чуть» пересодить — из хорошего фельетона получается неважный рассказ, точно так же, как при других пропорциях этой смеси хороший рассказ превращается в плохой фельетон. Книжка Туров — приятное свидетельство того, что у них устанавливается прочный литературный вкус.

Как журналисты, Туры бросаются всюду, куда зовет жизнь. Они не отказываются ни от каких тем. Но свободнее всего они чувствуют себя в области быта, при том быта городского, там, где революция борется с «клопами» мешающего и отвратительного. Они знают эту среду, и для обличения у них есть свои крепкие и ядовитые слова. Они хорошо соблюдают художественную меру в пафосе, описывают новое социалистическое строительство. Менее свободно они чувствуют себя в общей международной и внутренней политике. Меткий и остроумный образ здесь как оружие уступает место общей фразе. Туры как будто даже преднамеренно сунут свои фельетоны, серьезничая, очень важно козыряют цитатами, но именно поэтому менее убедительны. Кажется иногда, что они без нужды надели большие круглые очки и говорят нарочитым басом. Так стараются они пригудить, задержать массу рвущихся образов, насмешливых и зазорных слов, чтобы не получить упрека в легкомыслии. А между тем, легкомыслие — не плохая черта их первого сборника. Фельетонист это и есть легкомысленный в газете человек, в самом лучшем смысле этого слова: носитель легкой, заостренной мысли.

Счастье Туров в том, что они вышли в газету в революционную эпоху и росли в советской печати. Сколько такой же талантливой и легкомысленной молодежи погибло и погибает в буржуазной печати, размениваясь на мелочи, развращаясь в условиях дешевого успеха, погоня за бесприн-

ципным ярким словечком, за хлесткой и пустой фразой. Советская печать, держит фельетониста в еженощных рукавицах, но дисциплинирует его. Она делает строгий отбор. Газете нужны работники, и фельетонист должен быть прежде всего публицистом. Если в нем преобладает соблазн литературной формы, художественного вымысла, он уйдет в беллетристику и там найдет себя. А если он остается здесь, на черной газетной работе, он должен работать и над собой.

Было бы переувеличением сказать по первой книжке Туров, что у них уже есть свое определенное лицо в фельетоне. Но у них может быть такое лицо и это будет очень интересное лицо.

1905 год Рецензия Л. Межеричера

И. ИСАКОВ. «1905 год в сатире и (?) карикатуре». Ленинград. «Прибой». 1928 г. 279 стр.

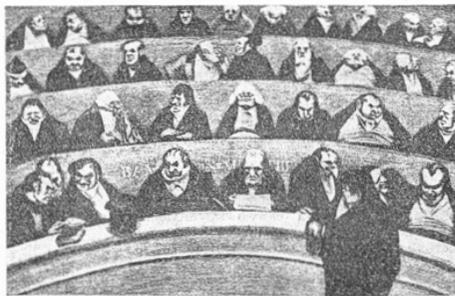
Среди литературы о журналах 1905 года эта книжка выделяется полнотой. В сущности, это слегка обрамленный очерком, тематический сборник стихов, прозы и рисунков из журналов того времени. Материал разбит на 23 темы: 9 января, духовенство, Николай II, Витте, рабочие и т. д.; представлена и иностранная карикатура. Книжка ценна обширностью сбора. Она воспроизводит эпоху наглядно и без существенных пропусков (если не считать московского «Жаза», которое раз навсегда незаслуженно пропущено всеми описателями). Особенно хороша иллюстрационная часть (356 отличных репродукций, из них 20 вкладных листов в 3 краски). Дано почти все, заслуживающее внимания из графики 1905/6 гг. (вместо «Звездной палаты» Любимова лучше было воспроизвести в красках «Хоровод» того же автора из «Летнего» № 3, как рисунок более сильный и формально, и политически).

Самый очерк занимает всего 10—12 страниц, после чего переходит в ремарки, децентрирующие материал. Он мало прибавляет к тому, что уже известно о теме; это скорее бойко написанный фельетон, чем исследование. К достоинствам его относится более критический, чем у других исследователей (Дудский, Бодяновский, Голлербах, Дрейден), подход в оценке журнала пятого года.

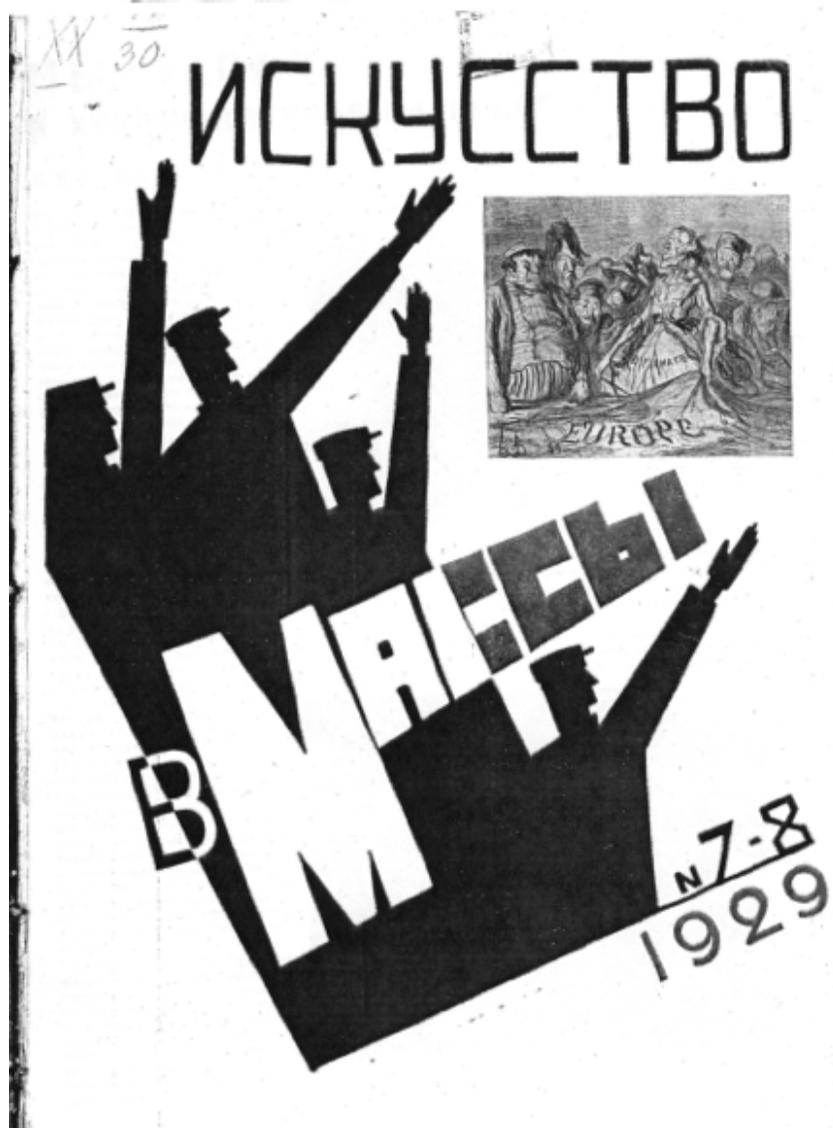
К недостаткам очерка приходится отнести теоретический экскурс (стр. 42—48). Искать разницу между шаржем и карикатурой — бесполезно, ибо шарж есть частный случай карикатуры. Затем, едва ли необходимо пространно доказывать, что «художественная форма должна быть метко польскана к данному содержанию, но и данное содержание должно быть правильно и метко понято художником». Зато определить, что «юмор — это смех сквозь слезы», совершенно неверно. Общеизвестно, что юмор в противовес сатирическому осмеянию, есть осмеяние добродушное, беззлобно-шутливое, с ноткой примирения.

В общем, книжка неплохая. И ее достоинства берут перевес над недостатками, которых, кстати, отметим еще два: отсутствие предметно-именного указателя и цена книжки — увы! — 13 рублей 25 коп. Еще мелочь. Гульбрансон встречается трижды, и всюду именуется Гильбрансоном. Пустяк, но в опрятной книжке досаждают.

К 50-ТИ ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ О. ДОМЬЕ

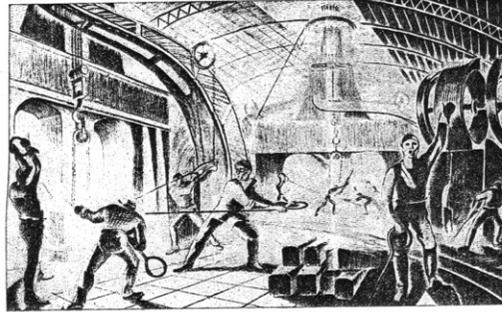


О. Домье. Законодательное чрево (литография)



«... в Европе-Ссср»

«... в Европе-Ссср»



Невежин Ф. И.

Завод

В данное время в области изо-искусства особенное внимание творчески работающих наших художников, в общем, больше всего притягивают, в станковом разрезе, произведения Домье, Делакруа, Ван-Гога, Милле, Стейнлена, Мазереля и Дерена, в монументальном — Джотто, Гириандайо, Пьеро де ла-Франческо, византийская и древнерусская фреска.

Менее уверен и отчетливо отбор учителей из числа станковых художников более ранних времен. Рембрандт, Веласкес, Эль Греко, Гойя и, отчасти, Тициан — это почти все, на чем сходится наибольшее число наших молодых художников. Имена эти обнаруживают три тенденции нашего изо-искусства: с одной стороны, поиски опоры против разлагающегося «евро-



Домье

Свобода печати

ную» форму импрессионизма, с другой — стремление создать крупный, синтетический и отчетливо воспринимаемый стиль и, в-третьих, наконец, склонность к выражению сильных, глубоких эмоций, к композиции, исполненной мощной, простой и темпераментной жесткостью. Правильно ли выбрали себе художники учителей с точки зрения этих задач, не пропущены ли те или другие, может быть, не менее значительные мастера, что каждый из выбранных может нам дать полезного, — вот вопросы, на которые могло бы дать свой авторитетный ответ марксистское искусствознание. На него же падает и требование систематизировать поиски художников и результаты этих поисков, для чего предварительно необходимо учесть и определить ту платформу, с которой эти поиски ведутся.

При такой совместной, конкретной работе искусствознания и художников мы в значительной мере ускорим развитие нашего искусства и избавим его от непроизводительной кустарщины, неуверенных шатаний и открытия давно открытого.

Должно отметить, что до сих пор наше искусствознание относилось довольно инертно к запросам художников, вследствие чего между искусствоведами и художниками образуется некоторый разрыв, могущий развиться, если с той и с другой стороны не будет достигнуто взаимного понимания.

Так обстоит дело в области изо-искусства. Что касается обширнейшей равнины, занятой так называемыми производственными искусствами, то здесь у нас пока господствует полная неразбериха и разноречие. В какой части используются здесь наследство прошлого, какие элементы в нем ищутся и что находится, мы пока что, сказать не беремся. Ясно, однако, что и здесь мы не можем выплывать какого-либо одного стилистического ансамбля и здесь предстоит произвести критически разрушительную работу прежде, чем приступить к закладке фундамента для своего собственного здания. Вполне допустимо, что в этой области мы сможем найти много полезного не только на Западе, но и на Востоке, в частности в задаче построения орнаментики.

Не малую путаницу во все эти горячие и торопливые поиски вносит и существующее деление художественных явлений на расцвет, возрождение и упадок, а также и номенклатура художественных школ и течений. Все эти ящички, по которым идеалистическое искусствознание рассортировало историю искусства, нуждаются в генеральной перетряске и перекаладке, так как в один и тот же ящик зачастую попадает совершенно разнородный мате-

Fig. 5 : « Ne vous y frottez pas ! » d'Honoré Daumier (1834) reproduit dans Эфде, « Мы, Запад и художественное наследство », Искусство в массы, 7-8 ноябрь-декабрь 1929, ст. 5-15.



Fig. 6 : *À Naples, le meilleur des rois continuant à faire régner l'ordre dans ses états* d'Honoré Daumier (1851), reproduit en pleine page dans Эфде, « Мы, Запад и художественное наследство », *Искусство в массы*, 7-8 ноябрь-декабрь 1929, ст. 5-15.

плоды его усилий только в том случае будут нами приняты, как вклад в наше знание, когда эти плоды не будут противоречить историческим фактам, материалам и законам. В последнем случае интуиция порывает с наукой, из орудия научного познания превращаясь в беллетристику, заявляющую неосновательно претензии.

В каком смысле наши соображения могут быть применены к Л. П. Гроссману?

Мою первую статью, о Бакунине и Достоевском, я резюмировал следующими словами:

«Неужели Л. П. Гроссман не замечает, в какие дебри путаницы завела его столь слабо обоснованная гипотеза, противоречащая всем без исключения материалам о Достоевском, в том числе и материалам, опубликованным Л. П. Гроссманом».

Это резюме я подтверждаю и сейчас. Интуитивные домыслы нашего автора противоречат существующему знанию нашему о Достоевском. Потому-то мы и говорим: тем хуже для интуиции Л. П. Гроссмана, сколь бы самоотверженно ни расхваливал ее П. Н. Сакулин, сколь бы горячо он нам ни доказывал, что его подзащитный написал действительно историческое исследование, а не «исторический» рассказ, который надобно понимать «духовно», т.-е. с учетом «художественных» особенностей нашего автора.

* * *

На этом можно было бы закончить наш затянувшийся разговор с Л. П. Гроссманом. Но в его антикритике имеется заключительная глава: «По поводу истории Николая Ставрогина». Много места потратив на обширейшие обоснования утверждений, которые не вызвали спора, наш автор весьма поверхностно коснулся именно заключительной главы моей работы. Он прикинулся даже недоумевающим, полагая очевидно, что сделать «непонимающие глаза», — значит поразить противника в самое сердце.

Чтобы не оставить его в недоумевающем состоянии, займемся «Историей Николая Ставрогина» более основательно. В конце-концов, спор идет именно о нем, а не о Гарибальди, не об Огареве, не о тех третьестепенных вещах, о которых мы принуждены были говорить выше столь пространно.

Рассмотрение этой темы мы отложим до следующей книги нашего журнала.

(Продолжение следует)



О. Домье. — Печатники, вставший на защиту прессы. (Литография).

ОНОРЭ ДОМЬЕ.

Я. Тугендхольд.

I.

Несправедлива и, вместе с тем, своеобразно закономерна судьба Онорэ Домье, как и судьба всякого гения. Широкая популярность сопутствовала ему при жизни: в течение почти полувекового поколения трех революций внимали его остроумию, следили каждый штрих его карандаша, каждое крепкое слово его надписей. Но то была поверхностная популярность журналиста, исчерпывающую формулу которой дал его современник Бодлер: «буржуа, деловой человек, мальчишка, жепщина—все они каждое утро смеялись при виде его карикатур и... проходили мимо—неблагодарные!—часто не посмотрев даже на подписанное имя». И действительно, современники видели в Домье меткого карикатуриста, но проглядели под его веселым балахоном шута серьезнейшего художника; только немногие избранные, как Бодлер, Делакруа, Мишле, чувствовали его удельный вес. Таков рок искусства карикатуры: злободневное заслоняет в нем вневременное, и оно сдается в архив, как только злоба дня теряет свою соль. Рисунки Домье потонули в ворохе старых бумаг. Его картины исчезли в руках частных коллекционеров. Пелена забвения готова была затенить его скромные инициалы: «Н. Д.»

Но правильно сказал где-то Поль Гогэн: «карикатура перестает быть карикатурой с того момента, как она становится искусством». Домье снова оживает в художественном сознании европейского общества

Fig. 8: *Ne vous y frottez pas !!* d'Honoré Daumier, reproduit en première page de Яков Тугенхольд, « Онорэ Домье », *Печать и революция* 5, 1924, ст. 101-133

LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE FLAUBERT EN URSS DANS LES ANNÉES 1920 ET 1930

Elena GALTSOVA, IMLI de l'ASR, Moscou¹

Nous proposons ici un bref aperçu des moments principaux de la réception de l'œuvre de Gustave Flaubert en URSS dans les années 1920 et 1930, présenté en tant que communication pour la journée d'études franco-russe le 10 novembre 2012, organisé par ARIAS du CNRS, dans le cadre du programme franco-russe (PICS).

A l'époque soviétique Gustave Flaubert a été toujours très vénéré en tant que grand classique du XIXe siècle, et en tant qu'un des représentants de ce qu'on aimait appeler « le réalisme critique ». Bien sûr, si l'on essaie de comparer la réception de son œuvre avant et après la révolution d'Octobre, on perçoit facilement les différences. Mais malgré cette grande rupture culturelle, dans les années 1920 cette réception se révèle encore très dépendante des idées de la fin du XIXe siècle et du début du XXe, ce qui peut être expliqué non seulement par la continuité d'une génération qui les avait produites, mais aussi par le fait qu'au XIXe siècle on donnait souvent une interprétation « démocratique » de Flaubert-critique des mœurs, de la société, et même de la religion. D'autre part, on dirait que dans les années 1930, l'époque qu'on considère comme la plus sinistre dans l'histoire russe au XXe siècle, l'œuvre de Flaubert eut de la chance. Bien sûr, elle ne put pas échapper aux interprétations sociologiques vulgaires, mais elle fut très bien et abondamment traduite, et très étudiée, du point de vue de ses rapports avec l'histoire littéraire et surtout avec l'histoire tout court. Un tel effort de traduction et d'édition critique de ses *Œuvres complètes* resta unique pour toutes les éditions russes de Flaubert, dans la culture russe jusqu'à nos jours.

Rappelons que l'intérêt pour l'œuvre de Flaubert naît en Russie presque en même temps qu'en France. Les Russes s'intéressent à Flaubert dès la publication de *Madame Bovary*, des traductions et des articles critiques paraissant très vite après les publications en France. Une des premières mentions de *Madame Bovary* appartient à Karl Stahel (pseudonyme de Nikolai Sazonov 1815-1862, marxiste russe qui fut le premier traducteur des *Fleurs du mal* en russe et qui fut à l'époque le correspondant de la revue *Otetchestvennie zapiski* à Paris) qui en parle dans deux numéros de ladite revue (*Les Annales de la Patrie* ; N 5 et N 7, 1857), avec beaucoup de réticences concernant le jeune auteur. Sazonov y soulignait l'importance du procès judiciaire non seulement en tant que témoignage éloquent des mœurs de l'époque, mais aussi en tant que provocateur du succès du roman en France. En fait ce qui est précieux pour Sazonov, c'est un certain côté contestataire du roman de Flaubert. En 1857 la revue *Sovremennik* (*Le Contemporain*, N 5-7, dirigé par le poète russe Nikolai Nekrassov) attire l'attention sur la publication du roman dans *La Revue de Paris*. En juin 1857, Evguéni Tour fait, dans la revue *Rousski vestnik* (*Le Messenger russe*), une analyse détaillée du roman, en y appréciant surtout la peinture des mœurs et la critique de la société française. Il situe l'auteur de *Madame Bovary* dans la littérature française contemporaine déjà (!) à côté de Balzac et George Sand et aussi Dumas-fils, très connus et appréciés en Russie à l'époque. La première traduction de *Madame Bovary* paraît en 1858, dans l'annexe littéraire du numéro 8 de la revue *Biblioteka dlia tchenia* (*La Bibliothèque pour la lecture*, la première revue littéraire russe à grand tirage), sans mention du

¹ Ce travail a été effectué dans le cadre du programme franco-russe PICS ETRANSOV, CNRS N 6027 « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques » – RGNF (RFH) 11-24-17001 a/Fra «Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории. 1917-1941 гг.».

nom de traducteur et avec beaucoup de coupures. Depuis ce moment les traductions des œuvres de Flaubert se multiplient, de qualités assez variées – d'un rapport sommaire à la bonne et assez fidèle traduction littéraire.

En 1896-1898 parût la première collection d'œuvres de Flaubert chez l'éditeur bien connu saint-petersbourgeois Longuine Pantéléev, qui rassembla de nouvelles traductions : volume 1, 1896 contenant *Bouvard et Pécuchet* (la première traduction de cette œuvre en russe) et *Trois Contes*, traduits par Iéronime Jassinsky ; volume 2, 1896 – *Madame Bovary* en traduction de Arkadi Gorenfeld ; volume 3, 1897 - *L'éducation sentimentale (1869)*, traduite par Elisaveta Beketova (la grand-mère du poète Alexandre Blok); volume 4, 1898 – *Salammbô* en traduction de Mikhaïl Enguelgardt. La qualité des traductions a considérablement accru, mais leur présentation est restée toujours minimaliste : en fait, elles étaient complètement privées d'appareil critique. Cela correspondait à l'esprit de l'époque où l'on attachait une grande importance à l'éducation des couches démocratiques de la société en leur proposant des éditions accessibles, à bon marché.

Maxime Gorki, le futur chef des écrivains soviétiques, qui dirigea depuis 1903 une série de recueils littéraires *Znanie*, eut une passion particulière pour Flaubert. Ces recueils étant destinés à l'éducation du peuple, Gorki projeta d'y insérer une de nouvelles traductions des textes de Flaubert et aussi des recherches critiques sur ces textes. L'idée ne fut pas réalisée à cette époque-là, mais elle devait venir à son accomplissement à l'époque soviétique où Gorki devint un des grands défenseurs de l'œuvre de Flaubert. Pour *Znanie* il commanda aux écrivains Ivan Bounine et à Viatcheslav Ivanov de nouvelles traductions de quelques œuvres de Flaubert dont finalement parut seulement celle de Zaïtsev en 1907 (*La Tentation de Saint Antoine*, version 1874), rééditée ensuite dans les secondes *Œuvres Complètes*.

Les efforts de Pantéléev et de Gorki témoignent des tendances démocratiques dans la réception de l'œuvre de Flaubert, qui s'inscrivaient parfaitement dans les traditions déjà existantes au XIXe siècle et préfiguraient ce qui allait se passer à l'époque soviétique.

A ces tendances s'oppose un effort d'édition esthétisant, élitiste qui, grâce à la grande qualité des traductions, sera sinon repris, mais « utilisé » dans les éditions de Flaubert des années 1920. Ainsi, en 1913 la maison d'édition érudite et artiste *Chipovnik (L'Eglantier)* proche des milieux du symbolisme russe, entreprend de publier les *Œuvres Complètes* de Flaubert en 8 volumes, dans les nouvelles traductions, faites d'après l'édition en 18 volumes de Louis Conard (1910-1912) et accompagnées d'un solide appareil critique. Y participèrent de grands écrivains et poètes de l'époque proches, d'une manière ou d'une autre, du symbolisme – Viatcheslav Ivanov, Alexandre Blok, Boris Zaïtsev, etc.

La guerre et la révolution empêchèrent la réalisation de ce projet, qui fut réduit aux 5 volumes. En 1913 paraît le premier tome 1 (*Madame Bovary*, traduite par Alexandra Tchébotarevskaja sous la rédaction de V. Ivanov), ensuite le second (*Salammbô*, traduit par Nikolaï Minski, poète, dramaturge et mystique, cette traduction fut reconnue comme idéale, et rééditée plusieurs fois jusqu'à nos jours) et le troisième (*La Tentation de Saint-Antoine*, 1874, traduite par Zaïtsev) ; en 1914-1915 – le quatrième tome avec *L'Education sentimentale (1869)* en traduction de Véra Mouromtseva, l'épouse d'Ivan Bounine, et la première partie du huitième tome comprenant *la Correspondance* avec Caroline de Commanville, traduite par Alexandra Koublitskaïa-Piottoukh, la mère de Blok ; ce dernier réalisa la relecture et écrivit une préface. Pour cette édition, Blok traduisit *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier* en 1914, mais sa traduction ne fut pas publiée à l'époque, la première publication datant seulement de 1994. Zaïtsev traduisit *Un cœur simple* déjà parue dans l'almanach « Chipovnik » en 1910 (N 12). Cette première tentative d'édition critique des œuvres de Flaubert visait à mettre en valeur surtout le côté esthète de son œuvre, avec son culte du travail littéraire et ses recherches complexes dans la spiritualité moderne.

Dès les premières années de la réception de l'œuvre de Flaubert et jusqu'à la révolution d'Octobre de 1917 l'intérêt des critiques et des écrivains allait croissant, mais il s'agissait d'une critique d'information, dans la plupart des cas. En 1890 paraît le livre de Victor Bibikov, *Trois portraits. Stendhal, Flaubert, Baudelaire*, où l'auteur donne un aperçu analytique de l'œuvre de Flaubert accompagné des extraits de sa correspondance ayant la valeur d'aphorismes et destinés à présenter Flaubert par lui-même. Bibikov attire l'attention sur le côté élitiste de son écriture, son lien avec le romantisme et souligne son opposition au naturalisme presque « pornographique » d'un Zola ou d'un Maupassant. En 1902 Arkadi Press, critique et propagateur de la littérature étrangère, publie une petite monographie *Gustave Flaubert* chez Pantéléev. Pour rendre Flaubert accessible au grand public, Press souligne des traits réalistes, artistes et scientifiques de l'écrivain, tout en insistant qu'il atteint une « vérité » de la vie.

Un certain rôle dans la réception de Flaubert en Russie d'avant et d'après la révolution, appartient à ses confrères français, surtout à Maupassant et Zola, traduits en russe, et à Georg Brandes, érudit danois, positiviste très proche du naturalisme dont les articles et ouvrages ont été traduits en russe en 12 volumes au début du XXe s. Dans les années 1920-1930, ces noms figurent toujours dans les bibliographies soviétiques concernant Flaubert.

Après la révolution de 1917 et jusqu'aux années 1930 des œuvres de Flaubert font l'objet de la politique de propagation de la littérature destinée aux masses de peuple ; elle allait dans un sens simplificateur et occultait le plus que possible les apports de la réception symboliste en Russie de la fin du XIX et du début du XX s. Ce sont surtout les concepts de l'art pour l'art et le culte de l'écrivain et de l'œuvre littéraire, que les bolchéviks refusent de comprendre. Mais ce qui attire la culture soviétique, c'est bien sûr le « réalisme » de Flaubert, qui est tout de suite qualifié du « réalisme critique » et, en fin des compte, subversif par rapport de la société bourgeoise. L'œuvre de Flaubert est considérée comme une école de l'écriture réaliste assez utile pour la jeune littérature soviétique.

La publication massive de Flaubert à cette époque fut vigoureusement soutenue par l'écrivain Maxime Gorki et le ministre de l'éducation nationale Anatoli Lounatcharski qui a édité et préfacié en 1928 le gros volume des *Oeuvres Choisies* de Flaubert ; les deux hommes furent très influents en ce qui concerne la politique culturelle des années 1920. A cette époque on apprécie le côté critique de l'œuvre de Flaubert considérée comme une critique réaliste de la société bourgeoise et un témoignage de son pourrissement. Lounatcharski souligne, dans sa préface, que Flaubert est le plus grand écrivain réaliste après (bien sûr !) Balzac, ayant l'âme plus « malade, du point de vue social » que l'auteur de la *Comédie humaine*. Il décèle chez Flaubert, non seulement le réalisme mais aussi un certain romantisme, le rêve d'un monde extraordinaire. La conclusion de Lounatcharski qui d'ailleurs préférait les lettres intimes de Flaubert à toute son œuvre de fiction, est très typique pour son époque : « Flaubert est un écrivain bourgeois. Un génie de la bourgeoisie. Et en même temps son ennemi effrayé. Malheur à la classe qui a de tels classiques ».

La traduction de *Madame Bovary* par Thebotarevskaja était dans les années 1920 la plus connue : elle fut rééditée 3 fois, la première fois telle qu'elle était dans l'édition des œuvres chez Chipovnik, sous la rédaction de V. Ivanov, la seconde fois sous la rédaction de Fedor Sologoub en 1926 (le nom de V. Ivanov n'était pas bien placé car il était parti pour l'étranger), la troisième fois en 1929 dans l'édition des œuvres de Flaubert, sous la rédaction d'Alexandre Gorline. La traduction d'I. Zousmanovitch qui a traduit quelques épisodes du roman en 1929, et celle d'Alexandre Morgoulis parue en 1930 n'ont pas connu de rééditions. En principe dans les années 1920 on se bornait le plus souvent à rééditer les traductions des *Œuvres* de chez Chipovnik, sous une forme revue et corrigée, avec des appareils critiques minimaux (une préface, dans le meilleur des cas). Il y eut aussi des éditions populaires de *Madame Bovary* (1929) et surtout de *Salammbô* (1924, 1928 et d'autres) qui témoignent des tendances vulgarisatrices.

Les éditions en plusieurs volumes entreprises entre 1917 et 1930 ont été elles aussi basées sur les traductions de Chipovnik. Ainsi en 1919 la maison d'édition dirigée par Maxime Gorki Vsemirnaïa literatoura (« Littérature mondiale », Petrograd) entreprend l'édition des *Œuvres Choiesies*, dont paraissent le second (*Salammbô*) et le troisième (*L'Éducation sentimentale*) volumes, sous la rédaction d'André Levinson et accompagnés de sa préface. En 1928-1929 on commence la publication des œuvres complètes, mais ne paraissent que 4 volumes (en 1928 vol. 4 – *Bouvard et Pécuchet*, en 1929 vol. 1 – *Madame Bovary*, *Salammbô* et *L'Éducation sentimentale*), reprenant pour la plupart des cas les traductions de Chipovnik, très remaniées par le rédacteur Alexandre Gorline qui dirigeait cette édition chez Krasnaïa gazeta de Leningrad.

Dans cette foulée de publications de caractère populaire mentionnons une curieuse entreprise du poète symboliste Valéry Brioussov devenu enthousiaste de la révolution : il publie, en 1919 à Moscou, un recueil d'œuvres de jeunesse de Flaubert (*Novembre*, *Chronique normande du Xe siècle*, *Les funérailles du docteur Mathurin*, traduits par I. Briousova²), en le dotant de sa préface « Le tout jeune Flaubert » où il oppose ces « croquis » primesautiers, plus sincères que certaines des lettres, à la maîtrise « froide » et « trop brillante » des œuvres matures de « l'écrivain-mage » devenu une « machine de la création artistique ». « Dans ces ouvrages-brouillons on peut encore percevoir cette fraîcheur d'inspiration qui est effacée si soigneusement dans les œuvres accomplies de Flaubert <...> Chacun de ceux qui aiment et estiment Flaubert a droit de le connaître, et on ne peut avoir de meilleur accès aux profondeurs secrètes de son âme que par ces “ croquis-brouillons “ »³.

Au début des années 1930 Lounatcharski voit dans Flaubert un modèle de la littérature française actuelle, des gens comme Anatole France et André Gide (tous les deux très estimés à l'époque) qui adoreraient la finesse dans la culture pour se échapper à la société capitaliste pourrie qu'ils haïssaient⁴.

« Le mécanisme de la simplicité. Flaubert et la situation actuelle », tel est le titre d'un article d'A. Leites paru dans la revue *Literatourni kritik* (*Le Critique littéraire*) en 1933. L'auteur souligne qu'Isaak Babel « travaille avec le mot comme Flaubert », ce qui prouve une grande qualité de l'œuvre de cet écrivain. Mais du coup cela l'éloigne du lecteur :

« C'est un trait caractéristique des écrivains qui sont orientés vers Flaubert <...> ils puisent leur matière en plongeant dans la vie quotidienne de leur époque, mais ils la retravaillent dans un laboratoire, à l'écart du lecteur contemporain <...> Tout en prétendant à la nouveauté ils commencent à l'esthétiser, la poétiser, et l'orner de procédés empruntés aux garde-robes des révolutions précédentes »⁵.

Ainsi, l'exemple de Flaubert se révèle ambigu : d'une part c'est la garantie d'une grande qualité littéraire, d'autre part, cela accroît la distance entre le texte et le lecteur, car selon Leites, le lecteur doit se sentir très proche du personnage, à peu de distance de ce dont il s'agit dans le récit.

Malgré tout, les années 1930 se révèlent les plus fructueuses dans toute l'histoire de l'édition et de la réception de Flaubert en Russie et en URSS, en ce qui concerne la traduction, l'édition critique et la recherche. En 1933 la grande maison d'édition GIKHL (Editions d'État des belles lettres, Moscou-Leningrad) commence l'édition des Œuvres complètes de Flaubert, sous la direction d'Anatoli Lounatcharski et Marc Eikhengoltz (spécialiste des littératures étrangères et éditeur de Zola), en 10 volumes comprenant non seulement les textes et les notes,

² On y a repris en partie la publication faite en revue : *Novembre. Fragments de style quelconque* (traduction de Ioanna Briousova) // *Severnïe zapiski*, 1914, N 10-12.

³ V. BRIOUSSOV. Le Tout jeune Flaubert // Gustave Flaubert. *Novembre*. Moscou, Pervopetchatnik, 1919, pp. 9, 13.

⁴ Voir, par exemple, A. LOUNATCHARSKI. « Où va l'intelligentisa française ? » // *Literatourni kritik*, 1933, N 2.

⁵ A. LEITES. Le mécanisme de la simplicité. Flaubert et la situation actuelle // *Literatourni kritik*, 1933, N 7, p.77.

mais aussi des articles de recherches, des variantes et des fac-similés des manuscrits. L'édition se basait toujours sur l'édition Conard. Elle était richement illustrée avec des portraits de Flaubert, des images de l'époque, des fac-similés des manuscrits ; la couverture était ornée d'un bas-relief par le sculpteur Piotr Taïejny fait d'après un médaillon d'Henri Chapu. La plupart des textes de Flaubert qui avaient déjà paru en russe, ont été retraduits (t.1 – *Madame Bovary*, trad. par Alexandre Romm; t.2 – *Salammbô*, trad. par N. Minski, t. 3 – *L'Éducation sentimentale (1869)*, trad. par Andreï Fiodorov et A. Dmitrievski; t.4 – *La Tentation de Saint Antoine*, 1874, suivi des fragments de 1849 et 1856, trad. par Mikhaïl Petrovski et M. Vakhterova, t. 5 – *Un coeur simple*, trad. par N. Sobolevski, *La légende de Saint-Julien*, trad. par Maximilien Volochine, *Hérodias*, trad. par M. Eikhengoltz ; t. 6 – *Bouvard et Pécuchet*, trad. par Issaï Mandelstam), auxquels s'ajoutaient *Le dictionnaire des idées reçues* (trad. de T. Irinova, t. VI) et les *Lettres* (trad. de T. Irinova, Boris Griftsov, M. Eikhengoltz, Mikhaïl Romm, t. VII-VIII). Ce projet fut presque terminé – des 10 volumes projetées parurent 8, jusqu'en 1938. Les volumes non publiés devaient contenir les oeuvres de jeunesse (vol. IX) et le théâtre et récits de voyage (vol. X). Parmi des publications préparatoires de cette édition il faut mentionner deux livres édités par Lounatcharski et Eikhengoltz : les *Oeuvres choisies* (1928) et un volume de la *Correspondance* (1933) précédé par la publication de ses extraits dans la revue *Novy Mir (Nouveau monde)* en 1932 (N 6-9). Le travail de traduction et d'édition fut mené en contact avec la bibliothèque de Rouen et son directeur, M. Henri Labrosse. C'est aussi grâce à son soutien que les éditeurs avaient obtenu un riche matériel iconographique.

Cette édition reflète des tendances typiques des recherches des années 1930 – dans leurs articles et notes, M. Eikhengoltz, Piotr Préobrajenski, M. Clement, Ivan Daniline, B. Réïsov analysent la poétique, le style et la genèse de l'oeuvre à travers l'étude des rapports entre l'oeuvre de l'écrivain et la vie sociale, les mouvements littéraires de son temps. On accompagne l'édition de notices de caractère scientifique, consacrées à l'étude du « style », de « la poétique », de « l'histoire » des oeuvres, des problèmes de l'interprétation). Le volume VIII (consacré à la correspondance et le dernier de la série) fut accompagné d'une chronologie détaillée de la vie et de l'oeuvre de Flaubert, d'un Dictionnaire des noms et des titres, d'une liste des correspondants de l'écrivain et d'un Index des noms propres pour la correspondance.

M. Eikhengoltz et Mikhaïl Clement posent aussi, dans cette édition critique, des questions de la traduction littéraire, en prolongeant les discussions commencées dans des revues des années 1920, à l'occasion d'une nouvelle traduction d'*Hérodias*.

Le problème de la traduction des textes flaubertiens se discute aussi dans la presse. Dans son article « Le travail de traduction d'*Hérodias* » M. Eikhengoltz⁶ fait un aperçu des traductions antérieures du conte⁷, en rappelant leurs défauts idéologiques principaux : nécessité de se conformer à la censure tsariste, l'abondance de termes religieux. Le problème d'Eikhengoltz traducteur est de justifier le mieux possible son travail, car il existait toujours la traduction très estimée de Tourguénev, qu'Einkhelgoltz considère comme trop « religieuse ». Eikhengoltz invite à traduire le conte comme une « reconstruction historique », dans l'esprit de la traduction de *Salammbô*, par Minski. Il est curieux que pour appuyer son point de vue, le critique soviétique entreprend une longue analyse de la *Tentation de Saint Antoine* où il voit une protestation contre le catholicisme.

⁶ M. EIKHENGOLTZ. « Le travail de traduction d'*Hérodias* » // *Krasnaïa Nov*, 1935, N 7. La polémique s'est déroulée dans les articles suivants : N. SOBOLEVSKI. « *Hérodias* de Flaubert traduite par Tourguénev et Eikhengoltz » // *Literatouni kritik*, 1934, N 11 ; N. SLAVIATINSKI. « Deux *Hérodias* » // *Krasnaïa Nov*, 1935, N 1.

⁷ Tourguénev fut le premier traducteur d'*Hérodias*, sa traduction parut en 1877 dans le numéro 5 de *Vestnik Evropi*. Elle fut plusieurs fois rééditée dans les années 1880-1890, mais il y eut aussi d'autres traductions non signées. En 1908 sont publiées deux nouvelles traductions qui devaient être rééditées dans les années 1910 – celle de An. Annenski (chez Guerold, Saint-Petersbourg, rééd. en 1911) et celle de Sergueï Sobolevski (chez Polza, Moscou, rééd. en 1911, 1915).

Dans l'édition des *Œuvres complètes*, de même que dans la première monographie soviétique par Tatiana Périmova (*L'oeuvre de Flaubert*, GIHL, Moscou, 1934, 144 pages) et dans plusieurs articles critiques, Flaubert sert d'exemple du classique étranger lié à la « méthode réaliste », à l'expression « de la classe rentière » de la bourgeoisie mousissante, et aussi, à l'élaboration du genre romanesque, surtout dans le sens du « roman social des mœurs ».

La monographie de Périmova (une parente éloignée d'Anatoli Lounatcharski) était écrite dans le style de son époque, mais on y perçoit des tentatives d'analyser des détails de l'évolution, ce qui témoigne d'un effort de recherche scientifique et non seulement idéologique : par exemple, Périmova consacre un chapitre à l'esthétique de Flaubert, mais, pour être conforme aux exigences de l'époque, elle termine son ouvrage par un chapitre au titre très caractéristique « Flaubert et la bourgeoisie ».

Le meilleur ouvrage soviétique consacré à Flaubert paraîtra plus tard, en 1955 : il appartiendra à un jeune collaborateur des *Œuvres complètes* des années 1930, Boris Réïsov. Son livre *L'Œuvre de Gustave Flaubert* (Moscou, GIKHL, 523 pages) restera pour toute l'époque soviétique un bon exemple de profonde recherche littéraire et philosophique.

Flaubert se révèle être un des centres d'intérêt dans la théorie du roman des années 1930 qui se développait dans le cadre de la revue *Literaturni Kritik*, grâce aux efforts des chercheurs soviétiques et surtout de George Lukács habitant à l'époque à Moscou et collaborant dans ladite revue. Pour Lukács les romans de Flaubert (et aussi de Zola) témoignent d'une période terminale de développement du « roman en tant qu'épopée bourgeoise » dont la fin serait manifestée par Joyce et Proust :

« Flaubert est le premier et en même temps le plus grand représentant de ce nouveau réalisme, de ce réalisme qui cherche la voie d'une maîtrise réaliste de la réalité capitaliste en allant contre le courant de l'apologétique, du mensonge vil et banal. Le point de départ artistique du réalisme flaubertien est la haine et le mépris à l'égard de la réalité bourgeoise, qu'il saisit et observe avec la plus grande précision quant à ses formes humaines et psychologiques, mais dans l'analyse de laquelle il ne va cependant pas plus loin que la polarité figée des contradictions venues en surface et non jusqu'à leur interprétation vivante au-dessous de cette surface »⁸.

Pour Lukács, Flaubert est une figure de passage vers la dissolution totale de la forme romanesque (chez Joyce et Proust déjà mentionnés), mais en même temps son œuvre garde encore des formes tout à fait traditionnelles :

« Flaubert et Zola constituent le tournant moderne du développement du roman. C'est pourquoi il a fallu traiter de ces écrivains un peu plus en détail parce que, chez eux, les tendances fondamentales à la dissolution de la forme romanesque se manifestent pour la première fois avec clarté, sous une forme presque classique »⁹.

Mentionnons en conclusion quelques moments importants de la réception de Flaubert en dehors de la littérature.

C'est surtout *Madame Bovary* qui attire le plus d'intérêt dont témoignent plusieurs tentatives d'adaptation du roman pour la scène : en 1928 et 1937 on publie des versions théâtrales de *Madame Bovary*. La remarquable mise en scène d'Alexandre Taïrov (où Alissa Koonen a joué le rôle principal et a créé le texte de l'adaptation théâtrale) au Théâtre Kamerny, en 1940, fut libre des contraintes idéologiques. A. Koonen reprit son adaptation pour la présenter à la radio soviétique en 1960.

⁸ Voir l'entrée de G. Lukacs « Le roman en tant qu'épopée bourgeoise », parue dans *L'Encyclopédie littéraire*, 1935, vol 9, pp. 795-832. Nous citons ce texte dans la traduction de Claude Prévost : G. LUKACS, *Écrits de Moscou*, Paris, Éditions sociales, p.124-125.

⁹ G. LUKACS, *Écrits de Moscou*, Paris, Éditions sociales, p.130.

Le théâtre Bolchoï monta en 1932 le ballet *Salammbô*. Rappelons que la musique pour ce ballet avait été écrite en 1910 par Heinrich Arends (élève de Tchaïkovski) sur la commande du célèbre danseur et chorégraphe Alexandre Gorski qui avait créé le livret, les danses et la mise en scène. Son ballet présenté au Théâtre Bolchoï en 1910 transgressait les règles classiques et introduisait la danse libre, ce qui était très novateur à l'époque. Le décor fut réalisé par Konstantin Korovine, le célèbre peintre impressionniste travaillant à l'époque pour les Théâtres Impériaux ; le roman de Flaubert l'inspira tellement qu'il appella sa villa en Crimée du nom de *Salammbô*.

En 1932 la chorégraphie du ballet fut commandée au jeune danseur Igor Moïsséev¹⁰, élève de Gorski. Bien sûr Moïsséev fut obligé de rendre ce ballet plus proche au peuple, mais le schéma général fut très inspiré par la mise en scène de Gorski. On insistait sur l'originalité du ballet soviétique, qui aurait ajouté à la musique d'Arends, considérée comme « trop compilatrice », des fragments des œuvres d'Alexandre Krein, Alexandre Glazounov, Alexandre Zfasman etc. Igor Moïsséev était le maître du ballet et l'interprète du rôle principal, il cherchait à abandonner le système de la danse classique et à rendre l'expressivité des danses ethniques et l'importance des scènes de masse. Son travail fut exécuté en collaboration avec le maître du ballet Ilya Arbatov. Voici quelques thèses d'Igor Moïsséev avancées dans le programme :

- « 1. Remplacement du geste conventionnel par un geste réaliste qui soit compréhensible aux non-initiés.
2. Refus du style conventionnel de la danse et la création d'un style suggéré par le sujet du ballet et son dessin historique.
3. Travail de création des images collectives exécutées par des masses <...> accroissement du rôle et de la valeur des scènes de masse en tant qu'éléments indépendants du développement de l'action sur la scène.
4. Lutte pour affirmer le rôle organisateur du metteur en scène dans le ballet, pour assurer la netteté et la logique dans le développement de l'action scénique».¹¹

Le programme dit aussi que Bolchoï présente une exposition consacrée au spectacle et des colloques explicatifs pour des spectateurs ouvriers. Ainsi se réalise la fonction éducative de ce spectacle destiné au peuple travailleur.

L'aperçu que nous avons proposé dans le présent essai ne prétend pas à l'exhaustivité, nous projetons d'en donner une version plus détaillée en 2013, aussi bien que de le compléter d'une recherche à part sur la mise en scène de *Madame Bovary* en 1940.

¹⁰ Qui, dans l'avenir, deviendra le grand chorégraphe des danses populaires russes.

¹¹ *Salammbô. Théâtre Bolchoï*. Moscou, GIKHL, 1932, pp. 15-16.

LES EDITIONS ACADEMIA ET LA LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Serge ROLET

Un certain nombre des éléments de la présente étude demandent à être recoupés et complétés, et leur interprétation est donnée ici sous réserve¹.

Il s'agira de décrire la place de la littérature étrangère dans le catalogue des éditions Academia (1922-1938). Dans l'histoire d'Academia, la littérature étrangère, singulièrement la littérature française, tient une place de premier plan. Quels auteurs étrangers, quels textes ont-ils été édités ? Comment ont été choisies les œuvres, par qui, avec quel objectif ? Comment ont-elles été éditées ? Telles sont les questions qu'on posera ici. Le fonctionnement d'Academia, sa politique éditoriale, son personnel, les conditions générales de son activité seront évoqués largement.

Academia est une maison d'édition célèbre en URSS, unique, pour deux raisons. Tout d'abord, elle édite de beaux livres, luxueusement illustrés, d'une qualité technique et artistique exceptionnelle, qui lui a valu sa célébrité. Ensuite, son catalogue de littérature comporte un certain nombre de titres qu'aucun éditeur soviétique d'alors n'a mis sur le marché. Academia s'émancipe avec éclat des normes de la vie culturelle soviétique des années vingt-trente, et fait exception à ce que l'histoire culturelle nous apprend de l'emprise grandissante de l'idéologie sur la culture à cette époque.

À l'origine, Academia est une émanation, de statut privé, de la Société de philosophie de l'université de Saint-Petersbourg². Elle est apparue en 1922 comme éditeur de *Mysl'* (« La pensée »), la revue de la société, dirigée par Ernest Radlov et Nikolaj Losskij. À côté de *Mysl'*, Academia a également fait paraître des ouvrages de philosophie religieuse, de philosophie des sciences, d'histoire et de culturologie, comme *Vostok, zapad i russkaâ ideâ* (*L'Orient, l'Occident et l'idée russe*) de Lev Karsavin, ou *Durée et simultanéité* d'Henri Bergson. Bon nombre de membres de la société et du comité de rédaction de *Mysl'* ont fait partie des « écrivains et des professeurs qui aident la contre-révolution », contraints à l'exil en 1922. Menacée politiquement dès son apparition, l'existence d'Academia a été sauvée grâce à un montage ingénieux, qui a fait d'elle une composante de l'Institut d'État des Arts Graphiques (GIII), avec un statut d'autonomie³. C'est alors que la maison s'est orientée vers la production de livres d'art destinés à l'exportation, et vers de luxueuses éditions de littérature étrangère en traduction pour le marché intérieur. Parmi les réalisations anciennes

¹ Parmi les sources publiées portant sur les éditions Academia, les articles de Mark Rac n'ont pas pu être consultés pour des raisons techniques : les publications se trouvaient en réparation à la Bibliothèque Nationale de Russie (RGB) au moment de mon séjour de recherche. Les fonds d'archives (РГАЛИ, Архив А. М. Горького) ont donné lieu à un carottage plutôt qu'à un dépouillement systématique.

² Fondée en 1897, et depuis lors dirigée continûment par Aleksandr Vvedenskij, la société avait interrompu ses activités de 1917 à 1921. Les travaux ont repris en 1921 sous la direction d'É. Radlov, assisté de Nikolaj Losskij et Adrian Frankovskij en qualité de secrétaires. La société était composée de 21 membres, parmi lesquels Aleksandr Krolenko, futur directeur d'Academia, et A. Frankovskij, futur membre du Conseil de rédaction dans les années trente !. Cf. : http://www.spho.ru/mysl/mysl_archiv/mysl1922_01/

³ Sur le GIII, notamment sur son rôle dans la vie intellectuelle des années vingt, cf. : Catherine Depretto, *Le formalisme en Russie*, Paris, Institut d'Études Slaves, 2009, pp. 52, 97, 122-123, et 304 (notice).

d'Academia, notons encore, entre 1923 et 1926, l'édition en dix-neuf volumes des œuvres d'Henri de Régnier.

Academia a plus d'une fois échappé à la disparition, au prix d'une mise sous tutelle chaque fois renforcée, pour finir par être absorbée par les Éditions littéraires d'État (en russe : GIHL), après de longs mois d'agonie, en 1938⁴. En 1927-1928, les conditions politiques obligent déjà la maison à revoir sa politique éditoriale et, avec la fermeture du GIII, à se restructurer. Maksim Gor'kij en prend alors la tête. Pour une part, Academia doit sa survie à l'originalité de son catalogue⁵. Sa spécificité est maintenue. Kornej Čukovskij note que les listes d'ouvrages à publier établies par Gor'kij pour la collection *Vsemirnaâ literatura* (*Littérature universelle*), lancée en 1919 et fermée en 1924, ont constitué la base de tout le travail d'Academia⁶.

La présente étude n'embrasse pas en détail toute l'histoire d'Academia depuis 1922. Elle ne porte que sur la période où elle était placée sous la direction de Gorki, principalement sur les années 1929-1935, qui sont marquées par certaine continuité, politique, juridique et stratégique. Cette continuité est d'ailleurs très précaire, mais elle est néanmoins notable.

La période gorkienne d'Academia est déjà celle des procès politiques, tels que ceux du « Parti de l'industrie » (*Prompartiâ*), du « Trust de l'approvisionnement » (*Piščevoj trest*), ou l'« Affaire Rûtin » (*Delo Rûtina*). Dans le monde de la culture, on note déjà la très forte intrusion de Stalin, jusque dans le détail, dans l'organisation et les activités des instances éditoriales. Chez Gor'kij, la volonté, si souvent évoquée, de préserver l'indépendance de la vie littéraire, coexiste concrètement avec des efforts constants en faveur de l'intervention de Stalin⁷. C'est ainsi qu'il cherche avec constance, bien que sans succès, à obtenir l'aval du « patron » (*hozâin*) pour faire désigner Karl Radek à un poste de responsabilité culturelle. Il réussit en revanche à confier la direction d'Academia à Lev Kamenev⁸. Auparavant, il avait pris soin de l'informer de la mise à l'écart du précédent directeur d'Academia Il'â Ionov, avec lequel il était en conflit⁹.

Au delà des enjeux de personnes, le souffle délétère qui balaie toute la société agite aussi Academia. Dans la correspondance de Gor'kij avec Artemij Halatov, le président du conseil d'administration de l'Union des éditions d'État (OGIZ), on trouve fréquemment l'idée qu'il faut tout changer, que « des réformes décisives, profondes », s'imposent¹⁰. L'autocritique, la dénonciation de l'attachement petit-bourgeois à l'ordre passé, l'appel à la vigilance dans la lutte contre les « éléments nuisibles » (*vrediteli*), l'insatisfaction causée par

⁴ Cf.: Vâčeslav Krylov, Ekaterina Kičatova, *Издательство Академия. Люди и книги. 1922-1938-1991* (*Les éditions Academia. Des hommes et des livres. 1922-1938-1991*), Moscou, Academia, 2004, pp. 139 sq.

⁵ Cf.: V. Krylov et E. Kičatova, *op. cit.*, pp. 34 sq.

⁶ *Idem*, p. 42.

⁷ Cf. Michel Niqueux, « La mort de Gor'kij : Témoignages et hypothèses », *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 29, N° 1, Janvier-Mars 1988, notamment la deuxième partie de l'article : « Stalin et Gor'kij », pp. 84-87.

⁸ Cf. M. Gor'kij, Письмо И. В. Сталину от 11 дек. 1930, in : « *Жму Вашу руку, дорогой товарищ* ». *Переписка Максима Горького и Иосифа Сталина*, URL : <http://doc20vek.ru/node/1576> (sur Radek); M. Gor'kij, Письмо И. В. Сталину от 25 марта 1932, in : « *Жму Вашу руку...* », *op. cit.*, URL : <http://doc20vek.ru/node/1587> (sur Kamenev).

⁹ Cf. : *М. Горький и советская печать, Архив А. М. Горького*, tome 10, livre 1, Moscou, Nauka, 1964, pp. 80-82. Cf. : M. Gor'kij, Письмо И. В. Сталину от 25 янв. 1932, in : « *Жму Вашу руку...* », *op. cit.*, URL : <http://doc20vek.ru/node/1583>

¹⁰ Cf. : M. Gor'kij, Письмо А. Б. Халатову от 25 янв. 1932, in : *М. Горький и советская печать, op. cit.*, livre 1, p. 277.

des comportements « qui freinent le cours triomphal de notre Construction » sont partout¹¹. Le contrôle accru de la hiérarchie politique et administrative pousse les responsables des maisons d'édition à se protéger et, aussi bien, à asseoir leur autorité, en affichant une vigilance idéologique sans faille.

À l'ère du mouvement et du soupçon que sont les années du Grand tournant, la situation d'Academia est particulière. Une part importante de ses dirigeants ont été ou sont encore liés à l'opposition. C'est le cas de Kamenev et même, quoi que de manière moins ouverte et moins claire, de Gor'kij, mais également de cadres moins en vue de la maison, comme l'extrotraskyste Ivar Smilga, ou Vladimir Nevskij, jadis membre de l'« opposition ouvrière ». Les mêmes personnes sont à la fois agents et victimes au moins potentielles de la chasse aux « éléments nuisibles ». La présence d'éléments supposés déviants à des postes de responsabilité est un phénomène général, notamment dans la sphère culturelle. C'est surtout la concentration de tels hommes dans ses instances qui expose Academia à l'hostilité du pouvoir. Celle-ci s'est abattue sur la maison à partir de 1935.

Dans la pratique, les questions politiques sont indissociables des questions professionnelles. Les difficultés récurrentes à respecter les délais fixés par le plan attirent l'attention sur le fonctionnement souvent problématique des services de censure. Le travail de ces services intervient forcément en bout de chaîne, et les responsables de projets ont tendance à oublier de prévoir dans le parcours éditorial des ouvrages le temps nécessaire au contrôle idéologique final, appelé « vérification politique des textes » (*politredaktura*)¹².

Les modifications ultimes que nécessitent certains textes aggravent les retards, ce qui peut faire naître des soupçons d'« activité nuisible » (*vreditel'stvo*).

L'incertitude est aussi économique, financière. La rivalité entre les éditeurs, probablement héritée de la situation de concurrence des années vingt, demeure, malgré l'affirmation de la complémentarité des maisons d'édition chapeautées par l'OGIZ¹³. Les relations d'Academia avec ses partenaires (auteurs, rédacteurs, traducteurs, mais aussi imprimeries, fournisseurs) sont électriques. Les différends qu'entraîne fréquemment le non respect des délais contractuels donnent assez systématiquement lieu à des menaces de sanctions financières ou de procès¹⁴. Le travail au jour le jour de la maison comporte une bonne dose d'agressivité à l'égard de l'extérieur, et de tension à l'intérieur.

Sur le plan économique, Academia connaît la situation habituelle de l'entreprise soviétique : elle est davantage contrainte par ses ressources que par ses débouchés. Alors que le public, mû par un immense appétit pour le livre, s'arrache tout ce que produit la maison, il est assez banal que les procès-verbaux des réunions de son Conseil de rédaction commencent par évoquer la pénurie de papier¹⁵. En 1935, une lettre de la direction d'Academia au secteur de la culture du Gosplan indique que les quantités de papier prévues ne sont livrées qu'à

¹¹ Cf. : Протокол н° 1 производственного совещания редакторов ГИХЛ'а. 27 янв. 1933, РГАЛИ. 613-1-10, лист 35. Les procès-verbaux des réunions des instances du GIHL sont intéressants pour l'étude d'Academia à titre de comparaison, mais aussi parce que, les deux éditeurs étant sous la tutelle de l'OGIZ, les règles de fonctionnement imposées par ce dernier à l'un s'appliquent en principe à l'autre.

¹² Протокол заседания Редколлегии ГИХЛ'а н° 16, 9 авг. 1932, РГАЛИ. 613-1-11, лист 13.

¹³ Les plans de production sont concertés avec d'autres éditeurs, le GIHL' (pour la littérature) et l'IZOGIZ (pour l'art). Cf. : Протокол заседания Редакционного совета издательства Academia н° 1, 25 мая 1932. АГ-КГ-изд -2-6-1. Dans la suite, les mentions des PV du Conseil de rédaction d'Academia seront abrégées en « Протокол ».

¹⁴ Cf. : la demande de remboursement d'avance, sous peine de plainte auprès du Tribunal populaire (*Narsud*), pour non-respect d'un contrat. 2 апр. 1935, РГАЛИ. 629-2-10, лист 56. Cf. : la réponse, assortie d'une menace de requête en indemnité, de la typographie Poligrafkniga aux « accusations » (*sic*) d'Academia de non-respect des délais de livraison. РГАЛИ. 629-2-10, лист 73.

¹⁵ Cf. : Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597. Document non daté (1932 ?), feuilles non numérotées.

hauteur de 44%, ce qui provoque retards et reports dans l'exécution du plan¹⁶. Toutefois, l'orientation spécifique de l'offre d'Academia la met partiellement à l'abri des effets du manque de papier. L'éditeur est spécialisé dans la « production de livres au sommet de l'art polygraphique, à jour de ce qu'il existe de meilleur en matière de réalisation en Europe dans ce domaine, et pouvant servir de modèle pour l'édition soviétique en général¹⁷ ». Les tirages, toujours très limités, et la haute qualité du papier exigée pour la production de livres occupant le segment supérieur, forcément étroit, du marché, placent Academia hors d'une situation de concurrence frontale avec la plupart des autres éditeurs soviétiques, qui étaient orientés vers le marché de masse, et utilisaient des quantités bien plus importantes de matériaux moins élaborés¹⁸. Dans les années trente, le tirage le plus fréquent était de 5300 exemplaires¹⁹. Les rééditions étaient assez fréquentes : le *Decameron* de Boccace, par exemple en a connu six. Exceptionnellement, certains titres pouvaient aller jusqu'à 10000 exemplaires, comme les *Contes des mille et une nuits*, dont la publication s'étire sur dix ans (1929-1939). Dans ces conditions, c'est autant la qualité du papier que le tonnage livré qui crée des difficultés, dans la mesure où Academia vise un public international, à la fois exigeant et moins captif de ses produits que le public soviétique. Pour l'éditeur, la rentabilité à l'export est décisive : l'apport de devises qu'elle assure au pouvoir socialiste est probablement, dans les années trente comme déjà en 1923, l'une des raisons pour lesquelles ce pouvoir tolère son existence²⁰. Quant à la part de la production d'Academia destinée au marché intérieur, elle est également l'objet de la plus grande attention. Quelle que soit la pénurie de matières premières, et la baisse éventuelle des objectifs quantitatifs, la direction cherche à utiliser la totalité des ressources qui sont mises à sa disposition, ce qui conduit paradoxalement à alourdir les plans de production, pour le cas où certains ouvrages ne puissent paraître²¹. Les titres proposés doivent répondre de manière aussi complète que possible à une demande spécifique, ce qui permet à l'éditeur de prouver qu'il remplit la fonction éducative et culturelle qui lui est assignée, et ainsi de justifier la poursuite de son activité. Pour Academia, la compétitivité-produit est un facteur de survie.

Le climat productiviste de l'époque, sensible dans le monde de l'édition comme ailleurs, pèse sur le travail d'Academia. Les délais dont dispose la maison pour faire face à l'ensemble de ses tâches, de la conception des plans de production à la livraison des livres, sont très courts. La multiplicité des projets à mener en même temps, la faiblesse quantitative de l'encadrement et la précarité des conditions matérielles rendent le travail épuisant. Le personnel est peu nombreux, mal installé, depuis le transfert du siège d'Academia à Moscou en 1929, dans des locaux exigus et inadaptés. Au printemps de 1935, 73 personnes se partagent 217 m², répartis en 6 pièces, dont 3 en sous-sol. Les trois plus hauts dirigeants occupent le même bureau. Les sept chefs de secteurs et le personnel administratif qui leur est attaché, soit seize personnes en tout, s'entassent dans une seule pièce. Les demandes pressantes

¹⁶ Cf. : Письмо зам. зав. издательством в сектор культуры Госплана СССР. 14 марта 1935. *РГАЛИ*. 629-2-10, лист 42.

¹⁷ Протокол n°1 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 25 мая 1932. *АГ-КГ-изд-2-6-1*.

¹⁸ Cf. : Протокол n°1 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 25 мая 1932, *АГ-КГ-изд-2-6-1*. Les difficultés d'Academia apparaissent moins aiguës que celles du GIHL. Cf. : Протокол n° 5 заседания Редколлегии ГИХЛ'а. 31 июля 1933, *РГАЛИ*. 613-1-10, лист 40.

¹⁹ Les livres de littérature édités par Academia sont vendus à un prix de 8-10 roubles (10-12 roubles avec une jaquette illustrée), soit environ 20 fois plus cher que les livres produits par d'autres éditeurs, comme Ogonëk. À Moscou, un gardien de dépôt gagne 75 roubles par mois, une femme de ménage, 88, 5 roubles, un « collaborateur littéraire », 250 roubles.

²⁰ Cf. : V. Krylov et E. Kičatova, pp. 34-35.

²¹ Cf. : Протокол n° 2 заседания Редакционной коллегии издательства Academia совместно с ответственными работниками издательства. 10 дек.1931. *АГ-КГ-изд-2-4-1*.

de changement de locaux (l'une des lettres est signée de Gor'kij en personne) restent lettre morte²².

La suractivité, née du gonflement des objectifs de production, du sous-encadrement et de la précarité matérielle, ne favorise pas la réalisation des tâches, officielles et non officielles, d'Academia ; le bilan, flatteur, de la maison tient du tour de force.

La mission officielle de l'éditeur est régulièrement formulée dans les procès-verbaux des réunions du Conseil de rédaction, même en dehors des moments de restructuration foncière. Ces rappels interviennent quand la direction envisage de prendre de nouvelles règles de fonctionnement, ou quand elle doit opérer des choix de politique éditoriale.

Bien que l'une des deux spécialités d'Academia soit la littérature étrangère, la maison publie beaucoup de littérature russe. La direction indique qu'elle n'édite pas de littérature russe contemporaine, mais seulement des textes classiques²³. Toutefois, Kamenev précise qu'Academia « ne prétend absolument pas concentrer dans ses seules mains l'édition de la littérature classique²⁴ ». Les « œuvres de second plan » (*vtorostepennyje*) n'entrent pas dans ses plans, et l'édition de tels textes est explicitement renvoyée au GIHL²⁵. Les œuvres dont s'occupe Academia sont « celles qui, dans la forme littéraire la plus parfaite, dégagent les caractères typiques des rapports de classe à une époque donnée, donnent une caractéristique éclatante des représentants des groupes sociaux, de leur psychologie et de leur idéologie, de leurs mœurs et du cadre de la vie quotidienne de l'époque. Il convient cependant d'éviter les œuvres de nature mystique, religieuse, réactionnaire, décadente ou frivole, là où ces tendances sont une fin en soi, et ne constituent pas des phénomènes liés organiquement à la caractéristique de l'époque décrite ou à celle de groupes sociaux particuliers²⁶ ». Il est encore nécessaire d'inclure les livres de « second rang » (*vtorogo rāda*), oubliés ou méconnus par la critique (en particulier les livres représentant les tendances révolutionnaires-démocratiques et athées de l'histoire des idées », comme Franz von Sickingen, Lassale, Ryleev, Poležaev, les chansons des époques révolutionnaires (1830, 1848, la Commune)²⁷.

La maison s'intéresse aussi aux documents historiques. Les manuscrits parisiens de Turgenev sont publiés par André Mazon en 1931. Kamenev développe beaucoup les séries consacrées à la publication de sources primaires (mémoires, lettres, journaux personnels, et autres « matériaux²⁸ »).

La direction insiste sur l'objectif de qualité supérieure de l'objet livre proposé par Academia, sur la haute valeur artistique de sa conception matérielle (*oformlenie*), sur l'intérêt

²² Cf. : РГАЛИ. 14 апр. 1935. 629-2-10, листы 60-61-63.

²³ Протокол n° 3 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 10 июня 1932. АГ-КГ-изд -2-8-1. Des projets de publication de romans comme *Razgrom (La défaite)* de Fadeev montre que la règle d'exclusion de la littérature contemporaine est appliquée avec certaine souplesse, même en dehors de la collection « Mastera stilā ». Cf. : Протокол n° 6 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 26 июня 1932 АГ-КГ-изд -2-11-1.

²⁴ Протокол N° 3 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 10 июня 1932. АГ-КГ-изд -2-8-1.

²⁵ Cf. : Протокол n°1 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 25 мая 1932. АГ-КГ-изд -2-6-1.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibidem.* Cf., dans le même sens : le protocole de la séance du Conseil du 6 mars 1931 note qu'il convient de choisir, « en dehors des classiques bien connus, des œuvres d'écrivains injustement oubliés par les historiens bourgeois de la littérature. ». Протокол заседания Редакционной коллегии издательства Academia по выработке редакционного плана по отделу французской литературы XVII-XX вв. 6 марта 1931. РГАЛИ 1303-1-597.

²⁸ Cf. : Протокол n°1 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 25 мая 1932. АГ-КГ-изд -2-6-1.

historique (apprécié selon des critères socialistes) des textes publiés, mais également sur sa mission d'éducation, et sur la nécessité de répondre à l'intérêt du public pour la littérature étrangère²⁹. Cette politique éditoriale a beau être constante, l'énoncé de ses principes varie en fonction d'enjeux conjoncturels. Quelque temps après le limogeage de Ionov, le Conseil de rédaction énonce les « positions de principe (*tezisy*) concernant le plan des éditions Academia » pour 1932, parmi lesquelles on peut lire : « Créer de manière planifiée pour le citoyen soviétique une bibliothèque systématique des œuvres les plus en vue de la littérature universelle et russe, ainsi que des textes relevant du genre des mémoires, et des travaux majeurs dans les sciences de la littérature et de l'art³⁰. » La séance du Conseil consacrée un peu plus tard au projet de création de la série « Les maîtres du style » décline les principes d'une façon assez différente. Ce jour-là, sans doute dans le dessein de minimiser la portée des propositions hardies que contient le projet de cette collection, le Conseil précise que les lecteurs auxquels s'adresse « Les maîtres du style » sur le marché intérieur sont « des spécialistes étroits de la littérature, écrivains, critiques, étudiants », qui doivent avoir accès à des textes éventuellement non conformes à l'idéologie révolutionnaire. Abram Èfros, membre du Conseil de rédaction, estime lors de la discussion que le « critère principal de choix » des textes qui entreront dans la série doit être « la grande maîtrise formelle », ce qui revient à neutraliser le critère du contenu de classe³¹.

La mission non écrite, alternative, peut-être, que se donnent les animateurs d'Academia, en particulier Gor'kij, semble être de desserrer la contrainte idéologique, et de publier des textes « difficiles ». Au cours de la discussion sur le projet de collection « *Mastera stilâ* », Aleksandr Tihonov estime que « le pourcentage de livres 'vénéneux' (*âdovitye*) ne dépasse pas 3%³² ». C'est reconnaître expressément qu'Academia publie bel et bien de tels livres en toute conscience de cause. La série « *Mastera stilâ* », selon Lunačarskij, est destinée à des auteurs qui sortent des sentiers battus, même s'ils sont des ennemis idéologiques. Ces écrivains, dit-il, sont des « techniciens de la pyrotechnie littéraire. [...] Il faut, bien sûr, s'éloigner de l'esthétisme, et ne pas régaler les lecteurs avec de *rahat-loukoums*, mais nous ne devons pas craindre les poisons, car alors nous n'aurions pas une seule pharmacie ». La décadence, qui « a donné des valeurs artistiques raffinées et sophistiquées », a un grand intérêt³³.

Tout l'enjeu est évidemment de faire passer pour idéologiquement correctes des initiatives alternatives. La fréquente affirmation des principes fait valoir la loyauté d'Academia : « Toutes les publications d'Academia doivent être à la fois scientifiquement rigoureuses et accessibles au plus grand nombre ». Il s'agit de « donner des textes canoniques, établis avec la plus grande rigueur philologique et documentaire, accompagné d'un appareil scientifique (introductions, commentaires, notes) qui explicite le monument en question et son rôle dans l'histoire de l'humanité du point de vue du socialisme scientifique. Ne seront admis dans l'appareil scientifique ni la prétendue 'objectivité', qui revient à ressasser de manière non critique le bric-à-brac défraîchi de l' 'érudition' bourgeoise, ni la vulgarisation simpliste, qui compromet les méthodes marxistes d'élucidation et d'assimilation critique des phénomènes littéraires des époques précédentes de l'histoire³⁴ ». L'orthodoxie de la politique éditoriale doit être garantie par « l'élaboration d'un type d'appareil scientifique » entièrement

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Cf. : Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597 (voir note 15).

³² *Idem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ Протокол n°1 заседания Редакционной коллегии издательства Academia. 25 мая 1932. АГ-КГ-изд-2-6-1.

nouveau. Le discours interne de la maison insiste beaucoup sur ce point : « Chaque édition d'Academia doit être le produit achevé et cohérent (*cel'nyj produkt*) de la collaboration du textologue [i. e. la personne qui établit le texte]-traducteur-commentateur avec l'illustrateur, sous la direction de l'un des membres du conseil de rédaction ou d'une personne désignée exprès par ce dernier »³⁵. Même quand les œuvres qu'elle projette de publier sont déjà disponibles chez d'autres éditeurs, Academia n'hésite pas à proposer des traductions nouvelles, accompagnées de péri-textes inédits. Ainsi, le contenu documentaire et artistique des livres est censé ne contredire en rien leur charge idéologique. Les procès-verbaux du Conseil reconnaissent tout de même quelquefois qu'il existe « des difficultés pour organiser la préface » (*sic*) de certaines œuvres, comme celles de Goethe³⁶.

La création de séries ambitieuses est l'un des éléments stratégiques de la politique éditoriale d'Academia. Gor'kij et Kamenev ont beaucoup travaillé à cet aspect du catalogue³⁷. Tel ou tel texte, a priori impubliable pour de raisons idéologiques, pouvait tout de même être édité dans une collection bien définie, dotée d'une forte cohérence, et dont le titre et l'orientation générale étaient idéologiquement correctes. Citons « Inostrannye memuary, dnevniki, pis'ma i materialy » (« Mémoires, journaux, lettres et documents étrangers »), « Sokrovišča mirovoj literatury » (« Trésors de la littérature universelle ») C'est le cas de l'édition, lancée à l'initiative de Leonid Grossman, d'« articles inconnus » de Dostoïevskij, dans la série « Literaturovedenie i literaturnye posobiâ » (« Science de la littérature et manuels de littérature »³⁸). La cohérence de chaque série repose par exemple sur le fait que les préfaces des différents ouvrages qui la composent renvoient les uns aux autres, et fonctionnent ainsi comme un ensemble. Il est possible dans ce cas que tel ouvrage de la série, en dépit de ses connotations bourgeoises, décadentes, « féodales », etc., apparaisse néanmoins comme le maillon indispensable de la chaîne que constitue la série dans sa totalité, ou seulement le projet, l'idée de la série encore à construire. Lunačarskij reconnaît implicitement que sans les péri-textes qui devront les accompagner, certaines œuvres susceptibles d'entrer dans « Les maîtres du style » pourraient être considérées comme contre-révolutionnaires : « La série ne doit pas être un moyen de publier des œuvres idéologiquement inacceptables, c'est pourquoi il convient de réfléchir sérieusement à la question des commentaires dont ces éditions seront équipées³⁹. » La faiblesse du tirage est elle aussi, en pareil cas, une garantie. Le réaménagement des séries, justifié à usage externe par la nécessité purement managériale, et donc idéologiquement neutre, de couper les branches mortes (certaines séries s'étaient révélées non productives), a par exemple conduit au projet risqué de la collection « Istorîâ molodogo čeloveka » (« Histoire du jeune homme ») et à celle, tout aussi hardi, de la série « Mastera stilâ » (« Les maîtres du style »)⁴⁰. Le caractère sensible de *Mastera Stilâ* est attesté par le fait que le Conseil de rédaction d'Academia ait préféré n'en débattre qu'en présence de Lunačarskij.

Les résultats de la politique menée sont brillants. Des dizaines de grands classiques de la littérature russe et européenne, mais aussi orientale (Aristote, Aristophane, Apulée, Érasme,

³⁵ *Idem.*

³⁶ Протокол н° 2 заседания Редакционной коллегии издательства Academia совместно с ответственными работниками издательства. 10 дек.1931. АГ-КГ-изд-2-4-1.

³⁷ La cohérence insuffisante de la politique éditoriale de Ionov est l'une des causes de son éviction. Cf. : *М. Горький и советская печать, Архив А. М. Горького*, tome 10, livre 1, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ Протокол н° 4 заседания Редакционной коллегии издательства Academia, 16 июня 1932. АГ-КГ-изд-2-9-1.

³⁹ Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597.

⁴⁰ La collection « История молодого человека » a finalement été réalisée ailleurs qu'à Academia, Gor'kij ayant choisi de contourner Ionov, alors directeur de la maison. Cf. : *М. Горький и советская печать, Архив А. М. Горького*, tome 10, livre 1, *op. cit.*, p. 80.

Shakespeare, Avvakum, Omar Khayam, Molière, Le Tasse, Goldoni, Defoe, Swift, Heine, Montesquieu, Rousseau), sont publiés dans des traductions nouvelles, avec des illustrations originales d'artistes de premier plan. Des projets risqués sont menés à bien, comme l'édition de *Besy (Les Démons)* de Dostoïevskij, et de plusieurs volumes de documents liés à cet auteur, ou encore de *Melkij bes (Un démon mesquin)* de Fedor Sologub. *Moâ žizn' v iskusstve (Ma vie dans l'art)* de Stanislavskij donne lieu à cinq éditions de 1928 à 1936.

Dans ce qu'elle a de plus libre, la politique éditoriale d'Academia en matière de littérature étrangère s'appuie sur la conviction, défendue la fois par Gor'kij, par Lunačarskij, et par Kamenev, selon laquelle il faut connaître l'ennemi. On doit donc naturellement éditer les classiques, faire connaître les auteurs progressistes, mais il faut aussi traduire les écrivains bourgeois, les « décadents » exsangues, Joyce et Proust, et cela, quelle que soit la conjoncture. « Compte tenu, dit Lunačarskij, de la situation actuelle difficile avec le papier, tout luxe est un crime ». Mais « notre série [« Mastera stilâ »] ne doit pas être un tel luxe. Prenant en compte la crise du papier, on doit la rogner, mais non pas renoncer à elle. Il est nécessaire de connaître l'Occident dans toutes ses manifestations, en particulier les plus typiques et les plus aiguës. Il faut connaître l'ennemi dans ce qu'il a de plus éhonté⁴¹ ». De son côté, Gor'kij écrit à la même époque que la haine du passé ne doit pas empêcher les jeunes écrivains de lire Balzac, Flaubert, « et même Bounine »⁴². Toutes les notions dont se sert la classe ouvrière « ont été formées par la bourgeoisie. Il faut étudier la culture bourgeoise⁴³ ».

Certains écrivains durement critiqués par Gor'kij dans ses articles à grande diffusion, sont publiés par Academia à des tirages limités. C'est le cas de Proust, dont la *Recherche du temps perdu* paraît à partir de 1927, avant l'arrivée de Gor'kij à la tête de la maison, mais se poursuit entre 1930 et 1936. Ce genre de contradiction entre le discours à pleine voix de Gor'kij et son travail d'éditeur ne touche pas que la littérature française. James Joyce, présenté par le « fondateur de la littérature du réalisme socialiste » comme le type même de l'écrivain de l'individualisme bourgeois, est néanmoins l'objet d'un projet, certes inabouti, mais tout de même poursuivi assez loin⁴⁴. Il en va de même du « petit vieux » (*staričok*) Platon, dont les œuvres complètes en quinze tomes, éditées par Academia depuis 1923, continuent de paraître jusqu'en 1929, alors que selon Gor'kij, il est « le père de l'erreur la plus funeste parmi les plus funestes erreurs de la pensée, abstraite de la réalité bien réelle » (*ot real'noj dejstvitel'nosti*)⁴⁵.

Parmi les littératures occidentales, la littérature française est très bien représentée au catalogue d'Academia depuis le début des années vingt. La même prééminence s'observe dans les programmes du GIHL, et plus généralement dans l'ensemble des produits imprimés en Union soviétique dans les années vingt et trente. Dans le travail de la direction d'Academia, elle semble aller de soi, et ne donne donc pas lieu à une justification. C'est à peine si l'on trouve de manière incidente, de la part d'Èfros, à propos de « Mastera stilâ », une allusion au fait que « la prédominance des auteurs français dans la liste est naturelle, puisque la ligne générale de la poésie au XIX-XXe siècle passe par la France⁴⁶ ».

⁴¹ Cf. : Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597.

⁴² M. Gor'kij, « Советская литература » (« La littérature soviétique »), *Правда* et *Известия*, 19 août 1934.

⁴³ M. Gor'kij, « О литературной технике » (« De la technique littéraire »), *литературная учёба*, n° 5, oct. 1932.

⁴⁴ M. Gor'kij, « О формализме » (« Du formalisme »), *Правда*, 9 avril 1936.

⁴⁵ M. Gor'kij, « О формализме », article cité.

⁴⁶ Cf. : Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597.

Academia publie plus volontiers les grands textes classiques français que les œuvres de statut symbolique comparable écrites dans d'autres langues. Huit littératures européennes sont représentées au catalogue de la maison par une série particulière, mais les titres parus dans les séries « Littérature italienne », « Littérature allemande », ou « Littérature anglaise » sont sensiblement moins nombreux que ceux de la série « Littérature française ». Il s'agit là d'une tendance générale, qu'aucun plan, annuel ou trimestriel ne dément sur l'ensemble de la période, quelle que soit la série considérée. Le plan de production de littérature proposé par Tihonov au Conseil de rédaction pour 3 ans (1933 à 1935) prévoit que la part de la littérature française sera de 12% du total, contre 17% pour la littérature russe, 12% indistinctement pour la littérature anglaise et américaine 10% pour la littérature allemande, et 7% pour la littérature italienne.

La suprématie française provoque le dépit d'Evgenij Lann, membre du conseil de rédaction d'Academia, spécialiste et promoteur de la prose anglophone. Lann constitue, probablement en 1932, un dossier de quelque vingt pages, dans lequel, à l'appui de ses griefs, il développe avec chaleur, et de manière assez convaincante, les qualités de la littérature américaine contemporaine⁴⁷. Ces efforts, d'ailleurs très isolés, sont restés sans effet notable sur les choix éditoriaux d'Academia, et le malheureux angliciste a bientôt quitté le comité de rédaction. En dehors de la publication en 1933, après son départ, du roman de Thomas Hardy *Jude the Obscure*, dont il avait rédigé l'introduction et les notes, aucune de ses propositions n'a donné lieu à une publication. Ni Irving, ni Melville, ni Henry James, ne figurent au catalogue de l'éditeur.

En dehors des grands classiques, tels que Racine, les philosophes français du XVIII^e siècle, Lesage, Beaumarchais, Marivaux, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dumas père, Academia publie des auteurs certes connus, mais moins prestigieux, comme Cyrano de Bergerac, Charles Sorel, Scarron, Restif de la Bretonne, Louis-Sébastien Mercier, Bernardin de Saint-Pierre, Nodier, Edmont de Goncourt, voire pratiquement oubliés et inconnus : Païen de Maizières, Bonaventure des Perriers, Vairrasse d'Allais, le voyageur du XIX^e siècle Hommaire de Hell et quelques autres. Certains auteurs populaires, comme Eugène Sue, sont également à l'honneur, bien qu'ils correspondent assez peu aux critères généraux qui président en principe au choix des titres. Academia, conformément à ses orientations de principe, publie les utopistes, les socialistes, les écrivains et mémorialistes des périodes révolutionnaires mal reconnus dans les cultures « bourgeoises », et auxquels la culture soviétique accorde une attention particulière, Marat, Cabet, Béranger, Vallès, Pyat, et, parmi les auteurs les plus récents, ceux dont l'idéologie est jugée proche du bolchevisme, Anatole France, Henri Barbusse. On a évoqué les conditions dans lesquelles ont été menées à bien les éditions de certains grands écrivains bourgeois, comme Valéry, et même « décadents », comme Proust. Notons la présence un peu étonnante au catalogue d'Academia de *La vie d'Hoffmann* de Jean Mistler, qui doit probablement sa publication à la réputation élogieuse que lui avait faite Stefan Zweig, lui-même très écouté de Gor'kij.

Les procès-verbaux des délibérations du Conseil de rédaction d'Academia permettent de suivre le processus de choix des titres. Les ouvrages évoqués lors de ces réunions ne sont pas tous au même stade de leur parcours éditorial. Le Conseil passe sans cesse de livres dont l'édition a déjà été approuvée, et dont il entend suivre la bonne marche, à de simples projets, encore plus ou moins vagues, et souvent controversés. La nécessité de s'inscrire dans le plan quinquennal général de l'édition soviétique, entraîne toute une mécanique, et impose un rythme soutenu au travail de sélection : le plan de cinq ans se décompose en plans annuels et trimestriels, dont la réalisation progressive, toujours aléatoire, oblige à des ajustements

⁴⁷ Cf. : РГАЛИ 1303-1-597 (document non daté).

continuels. La préparation de tel livre, qui aurait dû passer à la production à telle date, est repoussée ou annulée, par exemple en raison d'un retard dans l'exécution des obligations contractuelles de l'auteur ou du traducteur, ce qui conduit à accélérer la préparation de tel autre livre, apparemment mieux engagée. L'examen des points portés à l'ordre du jour a quelque chose de décousu. La liste des textes dont l'inscription au plan est discutée est un inventaire à la Prévert. On passe de Turgenev à August Bebel, de Joyce aux journaux russes des années 1870-1880⁴⁸. La pression du productivisme général contraint la maison à improviser en hâte des solutions aux difficultés qui surgissent, et c'est à ce genre d'occasions que le débat s'ouvre entre les membres du Conseil.

Compte tenu du nombre de dossiers examinés en une séance, on peut penser que les échanges sont brefs, et que les décisions sont vite prises. Les procès-verbaux donnent l'impression que l'initiative individuelle des rédacteurs est souvent déterminante. En cas d'hésitation du conseil, ou d'avis partagé, il arrive que l'un de ses membres fasse pencher la décision prise grâce à un argument simplement exprimé avec conviction), alors que ses collègues, à court d'idées ou déjà préoccupés par le point suivant à l'ordre du jour, restent silencieux. En effet, les membres du Conseil ont souvent un intérêt personnel à ce que tel ou tel projet d'édition soit accepté, soit qu'ils en aient eux-mêmes fait la proposition, soit qu'elle émane d'un autre membre du conseil avec lequel ils sont dans une relation de connivence plus ou moins tacite. La solidarité de Tihonov et de Vinogradov, par exemple, depuis l'époque où Ionov dirigeait Academia, est patente. On imagine que, en fonction de leur parcours professionnel antérieur et de leurs compétences littéraires très variables, les membres du Conseil de rédaction n'avaient pas les mêmes attentes, ni les mêmes projets. Les procès-verbaux des délibérations du Conseil portent la trace de vifs désaccords.

L'intérêt matériel est lui aussi un facteur important dans les prises de positions. Pour obtenir la responsabilité de diriger un projet (*obščaâ redakciâ*) portant sur plusieurs volumes, tâche très bien rémunérée, un rédacteur pouvait être tenté de nier l'opportunité de publier un texte concurrent, dont la direction pouvait lui échapper. La direction de projet exigeant moins de compétences spécialisées que, par exemple, la rédaction d'une préface, travail lui aussi fort bien payé, on peut supposer que les membres du Conseil de rédaction d'Academia étaient tentés de faire approuver d'abord l'édition d'ouvrages dont ils pouvaient obtenir la direction. Tous ces paramètres personnels tacites, et sans doute inavouables, interfèrent avec des arguments objectifs, exprimés, eux, au grand jour.

On distingue schématiquement trois critères. Le premier, d'ordre plus social qu'économique (le succès commercial des livres est acquis d'avance), mesure l'existence d'une demande ; le second apprécie le rapport entre la vision du monde de l'auteur et l'idéologie officielle, de même que son « actualité » ; le troisième évalue la valeur artistique du texte. Le premier critère n'est pas clair, et se révèle peu opératoire. Il est avancé par Èfros, mais Lunačarskij recommande de l'abandonner⁴⁹. Le refus d'éditer un livre ne peut être justifié par le fait que le texte en question est disponible sur le marché. La réponse à cet argument est que les traductions existantes sont mauvaises ou incomplètes, et qu'une nouvelle traduction permettrait précisément à la maison de remplir son rôle d'excellence. Le second critère n'est guère plus utile. La présence de périclives politiquement corrects permet de légitimer la publication d'œuvres « vénéneuses », et le tirage restreint limite leur effet idéologique possible sur le lecteur. Le troisième critère, de même, contient deux exigences opposées, celle de la perfection formelle et celle de l'accessibilité.

⁴⁸ Протокол n° 2 заседания Редакционной коллегии издательства Academia совместно с ответственными работниками издательства. 10 дек.1931. АГ-КГ-изд-2-4-1.

⁴⁹ Cf. : Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597.

Dans ces conditions, il est peu étonnant que les discussions aboutissent à des conclusions différentes, alors que les œuvres en jeu sont typologiquement proches les unes des autres. L'emploi des mêmes critères produit des effets contradictoires. Alors qu'une édition de Racine est acceptée, celle de Corneille est écartée « au vu de la tendance aristocratique et nobiliaire de l'auteur ». *La princesse de Clèves*, elle, est admise immédiatement, au nom de son statut de « monument littéraire de première classe⁵⁰ ». Ces trois projets sont examinés le même jour, en même temps qu'une cinquantaine de titres. Le cas de *Stellio* de Vigny est typique du caractère aléatoire, voire arbitraire, des décisions. « Le livre est un pamphlet sur la Révolution française, issu des milieux romantiques, et caractéristique d'un moment de réaction féodale. Sous ce rapport, le livre est significatif, et mérite d'être édité⁵¹ ».

Malgré les contraintes liées à un ordre du jour souvent surchargé, le Conseil de rédaction évoque librement des questions non prévues. À l'occasion de l'édition en cours des *Confessions* de Rousseau, dont le Conseil contrôle la préparation, la discussion glisse vers la question de l'opportunité de publier *La nouvelle Héloïse*. Le roman ne sera pas édité, car la majorité du Conseil estime que cette œuvre « tire en longueur » et qu'elle est « peu accessible ». Comme il arrive assez fréquemment, *La nouvelle Héloïse* est inscrit sur une liste d'attente, ce qui permet de mettre fin aux discussions. Une autre manière d'obtenir le consensus consiste à maintenir le projet d'éditer un auteur, mais à le modifier, par exemple en insérant le texte litigieux dans un recueil thématique. Il arrive également que ce genre d'ouvrage finisse par réunir des textes sans rapport direct avec son titre. C'est ainsi que le projet d'anthologie des Romantiques du début du XIX^e siècle, dans lequel devait figurer Nodier, s'élargit à Nerval et à Baudelaire⁵².

Les débats n'ont pas de grande cohérence intellectuelle, ce qui laisse supposer que, dans le cadre de la politique éditoriale définie par Gor'ki et Kamenev, les raisons les plus fortes des choix qui, au jour le jour, s'opèrent, dans la précipitation et l'improvisation, sont de nature surtout relationnelle. Au delà d'un marxisme de façade, tous les membres du Conseil n'ont pas la même conception de la littérature, de la culture, de l'édition, mais ils n'ont pas non plus le même pouvoir. Le haut personnel d'Academia est hétérogène. À côté des universitaires, érudits et écrivains, il est constitué d'hommes d'appareil et de quelques touche à tout cultivés et habiles carriéristes. Les rapports de force individuels jouent pleinement, malgré la présence de personnalités très puissantes à la direction d'Academia. Kamenev et Gor'kij n'ont pas fait taire les discordances. Grifcov est moins influent qu'Èfros, c'est pourquoi ses propositions n'ont guère plus de chances d'être retenues que celles de Lann : Henri de Rochefort et Alphonse de Châteaubriant ne sont publiés dans « *Mastera stilâ* », comme il le souhaitait⁵³.

Il semble que les membres les plus compétents du Conseil, spécialistes d'un domaine particulier de la littérature, comme Grifcov, traducteur de Balzac, Flaubert, Proust, auteur du premier dictionnaire russe-italien et traducteur de Vasari, Boris Àrho, universitaire, érudit et théoricien de la littérature, traducteur de Lesage à Academia, soient aussi les moins influents. Les membres dominants du Conseil de rédaction, Vinogradov et Tihonov, Èfros, Sokol'nikov, Luppol, réussissent à faire prévaloir leurs vues dans des domaines dont ils ne sont pas spécialistes. Ce n'est pas Grifcov, mais Èfros, qui est responsable de la traduction et de l'appareil critique de l'édition de la *Vita nova* de Dante, bien qu'il ait assurément moins de

⁵⁰ Протокол заседания Редакционной коллегии издательства Academia по выработке редакционного плана по отделу французской литературы XVII-XX вв. 6 марта 1931. РГАЛИ 1303-1-597.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Cf. : Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии « Мастера стиля ». РГАЛИ. 1303-1-597. *Les aventures de ma vie* de Rochefort sort pourtant en 1933 dans une autre collection, mais Grifcov n'y participe pas.

compétences que lui pour réaliser ce travail. Èfros a la haute main sur la littérature française, alors que, juriste de formation et, dans ses jeunes années, traducteur occasionnel de littérature italienne, il a acquis une expérience d'administrateur des musées, et qu'il s'est fait connaître surtout grâce à un recueil de *Profils* de peintres contemporains. Il cherche visiblement à accaparer les responsabilités. Il est le responsable éditorial de plusieurs projets en même temps.

Éclectique boulimique, Èfros est au moins un intellectuel cultivé, typique du monde de l'édition. Tel n'est pas le cas de Nevski. On peine à comprendre comment ce pur politicien, sans formation philologique ni historique, a pu établir le texte de *L'autre monde* de Cyrano de Bergerac, ni quelles compétences lui ont permis d'en rédiger la préface. Les mêmes questions se posent à propos de *l'Éloge de la folie*, dont l'introduction est due à Smilga, politicien et économiste, qui sans doute était d'une très grande ignorance de l'humanisme, et ne devait même pas lire le latin. L'écart entre les compétences des responsables d'Academia et les tâches dont ils étaient chargés n'est pas toujours aussi criant ; en revanche, il est très fréquent.

Plusieurs membres du Conseil de rédaction, responsables de séries, auteurs de préfaces ou de notes, voire de traductions, sont des spécialistes d'un domaine quelconque de la philologie ou des sciences humaines, mais on constate qu'ils interviennent eux aussi très souvent en dehors de leur domaine de spécialité. On comprend que leur légitimité ne procède pas de leur maîtrise du « bric-à-brac défraîchi de l'érudition » bourgeoise ».

Ivan Luppul, académicien, professeur de matérialisme historique à la faculté d'ethnologie de l'université de Moscou, soutien d'Abram Deborin dans les années vingt, écrit la préface du premier volume des chansons de Béranger (1934) ; il est co-responsable éditorial des tomes 4 à 12 des œuvres complètes de Heine (1935-1937), et auteur de la préface du tome 7. Il rédige encore la préface de *Cymbalum mundi* de Bonaventure des Périers (1936), dont il vérifie également le texte. Ces tâches disparates excèdent manifestement le bagage philologique de Luppul.

En dehors du Conseil de rédaction, on constate le même phénomène en ce qui concerne les activités des collaborateurs extérieurs d'Academia. Bon nombre d'entre eux sont très qualifiés, mais les livres qu'ils contribuent à éditer ne sont pas dans leur domaine. L'historien Vâčeslav Volgin, professeur d'histoire du socialisme à l'université de Moscou, académicien, proche lui aussi, de Deborin, est responsable de l'édition de *l'Histoire des Sévarambes* de Vairasse d'Allais. Il est également l'auteur de la préface à *l'Utopie* de Thomas More. Aleksej Dživelegov, historien, spécialiste de l'Italie, auteur de la préface du *Prince* de Machiavel, rédige aussi celle de la trilogie de Beaumarchais.

Les traducteurs sont en principe plus compétents, étant donnée la technicité de leur travail, mais là encore, il existe des cas où leurs tâches semblent mal correspondre à ce qu'ils savent le mieux faire. Petr Guber, écrivain, critique, traducteur d'Anatole France, spécialiste de la période du directoire, est l'auteur de la traduction de *l'Éloge de la folie*, mais aussi des commentaires censés éclairer le texte.

Les illustrateurs, qui appartiennent au milieu artistique, sont dans une relation compliquée avec les rédacteurs. Leur influence est importante, car ce sont eux qui font vendre les productions luxueuses qu'Academia exporte. Mais ils ne sont pas représentés au Conseil de rédaction, n'étant liés à l'éditeur que par contrat. Ils interviennent une fois prise la décision de préparer une publication. Leur talent n'est absolument pas reconnu par les membres du Conseil. Les dirigeants, à commencer par Kamenev, si l'on en croit Vladimir Milaševskij, n'ont aucune culture artistique, et choisissent les illustrations en fonction d'enjeux extérieurs à l'art graphique⁵⁴.

⁵⁴ V. Milaševskij, « Моя работа в издательстве Academia », *Russian Philology and History*. In Honour of Professor Victor Levin, Jerusalem, 1992, pp.43-58, texte accessible en ligne, URL : <http://www.opojaz.ru/varia/milashevsk.html#Anchor-34.-36675>

La tentative faite par Academia pour éditer la littérature étrangère, classique et contemporaine, d'une manière nouvelle, exigeante, et très ouverte n'a pas d'équivalent dans l'URSS des années trente. Néanmoins, les risques pris par l'éditeur pour publier des textes « vénéneux », et les efforts consentis pour y parvenir ne peuvent compenser complètement la manière un peu désinvolte avec laquelle étaient abordés les textes.

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОЛИТИКА А.М. ГОРЬКОГО

Марина АРИАС-ВИХИЛЬ, ИМЛИ РАН, Москва¹

Речь пойдет об одном важном аспекте участия Горького в работе советских издательств (1928-1936). Эта тема чрезвычайно актуальна для исследователей истории литературы, так как позволяет понять, каким писатель видел мировой литературный процесс, каким он хотел видеть советского писателя, каким он хотел видеть «нового» человека, человека постреволюционной эпохи и эпохи «социалистического строительства». Желание Горького влиять на издательскую политику советского государства связано с его неистребимой верой во всемогущество книги, с его приверженностью идее просвещения масс как способа осуществления революции в сознании. Культурная революция должна была стать продолжением революции социальной.

А.М. Горький в своих автобиографических текстах всегда упоминал о том, что всем лучшим в себе он был обязан книгам. Его увлечение чтением в юности постепенно переросло в глубокий интерес к литературе. Ему, автодидакту, действительно, пришлось всему учиться из книг. Его прекрасно образованные современники, прошедшие через горнило самой утонченной культуры, отмечали незаурядную эрудицию писателя, его уникальную память и великолепное знание литературы, как художественной, так и исторической.

Я хочу остановиться на одном существенном аспекте отношения Горького к издательской деятельности. Как известно, Россию он считал восточной страной и мечтал о ее «европеизации». Главным орудием «европеизации» Горький считал просвещение народа. Еще в 1916 году, продолжая павленковскую серию «Жизнь замечательных людей», он писал Роллану: «Я обращаюсь к Вам с просьбой написать для детей биографию Бетховена. Вместе с этим я прошу Герберта Уэллса написать биографию Эдиссона, Фритьоф Нансен напишет жизнь Христофора Колумба, я — жизнь Гарибальди, еврейский поэт Бялик - жизнь Моисея и т. д. И еще я прошу Вас указать мне литератора француза, который мог бы написать для детей историю Жанны д'Арк»². Как видно из этого списка, Горький делает акцент на героической личности, а главным качеством героя считает его способность к действию, его активность. Он настойчиво стремится обосновать свою позицию выбора *действенного* героя - «творца и хозяина мира». Ведь именно эти качества отсутствуют, по мнению М. Горького, у русского человека. Здесь кроется, как считает писатель, главное отличие России от Запада. Неслучайно диалог именно с французским писателем, Роменом Ролланом, продолжавшийся 20 лет, стал жизненно важен для Горького.

Французская литература занимала особое место в сознании писателя по многим причинам. Франция – страна Просвещения, страна Великой французской революции, в которой, по словам классиков марксизма, все социальные движения обретали наиболее законченную форму³. В статье «О Бальзаке» (1911, русск. изд. 1927) Горький так характеризует свое особое отношение к Франции: « <Франция> всегда шла и поныне идет впереди человечества, всегда вырабатывая в той или иной области новые формы творчества,

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ №11-24-17001a/Fra «Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории. 1917-1941 гг.» - PICS ETRANSOV, CNRS, N 6027 « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques »

² М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916-1936). М., 1996. С.15.

³ Ф. Энгельс: «Франция - та страна, в которой историческая классовая борьба больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца. Во Франции в наиболее резких очертаниях выковывались те меняющиеся политические формы, внутри которых двигалась эта классовая борьба и в которых находили свое выражение ее результаты.» (Предисловие к третьему немецкому изданию 1885 г. работы К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (1852).

новые формы жизни»⁴. Об этом особом отношении свидетельствует множество фактов: прежде всего, его высказывания о французской литературе в письмах к самым разным корреспондентам, начиная с невесты Е.П. Волжиной (будущей Пешковой) и кончая начинающими писателями, которым первым делом предлагалось учиться у французов XIX-XX веков стилю и владению слогом. Достижения российской словесности Горький постоянно соотносил с французскими образцами (в частности, это касалось творчества поэтов-символистов), советы своим литературным друзьям Горький давал, исходя из своего увлечения французской литературой (так Леонид Андреев получил совет учиться у Флобера: «Лучше, чем Флобер, не напишешь»).

Горький приводит высказывания Л.Н. Толстого о французской литературе в письме к писателю А.К. Виноградову (Сорренто, 8 мая 1928 г.): «Насколько могу вспомнить, это было так: Л[ев] Николаевич беседовал на террасе в Гаспре с А. П. Чеховым; я и Сулержицкий пришли в тот момент, когда Л. Н. высмеивал «Грациэллу» Ламартина, затем стал читать на фр[анцузском] языке стихи Каз[имира] Делавинь. Когда мы вышли из гостиной на террасу, он, поздоровавшись, снова обратился к Чехову со словами о французах как исключительных мастерах формы; буквально этих его слов не помню, а приблизительно они были таковы: щеголевато, цветисто, но всегда «свободно и легко пишут, а вот Тютчев писал французские стихи, — но плохо; он и в стихах был дипломат». После этого он и сказал, что, если б не читал описание Ватерлоо в «Шартрезе» Стендаля, ему, наверное, не так бы удались военные сцены «Войны и мира». И — подумав: «Да, у него я многому научился, прекрасный сочинитель он». Далее он заговорил: «Нодье...», но я был позван доктором Никитиным и конца о Нодье не слышал. В другой раз на даче «Нюра», где я жил, он, увидав книгу Стендаля «О любви» — в подлиннике, — сказал своей знакомой Васильевой: «Это — пустая книга, Вы читайте его романы, он — романист, не философ. Жаль, что Бальзак, должно быть, плохо знал его, Бальзак — сочинитель хаотический, болтливый».

В этом воспоминании о Толстом и его отношении к французской литературе важны две основные мысли, воспринятые Горьким в его собственном творчестве: французские писатели – «исключительные мастера формы» и у них есть чему поучиться: сам Толстой признавал, что без Стендаля не было бы «Войны и мира». Взыскательность Толстого к художникам слова известна, тем ценнее признательность Стендалю из его уст. Взгляд Л. Толстого на французскую литературу близок Горькому. В статье «О том, как я учился писать» Горький вспоминал об огромном впечатлении, которое произвели на него в юности произведения Флобера, в частности рассказ «Простое сердце»⁵. «Стендаль, Бальзак и Флобер, - писал он 24 апреля 1928 г. А.К. Виноградову, - очень много дали мне, и я давно собираюсь рассказать о них современной молодежи, да все не могу выбрать времени»⁶. В рабочем кабинете А.М. Горького на Малой Никитской против стола висел на стене портрет Стендаля.

В своей работе с начинающими писателями Горький, веривший в возможность «научить литературе» (с этой целью им даже был основан Литературный институт (1933), носящий сейчас его имя), постоянно ссылаясь на классиков французской литературы, достигших огромного мастерства и совершенства стиля. Самоучка, черпавший свою эрудицию из книг, Горький лишь отчасти признавал, что это совершенство стиля – следствие сохранения обществом классических традиций греко-римской культуры и прежде всего, классического образования, которым всегда славилась Франция. Основой его мировоззрения было убеждение в том, что человек всего может достичь и до всего прийти собственным умом. Художественные достижения своих современников Горький измерял высокими требованиями, предъявляемыми к литературе французскими писателями XIX века. Л. Андрееву он писал, например: «Мне жаль, что «Царя» ты хочешь перестроить в пьесу – твой

⁴ Г-30. Т.24. С.139.

⁵ Г-30. Т. 24. С. 486.

⁶ Литературная газета. 1959. № 38. 28 марта.

стиль для этих тем – рассказ, и никто не напишет лучше тебя такую вещь, даже Флобер, мой культ».

Помимо восхищения литературным прошлым Франции, Горький пристально следил за современной ему французской словесностью: Франция являлась законодательницей художественного вкуса, в том числе и в глазах А.М. Горького. Такое отношение к французской литературе проходит через его произведения, через переписку и публицистику писателя.

Просветительский пафос общественной и литературной деятельности Горького находил свое выражение в создании и развертывании крупных издательских проектов, в стремлении издавать как можно больше произведений классической мировой литературы. Еще до революции, играя определяющую роль в издательской стратегии сборников «Знания», Горький уделял много внимания появлению в них наиболее значимых, на его взгляд, произведений французских писателей. Так, например, представляя М. Хилквиту очередной сборник издательства, он писал (21 мая (3 июня) 1907, Капри): «Посылаю Вам XVI-й сборник с очень хорошим переводом Флобера и рассказом Андреева, а также один из отзывов о Вашей книге» (речь шла о повести Г. Флобера «Искушение Святого Антония» в переводе Б. Зайцева).

В издательских планах «Знания» постоянно фигурируют французские авторы, а также авторы новейшей французской литературы. Например, в 1909 году планировалось издать М. Метерлинка (Двенадцать песен. В пер. Чулкова с рисунками Дудлэ), Стендаля, «Песню о Роланде», Ростана, Золя, Дюма, наряду с Библией, Данте, Шекспиром, Э. По, Ибсенем. В письме К.П. Пятницкому в 1903 году М.М. Филиппов предлагал переиздать его «Литературные этюды», в следующем весьма характерном составе: «Французские символисты.-Ибсен.-Гауптман.-Зудерман.-Метерлинк. - Нитцше. - Лев Толстой. - Чехов. - Горький».

В первые годы Советской власти Горький много времени и сил уделял различным издательским проектам: это был основной вид его деятельности до отъезда за границу в октябре 1921 г., наряду с работой в ЦЕКУБУ. Издательские проекты, в которые Горький всю жизнь погружался с головой, всегда отличались «французоманией». Об этом пишет поэт, писатель и переводчик Михаил Кузьмин, сотрудничавший во многих издательских проектах Горького, в частности, таких как «Всемирная литература» и «Academia», в сериях «Библиотека романа», «История молодого человека», «История женщины» и др.

По поводу издаваемого издательством «Academia» большого объема французской литературы М. Кузьмин писал:

Пускай слегка французомания
Уступит место, и его
Хоть отчасти займет Германия,
Отрада сердца моего.

С 1927 г. Горький, несмотря на свое положение эмигранта, являлся председателем редакционного совета издательства «Academia» и систематически работал над составлением проектов и планов этого издательства. В частности, им был разработан план издания «Сокровищ мировой литературы». В своих замечаниях к издательскому плану 1930 г. Горький указал на необходимость издания «записок Агриппы д'Обинье, замечательных записок Шатобриана, Жюль Валлеса»⁷. О редакционном плане издательства «Academia» на 1931 г. и своих замечаниях к нему Горький писал главному редактору издательства А. Н. Тихонову: «...план действительно сумбурный, кое-какие заметки я сделал, прилагаю, но выправить весь план сообразно потребностям эпохи и вкусам ее — не берусь, для такой большой работы у меня нет времени»⁸.

⁷ Цит. по: АГ-10, кн.1. М., 1964. С.84.

⁸ Письмо Горького А. Н. Тихонову от 26 февраля 1931 г. цит. по кн.: «Горьковские чтения» (1953—1957). М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 59—60.

К плану изданий на 1932 год Горький сделал такие замечания: «Почему нет Флобера. Следует дать «Мадам Бовари», «Саламбо», «Бювар и Пекюше» с хорошим предисловием о «мучительных поисках» мещанской мысли, «Искушение» с хорошим очерком о ересь и кровавых расправах христианской церкви... Не вижу оснований исключать Шодерло де Лакло «Опасные связи», Стендаля «Шартреза», Мериме «Варфоломеевскую ночь». Совершенно не вижу оснований издавать «Фоблаза», эта книга в списке как похабный анекдот среди серьезнейшей беседы. Западные мастера стиля. Почему исключен Клодель? Вилье де Лиль, - его проза? Хотя «стилисты» в наших переводах перестают быть стилистами»⁹. Эти замечания свидетельствуют о незаурядной эрудиции Горького в области французской литературы, стремлении дать широкую историческую панораму французской словесности.

В 1932 г. на даче Горького в Горках состоялось заседание, посвященное реорганизации издательства «Academia», которая протекала под непосредственным руководством Горького. В январе 1935 г. Горький в последний раз просмотрел план издательства «Academia» и внес в него свои добавления.

Кроме того, с 1927 г. Горький много работал над издательскими планами ГИЗа, состоял в активной переписке с директором ГИЗа А.Б. Халатовым¹⁰, учитывавшим замечания Горького, хотя порой они носили утопический характер. Например, в письме Халатову (Сорренто, 12 декабря 1927 г.) Горький выступает с предложением последовать парижскому опыту: «Вот сейчас Париж выпускает целую серию романов - биографии Дантона, Робеспьера, Бальзака, Монтеня, Шелли, Вийона и т. д. Если б Госиздат взял на себя переводы и издание этой серии, то, снабдив каждую книгу соответствующим предисловием, он дал бы новому читателю литературу»¹¹. К чести Горького надо заметить, что его литературный вкус соответствовал в определенной степени представлениям художника Серебряного века и не умещался в прокрустово ложе «партийной» литературы. Шестилетнее отсутствие в стране победившего пролетариата способствовало иллюзорному представлению о политике партии в данной области, едва ли заинтересованной в широком знакомстве советского читателя с философскими опытами Мишеля Монтеня.

Планы Госиздата 1926-1936 гг., в составлении которых неизменно участвовал Горький, всегда пестрели дополнениями ввести новые книги французских авторов, не говоря уже о произведениях классической французской литературы.

Как один из примеров участия Горького в издательской политике ГИЗа упомянем направленную в сентябре 1928 г. Горькому записку Н. К. Крупской по поводу пятилетнего перспективного плана ГИЗа по изданию классиков. Горький обратил внимание издательства на следующие упущения: «Гюго — «Эрнани» нет перевода. Издать нужно «93-й год». Верхарн — было четыре издания переводов В. Брюсова. Флобера — надо бы издать всего. Франс и Золя — выходят «полными собраниями», зачем же еще «избранные»?» Как видно из этих замечаний, Горький хорошо ориентировался в том, что было издано в стране за годы советской власти, несмотря на свое отсутствие.

Стремление советского руководства привлечь Горького к работе по определению политики крупнейших издательств позволило ему высказать важные суждения о литературном процессе и огромном культурном потенциале мировой литературы. В

⁹ Там же, с. 85.

¹⁰ Артемий Баградович Халатов (1896—1938) — видный партийный функционер, член КПСС с августа 1917 г. После Октябрьской революции Халатов - член коллегии Народного комиссариата по продовольствию, а с ноября 1919 г. — начальник Главного управления по снабжению продовольствием Красной армии и флота. Осенью 1921 г. стал председателем Комиссии по улучшению быта ученых — ЦЕКУБУ. В начале июля 1927 г. по решению Совета народных комиссаров Халатов был назначен председателем правления Госиздата, где работал до 1932 г.

¹¹ По-видимому, Горький имеет в виду следующие книги: Lecomte G. La vie amoureuse de Danton (Coll. Leurs amours), 1927; Béraud H. Mon ami Robespierre (Coll. Le Roman des Grandes Existences), 1927; Cornilleau R. Honoré de Balzac (Coll. Les Hommes et les Oeuvres), 1927; Lamande A. La vie gaillarde et sage de Montaigne (Coll. Le Roman des Grandes Existences), 1927. Книга Анри Бери «Мой друг Робеспьер» была издана ГИЗом в том же году.

частности, в 1929 г. Горький предложил план организации «Дешевой библиотеки» ГИЗа, сформулировав свое понимание целей и задач литературы: «Госиздат — учреждение, которое не только механически снабжает читателей книгой, но как один из наиболее мощных проводников культуры в массу, руководит выбором книги, облегчает поиски ее читателем. «Дешевая библиотека» ГИЗа наиболее приближает его к делу службы культурному воспитанию масс, и здесь руководство Государственного издательства и может, и должно иметь наиболее серьезное значение. Поэтому я считал бы, что серия книг «Дешевой библиотеки» должна быть построена по тематическим разделам и в порядке времени». Интересен выбор произведений французских писателей и сами литературные разделы, намеченные Горьким:

«Война».

1. Эркман—Шатриан — «История новобранца».
2. « » — «Конец Наполеона».
3. Ложье — «Дневник офицера Великой армии»,
5. Мопассан — «Пышка», «Мадемуазель Фифи».
6. Золя — «Разгром».
7. Октав Мирбо — «Война».
10. Жеко — Очерки войны и карательных экспедиций 904-5
11. Клод Фаррер — «Цусима»¹².
16. Барбюс — «В огне».

Французская революция.

- Ретиф де ля Бретон — «Картины французской жизни XVIII в.».
- В. Гюго — «93 год».
- Анатоль Франс — «Боги жаждут» (Изменить титул).
- Феликс Гра — «Революция». «Террор»
- Пьер Милль — «Рассказы Барново».
- Пьер Милль — «Барново в Париже».
- Лоти — «Исландский рыбак».

Крестьянство на Западе.

- Бальзак — «Крестьяне».
- Золя — «Земля».
- Рене Базен — «Гибель земли» (?).

Буржуазия.

- Лемонье — «Последний барон».
- Мак-Орлан — «Большевицкая Венера» 10 — на эту тему существуют сотни книг.

Следует издать книги о первобытном человеке.

- Рони — «Вамирех», «Борьба за огонь».
- Ан. Франс — «Таис».
- Вольтера — рассказы на эту тему.
- Флобера — «Саламбо» — полный перевод».

Осведомленность Горького проявилась на этот раз не только в области шедевров французской литературы, но и в знании произведений писателей второго и третьего ряда, создающих широкий контекст понимания социальных и художественных тенденций жизни общества. Интересен и факт привлечения имен писателей различной общественно-политической ориентации, что свидетельствует о том, что, несмотря на стремление к классовому подходу в литературе, личность Горького формировалась в условиях, предполагающих творческий диалог. Трудно представить себе выполнение подобной программы в 1929 г. в СССР, где уже была введена карточная система распределения

¹² Видимо, Горький имел в виду роман Клода Фаррера о русско-японской войне «Битва».

продуктов и начато осуществление «сплошной коллективизации». Тем не менее, благодаря своему авторитету, многие издательские планы Горький все-таки осуществил.

ГЕРОИ-РЕВОЛЮЦИОНЕРЫ АНДРЕ МАЛЬРО НА RENDEZ-VOUS С РУССКИМ ЧИТАТЕЛЕМ

Тамара БАЛАШОВА, ИМЛИ РАН, Москва¹

Отношение к зарубежной культуре формировалось в СССР на разных уровнях и в самых многообразных ситуациях. Одной из наиболее интересных сфер является, конечно, восприятие, интерпретация художественных произведений иностранных авторов, попытка соотнести их с теми задачами, которые дискутировались в литературной среде здесь, в СССР. Фигура Андре Мальро представляется весьма характерной для понимания того, как и почему возникающие контакты, налаженное будто бы взаимопонимание так быстро терпели крах.

В 20-е годы в СССР побывали десятки французских писателей самых разных эстетических направлений. Мальро среди них не было. Тем не менее, сюжеты его произведений 20-х годов соприкасалась с некоторыми мотивами-темами советской литературы гораздо теснее, чем книг Роллана, Дюамеля, Дюртена, даже Барбюса.

Эти определившиеся схождения не только не исключили, но напротив, сделали более явственной неизбежность дискуссии, которую в течение десятилетия Андре Мальро вел с той эстетической системой, которая была обозначена в СССР как социалистический реализм.

Первые контакты Андре Мальро с советской культурой как раз совпали с появлением здесь термина «социалистический реализм». Для французского писателя, увлеченного темой революции, было вполне естественным внимательно вслушиваться в «программы», которые звучали, всматриваться в художественные образы, которые сопутствовали этим «программам», иногда противореча им, иногда объективно их пародируя. Андре Мальро уже с 1925 года начал разрабатывать тематику, которая мало кого интересовала из его коллег-писателей, хотя «революционные сюжеты» (борьба рабочего класса за свои права, демонстрации, забастовки) появлялись во многих книгах. Сейчас, в перспективе прошедших десятилетий, можно уверенно сказать, что если «рабочая тема», классовые противоречия и находили отражение на страницах ряда книг французских писателей, но ни одно из этих имен не стало определяющим для глав истории французской литературы XX века. Андре же Мальро не просто проявил интерес к революционным сюжетам, он, начиная творческий путь, сосредоточил свое внимание на революционных событиях *интернационального* значения, стремясь при этом осмыслить их как моменты судьбы человека – во всей противоречивости его поступков и ощущений – благодаря чему его романы вошли в золотой фонд романного жанра XX века.

Les Conquérants (1928) и La Condition humaine (1933) обращены к китайской революции, к опыту социального обновления, к образам людей, уверенных, что делают благое дело – сражаются за лучшую жизнь для большинства; повесть «Время презрения» (1935) знакомила читателей с германским антифашистом, не сломленным и в тюремном застенке; роман «Надежда» (1937) родился в дни войны испанских республиканцев с франкистами, где, рискуя жизнью, сражался и сам Мальро. Среди персонажей Андре Мальро – аскеты, люди одержимые, жертвующие

¹ Данная работа выполнена при содействии проекта РГНФ 11- 24 – 17001-а / FRA «Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории. 1917-1941 гг.» - PICS ETRANSOV, CNRS, N 6027 « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques ».

собой ради других. Героическое поведение и этика аскезы – это, как известно, одно из «требований» формировавшейся в СССР литературы социалистического реализма.

Но революционеры Андре Мальро, тем не менее, встретили не очень дружелюбный прием у советской литературной критики. Его герои вызывали недоверие (словно ненароком пробравшаяся в «героический лагерь» пятая колонна) даже тогда, когда – согласно радостной констатации рецензентов – эти герои уверовали в пользу, которую революция обязательно принесет. Почти в каждой из статей, откликнувшейся на выход книг Мальро, присутствовала разделительная черта: сначала герои Мальро не верят в благой результат революции, но хотят быть рядом с отважными ее героями, потому что только здесь видят они самоотверженность и готовность жертвовать собой, только здесь покидает их чувство одиночества; иначе говоря, они участвуют в революции ради себя, чтобы избавиться от бессмыслицы существования, а не ради результата, к которому она должна была бы привести, не ради нового общества. По другую сторону разделительной черты находится, согласно выводам советской критики, уже «осознавший преимущества социализма» писатель Мальро, чьи герои поняли, в чем смысл свершающейся революции и поверили в светлое будущее. С наибольшей диалектичностью такая линия пути Андре Мальро прочерчена в работе И.Анисимова «Андре Мальро» 1934 года.

В отличие от многих своих современников И.Анисимов не обрушивает гнева – ни на Мальро, ни на Андре Жида (которых упоминает рядом, как типологически близкие явления) за глубочайший трагизм повествования. Он находит этот трагизм оправданным. Он стремится также понять и принять путь психологического раскрытия образов революционеров, хотя и противопоставляет психологизм Мальро психологизму «гениально-уродливых Пруста и Джойса».

«С замечательным мастерством, - читаем у И.Анисимова, - раскрывает Мальро человеческие существования в моменты самых страшных катастроф. Изощреннейший психологизм Мальро, в котором так много чисто стэндалевской прозорливости, опирается и на ультрасовременные «достижения»: Фрейд и вся утонченнейшая психологическая культура современного декаданса не прошли мимо Мальро.

На Мальро влияло литературное «новаторство» последних десятилетий. Сразу бросается в глаза, например, оголенная, несколько пугающая «простота» изображений Мальро, — простота, в которой бездна изощренности, простота утонченнейшая, стремление так строить образы, чтоб они содержали лишь самый тонкий и прозрачный экстракт действительности».²

Это сегодня столь доброжелательное упоминание о «изощреннейшем психологизме» писателя и даже «утонченнейшей культуре современного декаданса» ни у кого бы не вызвало удивления; но вслед за этой оценкой, данной И.Анисимовым, появлялись друг за другом публикации авторов, возмущенных погружением французского писателя в глубины психологии вместо того, чтобы нарисовать «ясную, объективную» картину революционной борьбы. Дань этой «подозрительности» в отношении психологизма отдал все-таки и Анисимов, задав вопрос, «разве гигантское содержание современной жизни, когда решаются судьбы будущего человечества, может быть измерено, постигнуто, раскрыто в этих тонко-вычерченных, но, в конце концов тесных схемах «психологической алгебры», в которую влюблен Мальро?». Анисимов считает, что до «Условий человеческого существования» Мальро рисовал только изломанных, растерянных героев, хотя мечтал о сильных характерах: «Мальро любит больших, мужественных, не сгибающихся людей. Это — прекрасная черта его творчества. Но именно для Мальро трудно достижимы цельные люди. Все

² «Новый мир», 1934, № 8.

изысканное мастерство художника рассчитано на то, чтобы разъять человеческое переживание, человеческую мысль на отдельные атомы, с чудовищной полнотой рассказать об этих крупницах сознания людей, пораженных противоречиями, людей, утративших цельность <...> Мальро хотел написать большого «человечнейшего» человека, а написал «лишнего», раздавленного роком, нашедшего самый высокий подъем свой в гордой смерти.<...> Мальро не написал здесь того, к чему так страстно и неудержимо стремился».³

Появившихся, по мнению Анисимова, в «Условиях человеческого существования» цельных, знающих свою задачу, людей уже совершенно нельзя, как считает рецензент, подвергать сложному психологическому «препарированию»: «Мрачная рефлексия, неожиданно заполнившая книгу о большом и цельном человеке, раскрывает болезненные колебания художника». Эта «рефлексия», поясняет Анисимов, - пережиток зависимости от буржуазного общества и культуры; но Мальро находится в стадии преодоления этой зависимости - уже «глубокий рубеж лег между ним и современным искусством, в недрах которого формировался его талант. Что значила опустошенная изысканность искусства, возвращающего своих **гениально-уродливых Прустов и Джойсов**, по сравнению с жестокой, грозной и радостной перспективой рождения нового общества в грозе и буре революции?»⁴ Защищая Мальро, отделяя его от современников, Анисимов, тем не менее и в этой, самой многогранной, статье о Мальро, допускает «смещения» восприятия и интерпретации. Согласно Анисимову, не показав революционную «массу», невозможно нарисовать и образ революционера. Упрек в равнодушии к «массе» и в возвеличивании индивидуалиста будет сопровождать Мальро на «родине социализма», до самого конца 30-х годов (исключением не станет и роман «Надежда»). Общим обвинением прозвучит и упрек в плохом знании марксизма. И.Анисимов пытается внушить французскому писателю, что «недостаточное знание» основ марксизма мешает стать настоящим художником слова, мешает объективно воспринимать картину жизни.

«Мальро видит в марксизме, - вступает в спор с автором «Условий человеческого существования» И.Анисимов, - две стороны — чувство фатальности и экзальтацию воли. Он склонен «соглашаться» со второй особенностью марксизма и «восставать» против первой. **Он написал роман, насквозь пропитанный «фатальностью смерти», и возмущается выдуманной «фатальностью» марксизма! Хорошо, что Мальро обнаруживает живой интерес к «алгебре революции», но, как видим, он еще воспринимает ее сквозь тот же туман предрассудков, которые обусловили столь значительное отклонение от правды китайской революции.** На каждом шагу цепкие предрассудки, воспитанные в интеллигенте буржуазным обществом, встают на дыбы, мешая ему раскрепоститься».

Этот постулат, так наивно звучащий сегодня - «художник, серьезно не изучивший марксизм, не способен создать произведение, объективно отражающее реальность» - в 30-е годы лежит в фундаменте советской литературной критики, сильно затрудняя понимание процессов в западной литературе.

Требование **изучить марксизм** и вовлечь в литературную сферу обязательно **пролетариат** являлось, может быть, самым большим изъяном, разрушавшим возможность диалога с зарубежными коллегами. Насколько глобальной была эта опасная стратегия интерпретации задач культуры, показывают программные выступления тех лет, - и многие речи, звучавшие на 1 съезде советских писателей, и более ранние «установочные» публикации. Например, Алексея Суркова. А.Сурков

³ Там же.

⁴ Там же

входил в руководство РАПП'а, создавал журнал «ЛОКАФ»⁵, переформированный вскоре в «Знамя», определял направление журнала «Литературная учеба». Его доклад «Положение на литературном фронте» (1931), статьи «О правде, о биографии, о простоте» (1933) и «За социалистический реализм» (1934) дают представление о глубине противоречий.

В докладе 1931 года Сурков выражает беспокойство, что «этот участок» (музыка, живопись, литература) «меньше всего подвергся непосредственному воздействию пролетариата <...> Там на целом ряде фронтов нога пролетариата еще не ступала». А ведь литература «должна быть пропитана марксизмом, ленинской теорией <...> Пролетарская литература будет гегемоном, даст такие произведения и по глубине, и по мастерству, какие ни один класс не давал миру». В 1931 году даже размышления о социалистическом искусстве (А.Сурков обращает слова критики в адрес Троцкого и Вронского, советовавших идти по пути создания не пролетарской, а социалистической культуры) кажутся уступкой «ренегатам»: нужна пролетарская, именно пролетарская культура. В статье А.Суркова 1934 года социалистическая культура «реабилитирована», но строго ограничена реалистической составляющей. Отвергая возможность говорить о «социалистической романтике» или «красном романтизме» (такие термины звучали в разгоревшейся с начала 30-х годов дискуссии), Сурков убежден, что «к романтическому методу выражения действительности прибегают писатели, находящиеся с нашей, советской действительностью не в ладах. <...> Реалисты прошлого не могли открыть выход из тяжелых и неразрешимых противоречий. Только по эту сторону Октябрьской революции перед художниками класса, строящего социализм, открылись возможности создания последовательно реалистического стиля, т.е. стиля социалистического реализма».

Жесткие границы нового метода обозначены А.Сурковым в публикации под заглавием «О правде, о биографии, о простоте». Не разрешено переступать эту границу и называть себя участником процесса создания социалистического реализма – никому из тех, кто был связан с ЛЕФ'ом, или увлечен «новыми приемами»: отлучена группа Осипа Брика, Катанян, Кирсанов, Асеев, Заболоцкий. «Подозрительное тяготение поэта к аллегории» и «классовая враждебность метода <...> смещения смысловых плоскостей, своеобразная кривозеркальная манера преломления действительности»⁶ - вот что должно отнять у новаторов поэтического языка право считать себя строителями поэтики социалистического реализма.

Подобный фундамент был, конечно, совершенно непригоден для понимания творчества тех зарубежных писателей, которые представляли в 20-30-е годы западную культуру, и тем более непригоден для диалога с ними.

Тезисы подобного рода повторялись в большинстве работ 30-х гг. В частности, при оценке поэзии Пастернака в устах Якова Алтаузена⁷ этот постулат имел поразительно похожую форму: «Я говорю “чуждый метод”, ибо у Пастернака затемнение смысла, зашифрованность мыслей, пресловутая недосказанность есть не что иное, как сознательный принцип ухода от действительности». Конечно, Андре Мальро, делая в Париже, на собрании Ассоциации революционных писателей и художников Отчет о 1 съезде советских писателей, не имел в виду именно высказывания Суркова или Алтаузена, но объективно он ответил именно на такую попытку заковать искусство в жесткие рамки прямого выражения идеологических

⁵ «Литературное объединение Красной Армии и флота».

⁶ Рукописный Отдел ИМЛИ Фонд 131, Описание 1, ед.хр. 2, 9, 10.

⁷ Участник Великой Отечественной войны, погиб под Харьковом в 1942 году.

постулатов. В этом Отчете Мальро заявил: « **Видеть в литературе некое переложение доктрины – не отвечает реальному положению вещей. Евангелие создало христианский мир, а тот в свою очередь породил христианскую литературу. Греческие философы создали эллинское общество, на базе которого затем выросла греческая литература. Марксизм лежит в истоке советского общества, которое создает свою литературу. Посредником между доктриной и литературой является цивилизация, т.е. живые люди**»⁸.

Понятие «цивилизация» у Мальро всегда соответствует сложной системе взаимодействий, не замкнутой борьбой классов (понятия «классовое общество» или «класс» Мальро даже не употребляет), поэтому дорога его мысли пролегает довольно далеко от основного направления, обозначенного в стране Советов как обязательное для создания образа героя. «Изучению марксизма» он отчетливо противопоставляет просто «изучение жизни», когда страницы произведений соотносят не с тем, что написано у Маркса, а с тем, что происходит рядом, в реальности. Делая в Париже Отчет о своем посещении 1 съезда советских писателей, Мальро касается и прозвучавших в Москве атак на «новаторство»: именно отвечая на упреки, вроде тех, что широко высказывались такими «ястребами» советской литературной критики, как А.Сурков или Я. Алтаузен, Мальро посвятил специальные абзацы своего «Отчета» демонстрации того, что искусство, независимо от того, хорошо ли писатель изучил теорию марксизма, всегда использует параболы, ищет особые средства выразительности, не оставаясь на уровне фотографии.

Кроме этих двух расхождений (**обязательное изображение массы, пролетариата; обязательное знание теории марксизма-ленинизма**) намечались и другие серьезные расхождения в видении того, каким должен быть герой-революционер. Весьма серьезным камнем преткновения стала **сразу проблема этики Революции**. В ходе обсуждения романов Мальро автора обвинили в том, что он рассматривает Революцию, как процесс, нарушающий любые критерии этики, не принимающий их вообще во внимание; а в ряде критических выступлений советской прессы самые жестокие поступки РАДИ РЕВОЛЮЦИИ обозначались как поступки подлинно благородные, этически высокие, поскольку они направлены на борьбу с классовым врагом. Характерен спор, возникший вокруг одного из эпизодов романа «Надежда»: командующий фашистской крепостью просит передать письмо своей жене, лежащей в мадридской больнице (Мадрид - в руках республиканской армии). Многие рецензенты возмущены, что герои Мальро **«предаются пространному рассуждению, пойти ли навстречу этой просьбе, вместо того, чтобы отчетливо знать: их задача уничтожить палачей, а не оказывать услуги палачам и их супругам»**. Человеческое сочувствие упорно трактуется как пособничество врагу.

Этот спор по поводу этики Революции, сопряженный с недоумением, почему герои-революционеры Мальро согласны жертвовать собой, не будучи уверенными, что Революция победит и принесет бесспорное благо, основательно развернут в статье

⁸ André Malraux L'Attitude de l'Artiste. Discours prononcé à Paris à la réunion de compte rendu du Congrès des écrivains soviétiques le 23 octobre 1934 : («Commune», 1934, novembre.) Позднее тексты Мальро, появившиеся в «Comunne», вошли в книгу: ANDRE MALRAUX. La POLITIQUE, LA CULTURE. P., GALLIMARD, 1996. Часть этого Отчета была опубликована в ж-ле «Интернациональная литература» (1934, № 6.) Номера выходили с большим опозданием, поэтому № 6 не был июньским номером; фрагменты этой речи Мальро увидели свет в декабре под заглавием «Андре Мальро о советской литературе». Полностью эта, весьма важная публикация, на русском так и не появилась.

Н.Четуновой «Западная интеллигенция и уроки Испании», где она проводит некоторые типологические параллели между Мальро и писателями других стран. Резко противопоставляя позицию одиночки и коллектива, Четунова и «счастье» человеческое делит на то, что достается одиночкам и то, что торжествует в коллективе. **«Личное счастье объективно становится синонимом духовной мерзости, ибо это счастье стало теперь уже неотделимым от гаденького равнодушия к трагической судьбе миллионов голодных и раздетых людей, то есть стало синонимом нравственного убожества, духовной импотентности.»**⁹

Такое легкое разрешения проблемы счастья (раз революция и ты исполняешь свой долг – ты, конечно, счастлив – и отнюдь не «затхленьким» счастьем), ведет Н. Четунову к полному отказу от возможности замечать в ходе революции не или иные «не этичные» поступки. Любое действие, свершенное ради грядущей Революции – неоспоримо этично. И наоборот, сочувствие классовому врагу - всегда преступление. Рассказывая, как герой романа «Надежда» **«соглашается из “великодушия” исполнить переданную ему во время перемирия просьбу командующего фашистской крепостью полковника Маскардо — передать письмо лежащей в мадридской лечебнице г-же Маскардо»,** Н.Четунова вовсе не сомневается, что поставленные ею кавычки к слову «великодушие» тут как раз на своем месте. «Ситуация очень простая, — разъясняет она, - и хотя, вероятно, и не удалось бы убедить Эрнандеса в один присест в том, что **истинное великодушие состоит не в услугах палачам с их супругами, а в том, чтобы уничтожить этих палачей,** во всяком случае Эрнандеса можно и нужно было убедить в том, что **в данном случае, по крайней мере , его «великодушие» есть прямое пособничество тем зверствам, которыми занимаются полковники Маскардо».**

Мальро и раньше, и в романе «Надежда», демонстрирует, что сберечь человеческое достоинство в противоречивых обстоятельствах – большой труд души, требующий мужества; обязанности, долг не могут быть «прямолинейными», они не избавляют от сомнений и размышлений. В определенных условиях, - поясняет Мальро, - «Жить, несмотря ни на что, всегда согласно моральным принципам – это драма. И во время революции, и вообще».¹⁰ А автору рецензии даже размышления по поводу того, этичен ли тот или иной поступок, кажутся или абсурдными, или преступными. «Как же поступают Гарсия и Прадос?- иронически спрашивает Н. Четунова. - **Они предаются по этому случаю очень пространном рассуждениям, устраивают почти целую дискуссию, в которой, кроме них и Эрнандеса, участвуют еще «идеалист» капитан Мерсери, анархист Негус и некоторые другие. Ну, что же, скажем мы: если нашлось время для дискуссии, тем лучше. Тут и можно было Прадосу и Гарсии вполне высказать свою точку зрения на отношение морали к политике. Они ее высказывают, только Мальро напрасно думает, что они высказывают точку зрения коммунистов»**¹¹. А точка зрения коммунистов состоит, по мнению автора рецензии, в презумпции этичности любого действия, если оно в русле Революции.

Те же упреки предъявляет героям Мальро И.Козюра, хотя его работа посвящена специально роману «Надежда», показавшему, по мнению советской критики, самые сильные стороны французского писателя, «вплотную приблизившегося» к пониманию Революции. Недовольство даже этим произведением Мальро само по себе глубоко симптоматично.

⁹ Н.Четунова Западная интеллигенция и уроки Испании// Литературный критик, 1938, № 11.

¹⁰ Malraux A. Espoir, Paris, 1937, P. 200-201.

¹¹ Там же.

Рецензенту опять не нравится в первую очередь, то, что героев-революционеров Мальро выбирает не из пролетарской «бучи, молодой и кипучей», а « из среды художественной интеллигенции, способной вести споры на те темы, которые особенно близки Мальро-художнику». В дни боев, видите ли, --возмущается И.Козюра, - « скульптор Лопес рассуждает с журналистом Шейлом о проблеме сюжета в искусстве: родится ли новый стиль из этих разрушенных стен».

Теперь, после «Герники» Пикассо можно было бы ответить: новый стиль «из разрушенных стен» действительно родился, самолеты, сбросившие бомбы на испанские города и заставили художника сразу взяться за кисть. Художник не всегда, как Мальро, сам поднимается в небо или садится в танк, он участвует в военном конфликте по-своему. И как раз то, что Мальро ввел в роман беседу о дальнейших путях искусства, говорит о прозорливости автора «Надежды»: он уже предвидит, что «Герника» вот-вот появится... В упрек «интеллигентам» И.Козюра, описывая начало борьбы испанцев за республику, ставит даже их уверенность в победе. Станный парадокс – обычно советская критика вменяла в вину своим западным коллегам (и Мальро в том числе) мрачный колорит и «слишком» трагедийное звучание; а тут, чтобы высмеять «интеллигентов», рецензент напоминает, что они находились « в состоянии ожидания и глубокой веры в победу, веры, не подкрепляемой трезвым анализом положения. На ход революции это оказывало самое пагубное влияние».¹² Недовольство выбором героев выражает и В. Дмитриевский, с недоумением спрашивая, почему в романе, посвященном китайской революции **«все они иностранцы – русский Катов, француз Жизор, немка из Померании, да и китаец Чен – не из рабочего квартала»...**¹³

Герои-революционеры, запечатленные Мальро, не отвечают запросам советской критики, прежде всего потому, что в понимании **ЭТИКИ революции** между Мальро и большинством его коллег из СССР – глубочайшие расхождения. Почти все рецензенты споткнулись на фразе, не случайно, конечно, оброненной Мальро: **« Пусть те, кто не может оторваться от политики, отойдут прочь от моей книги, она написана не для них»** (Цитируется в статьях И. Анисимова, В.Дмитриевского и мн. других). В сознании французского писателя борьба за лучшее будущее, за социальную справедливость и взаимоуважение, соприкасается со сферой политики, но ею не ограничена – должна наступить кристаллизация новых душевных качеств, должны возникнуть условия для формирования иных, чем при капитализме, отношений между людьми. Мальро сохраняет для этих отношений термин «гуманизм». В ряде статей, посвященных Мальро понятие гуманизма ставилось под сомнение как пережиток до-революционных эпох.¹⁴ Мальро, напротив, решает произнести слова «революционный гуманизм», считая, что основой для него мог бы быть преобразованный в новых условиях гуманизм Возрождения. Преобразование

¹² И. Козюра. Новый роман Андре Мальро // Книга и пролетарская революция, 1938, № 12.

¹³ В.Дмитриевский Андре Мальро // «В помощь фабрично-заводской газете», 1936, ноябрь, № 22.

¹⁴ «В послевоенной Европе нет места старым гуманистическим иллюзиям, наивной вере в то, что мир может быть перестроен благодаря проповеди, благодаря силе слова, без крови и насилия» (А.Дейч Андре Мальро // «Что читать?», 1938, № 11-12). Здесь «гуманизму» явственно противопоставлены насилие и кровь, и поэтому все линии романов Мальро, предлагающие в качестве «разрешения» проблем современности совсем иной путь, трактуются как « неполное понимание писателем смысла Революции».

заклучалось бы в возможности победы над эгоистическим индивидуализмом, в возможности привнесения в человеческие отношения той самоотверженности и даже жертвенности, которые проявляют многие его герои-революционеры. Интересно, что в одной из статей « *тема отношения человеческого и политического* » названа «главной темой творчества Мальро»¹⁵, что для большинства рецензентов совершенно неприемлемо – они как раз не хотят видеть, противоречия между «человеческим» и «политическим», словно не замечая, как часто политическая активность приобретает обертона, враждебные человеческой жизни, человеческому достоинству; для них участие в политической борьбе – всегда только благо, своеобразный апофеоз духовного восхождения. Отсутствие такой благодной зависимости в книгах Мальро не может не раздражать.

Недовольство советской критики ненормальной, с их точки зрения, «усложненностью» духовного мира героев-революционеров напрямую связано с протестом против художественных решений, выбираемых А. Мальро. Если признано, что «революционеры Мальро – порождение рафинированнейшего индивидуализма»¹⁶, ясно, что этика и эстетика оказываются связанными здесь неразрывно. Поэтому столь многочисленны упреки по поводу «психологизма», обращенности к «внутреннему миру», сосредоточенности на обертонах, на «мелочах», которые не должны быть интересны писателю, взявшемуся за тему революционной борьбы. Постоянно высказывается недовольство излишним ВНИМАНИЕМ к тому, *о чем думают* герои-революционеры; анализ их размышлений – упрек и на уровне содержания, и на уровне художественной формы (зачем писателю обращать свой взор вглубь души – его задача фиксировать общественные взаимосвязи и глобальные проблемы). В самых благодных случаях рецензент «принимает» психологизм Мальро, полагая, что писатель ВОПРЕКИ психологизму сумел создать талантливое произведение. Так, финал статьи Ж.Гогоберидзе «Времена унижений» обобщает: «Ни психологизм, ни лиризм не помешали Мальро создать вещь, большая политическая актуальность которой не подлежит сомнению».¹⁷ В большинстве же случаев психологизм отнесен к «просчетам» большого мастера.

Н.Реформатская бросает упрек Мальро, за то, что «тенденция *усложнить героя* проявляется и в отношении таких законченных в своей хищнической психологии типов, как Ферраль, моральных дегенератов, как барон Клапик; последний не просто жулик-авантюрист, «темных дел мастер», а человек, одержимый «мифологией».¹⁸ Подход Мальро-художника Н.Реформатская сопоставляет с подходом Достоевского и в стиле того десятилетия, приковавшего Достоевского к позорному столбу¹⁹, клеймит Мальро за подражание «самой мрачной достоевщине, - именно «Достоевского с его *глубинными “душековырнями”*» заставляет вспоминать каждая страница переживаний Чена», - презрительно роняет Н.Реформатская. А ведь сцена из «Условий человеческого существования» - покушение революционера (террориста) Чена на Чан Кай Ши, является для Мальро «цитатой» из «Преступления и наказания»: не только Раскольников, но и Чена минуты перед убийством ввергают в пучину мучительных переживаний. Н.Реформатской это, однако, кажется странным: «

¹⁵ Э. Литтауэр Солидарность и братство. По поводу нового романа Андре Мальро. //Литературная газета, 1935, 22 апреля.

¹⁶ «Вечерняя Москва», 1934. 27 июня.

¹⁷ «Литературная газета», 1935, 10 июня.

¹⁸ Н.Реформатская. Роман о человеческом достоинстве // Знамя, 1934, № 10.

¹⁹ Ныне исследователи пришли к выводу, что началом гонений на Достоевского стал доклад Максима Горького на 1 съезде советских писателей.

Террористический акт сочетается у Чена со страстным, болезненным желанием понять, что такое убийство». Если читать роман Мальро со вниманием, то для этого героя важно и понять, и искупить совершаемое им убийство.... Искупить своей смертью даже убийство врага.... Мальро вносит определенные коррективы в отношении героя к тому, что он собирается сделать: Чен выбирает такой способ покушения, при котором может погибнуть и сам.

То, что казалось странным и даже «чуждым», «реакционным» в портретах героев-революционеров советским критикам, представляется вполне естественным писателю Мальро; его, наоборот, удивляет в героях произведений советских коллег как раз полное отсутствие каких-либо размышлений, сомнений, поисков верного решения.... После просмотра фильма «Мы из Кронштадта» Е.Л.Дзигана Мальро поделился своими сомнениями: «Вообще можно сказать, что в советском искусстве много вещей, являющихся смешением Пастернака с Панферовым. По-моему, вообще в советском искусстве, в том числе и в литературе, слишком мало трудностей. Авторы, конечно, очень добросовестны, но когда они изображают то или другое событие, у них всегда оказывается, что все происходило легко. Вот коллективизация – которая блестяще удалась.²⁰ Советской России, мы знаем, что эта удача далась ценной больших усилий и стоила очень трудной борьбы, а в литературе все получалось очень просто, очень легко. Стоило только Шолохову показать по-настоящему частицу трудностей, как произведение ожило, стало интересным, захватывающим. Словом, это вопрос о преодолении расстояния от Гладкова до Шолохова. Вот и в этом фильме(« Мы из Кронштадта»), где есть волнующие, захватывающие места, тоже все очень легко разрешается.

Я, например, никак не могу согласиться со сценой, предшествующей казни захваченных моряков. Не могло быть в действительности так, как в фильме, когда все пленные объявляют себя коммунистами. Не могло не быть у некоторых из них просто человеческих колебаний, волнения. И это неизбежно отразилось бы в походке, в том, как они выходили, чтобы встать рядом с коммунистами. В фильме это получилось легко и просто».²¹

На съезде советских писателей Мальро этот упрек формулирует с чеканной ясностью: « Дает ли нам советская литература образ СССР? С точки зрения внешних фактов – да. С точки зрения этики и психологии – нет».²²

Весьма существенной проблемой советской литературной критики, обращавшейся к творчеству Андре Мальро, оказалось (вольное или невольное) стремление «переиначить», подправить «подтянуть» суждения Мальро до таких формул, которые позволяли бы считать его сторонником социалистического строя.

За время своего пребывания в Москве в 1934 Мальро успел сказать о принимавшей его стране много хорошего – он подчеркивал, что это страна юных, настолько поразили его эмоционально (как и Романа Роллана чуть позднее) молодежные демонстрации, юные лица, улыбки и песни; он убедился, что в СССР много читают и «не всяких там «Фантомасов», как заметил Мальро, а классику; он

²⁰ Незнание французским писателем истинного положения вещей вполне объяснимо, как и доверие к словам, звучавшим в СССР про «успешную коллективизацию», но дальнейшие размышления явно корректируют уровень такого доверия.

²¹ Запись высказываний Андре Мальро о фильме «Мы из Кронштадта» режиссера Е.Л. Дзигана // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед.хр. 725. (В деле сохранился только перевод в форме неподписанной машинописной копии).

²² Malraux L'art est une conquete. Discours prononcé au 1 Congres des ecrivains sovietiques à Moscou du 17 au 31 aout 1934 («Commune», septembre-octobre 1934.).

возразил тем, кто сопоставлял советский строй с муравейником, сам убедившись что трудовые будни не отменяют праздников; введенный в заблуждение Мальро отметил в качестве положительного эксперимента строительство Беломор-канала, неоправданно приравняв этот «эксперимент» к работе Макаренко с беспризорниками. Он говорил и о «революционном гуманизме», и о «человеческом достоинстве», которое ценят те, кто вступает в борьбу за счастье других людей. Но постоянное смещение акцентов под пером критиков, создавало в целом неадекватное представление о позиции французского писателя.

С наибольшей очевидностью эти «подтяжки» и «подтасовки» (вполне вероятно, неосознанные, рожденные желанием «сблизить» Мальро с Советским Союзом) проявились в статье А.Герbstмана 1937 года («Литературный современник», № 8)

Статья А.Герbstмана дает, пожалуй, самую положительную оценку исканиям Мальро; но, получается, именно потому, что многое «домыслено», «дотянуто». Характерен момент появления этой статьи: Мальро на вершине своей ОБЩЕСТВЕННОЙ активности: принимал активное участие в освобождении Г.Димитрова и в антифашистских митингах Парижа, выступал на 1 съезде советских писателей, был среди организаторов Международного съезда писателей в Париже, и Второго Международного съезда писателей в Испании, сражается в рядах республиканцев...

По давно сложившейся в стране Советов и долго еще продержавшейся традиции, общественная позиция зарубежного писателя позволяет «прощать» ему многие творческие «грехи», недавно еще отмеченные с нескрываемым раздражением. В результате, А.Герbstман, оговорившись, что «еще не все в сложнейших вопросах социальной борьбы за переустройство общества уяснил себе Мальро», что «в сознании многих его революционеров на первый план выступает какой-то внутренний надрыв — пережитки полной духовной опустошенности действующих лиц в ранних произведениях нашего писателя, а общественное отрывается от личного»,²³ приводит весьма привлекательный «послужной революционный список», как он это называет, давая понять, что Мальро очень старался «исправиться»: **«Сознавая свою слабость** именно в раскрытии социальных связей, сложных общественных положений, правильно оценивая путь реалистического раскрытия революционной психологии», Мальро для повести «Годы презрения» выбирает более ограниченное поле действия и показывает, наконец, что «нужно бороться не вообще против отвратительной действительности, а бороться, опираясь на трудящиеся массы, на пролетариат, во имя трудящихся, ради их победы, ради победы социализма», теперь он **«становится на позиции революции быстро и уверенно»** и уже **осознанно борется за возможность выразить «социалистическую правду»**.²⁴ Нигде в текстах Мальро не найти слов ни о «социалистической правде», ни о необходимости «опираться на пролетариат». Даже приводимые цитаты Мальро, вырванные из контекста, «говорят» совсем не то, что писатель сказал. Характернейший пример, повторявшийся в 30-е годы многократно: о Мальро и многих других писателях наша критика писала, что они «хотят защищать Советский Союз в рядах Красной армии» (повтор близкой мысли есть и статье Герbstмана); при этом не упоминается, что это были ответы зарубежных писателей на Анкету, присланную из СССР, где звучал резко поставленный вопрос: «Если на СССР будет совершенно нападение, на чьей стороне Вы будете?» Ответы, действительно,

²³ А.Герbstман Андре Мальро // «Литературный современник», 1937, № 11.

²⁴ Та же дидактическая интонация присуща и другим публикациям. См. например, у Вл. Дмитриевского: «...первый этап обучения Мальро. Он учится пониманию революции». («В помощь фабрично-заводской газете», 1936, № 22).

звучали: « На стороне СССР ». Но без цитации вопроса и несколько измененные эти ответы предлагают уже совсем другую конфигурацию позиции – получается, будто зарубежные писатели чуть ли не спешат поскорее записаться в ряды Красной армии защищать Советский Союз, на который никто не напал...

Французскому писателю беспрерывно вменяли также в вину готовность «принять Апокалипсис» и даже его «организовать», совершенно искажая смысл бесед на эту тему в романе «Надежда». Там речь идет о «драме любой революции», т.к. в ней участвуют не совпадающие в своих стремлениях группы, которым трудно на каждом этапе находить общий язык, а в результате поражение неизбежно. У каждого еще «свой, личный Апокалипсис». «После юности Революции, как в России 1917 года» (деление, обозначенное Мальро) начинается труднейший период. Предвидя разлад, принимая во внимание это разнообразие внутренних устремлений, республиканцы в Испании «обязаны соотнести между собой (привести в порядок, ordonner) эти тенденции; герои «Надежды» и готовятся «преобразовать наш Апокалипсис в сплоченную армию. Либо мы погибнем. Многие из участников ждут от грядущего Апокалипсиса решения своих собственных проблем, но Революция не принимает во внимание эти противоречия, она идет вперед». А им, участникам революции, предстоит взять ответственность на себя, избежать самых страшных внутренних противоречий в революционном лагере, как-то «организовать» стихийный процесс. По сути, спор, который упорно вели советские литераторы по поводу «организуемого» героями Мальро Апокалипсиса – бьет мимо, не имеет никакого отношения к труднейшей проблеме, которую ставит автор «Надежды».

Столь же упорно тиражируется и еще одна существенная неточность. У Гербстмана, как и у многих других (может быть, это самая частая в «убедительная» с точки зрения рецензентов, цитата из Мальро), повторена с пафосным «нажимом» вариация одного высказывания французского писателя: СССР является «единственной в мире страной, которая не только стремится дать пролетариату благосостояние и уверенность в завтрашнем дне, но — и это, прежде всего — **дает рабочему сознание** человеческого достоинства и человеческой ценности». Это высказывание является вольным переводом слов одного из героев «Условий человеческого существования», произносящего: « Коммунизм **сделает возможным** чувство достоинства для тех, вместе с которыми я сейчас веду борьбу».²⁵ «Сделает возможным» и «дает» - это два временных уровня: после первого второй может не наступить. К тому же, это слова героя, которые не корректно вкладывать напрямую в уста автора. Тем более что во время собственных выступлений, защищая Советский Союз от яростных обвинений правой, профашистской, прессы, Мальро (в отличие от Андре Жида в канун приезда последнего в СССР) никогда не дает определенных констатаций и глобальных обобщений; он размышляет как писатель экзистенциалистского склада, не способный бросаться из одной крайности в другую, от бурных восторгов к черному разочарованию.²⁶ Даже тогда, когда в суждениях Мальро появляются строки,

²⁵ В ряде случаев и слова этого героя – Кио – в переводе романа тоже «обтесаны» и вероятностный оттенок превращен в определенный, т.е. допущена прямая (и скорее всего сознательная) ошибка в переводе.

²⁶ В своих публичных выступлениях Мальро тоже придерживается формулировок, фиксирующих возможное, но отнюдь не реализованное (см. например: « Я считаю, что в процессе развития советского общества главным результатом станет возможность заново возродить гуманизм; гуманизм может стать фундаментальным качеством отношения человека к цивилизации, которую он принимает» («Commune», 1934, novembre)

свидетельствующие об излишнем доверии к тому, что ему в СССР рассказано, он ошибается в интерпретации отдельного факта, но не возводит его в ранг бесспорной мотивации свершившихся достижений.

В известной степени Андре Мальро давал пример интеллектуального постоянства своим советским коллегам, которые с поразительной быстротой и непредсказуемостью меняли свою оценку произведений французского писателя. Первая из обнаруженных рецензий (подписана инициалами) имела название «Мещанская сенсация. “Завоеватели” Андре Мальро». Прежде всего, стоит обратить внимание на перевод заглавия романа: вскоре он прозвучит в благосклонных рецензиях как «Победители» (буквально для «Conquéants» возможны оба перевода – варианты менялись в зависимости от оценки: либо агрессивные «завоеватели», либо одолевшие враждебные обстоятельства «победители»). Рецензент возмущен похвалами, звучащими во французской критике: нашли, видите ли, «интеллектуального» (spirituel) писателя, требуют для него премию... А что, собственно, особенного? – иронически обобщает аноним, – Да, вместо привычных для французской литературы альковных приключений «волнующие нашу современность социальные проблемы. Тема грандиозная, актуальная. Но ни грандиозности, ни актуальности в ней не осталось после того, как она подверглась обработке Андре Мальро».²⁷ Оттенки благожелательности (с изменением мнения и о раскритикованных книгах) появляются, когда Мальро начинает принимать участие в антифашистских акциях в Париже, и достигают максимального накала, когда Мальро сражается на стороне республиканцев в Испании.

В годы Отечественной войны в прессе («Известия», 1944, 13 октября) мелькнуло сообщение о писателе Андре Мальро, в подполье полковнике Берже, возглавившем партизанский отряд. Но после Освобождения Франции Мальро «рассердил» советских коллег тем, что вошел в правительство де Голля. Эпитеты 40-х годов («незадачливый деголлевский министр»,²⁸ имеющий, как и Сартр, «грязные руки»,²⁹ участвующий в «театре каннибализма»,³⁰ персонаж, «попавшийся на удочку теоретиков, проповедующих вред машинной цивилизации»³¹, «певец авантюризма и шпионажа»³², «ренегат»,³³ и т.п.) не намечали уже никаких ассоциаций с уважением, которым пользовался в СССР Мальро в 30-е годы. Лишь в начале 70-х, потрудившись на посту министра культуры (1959-1969) уже более десяти лет, Мальро получил «право» стать объектом серьезного научного изучения в нашей стране. Если сравнивать эти фантастические качели оценок Мальро со стороны советской прессы с его собственными оценками мира, Революции, прав человека и ситуации в СССР, трудно не поразиться стабильности, уравновешенности его творческого «корпуса».

Глубинную суть того, как понимает Андре Мальро окружающий его мир, выражает заглавие центрального его произведения 30-х годов – La Condition humaine. Попытка расшифровать смысл заглавия советскими коллегами обнаруживала на всех этапах как раз непонимание этой глубинной сути. В широкой критической практике русский перевод заглавия – «Условия человеческого существования». В стране Советов то пишут, что Мальро показывает *«кровожадную жестокость условий*

²⁷ «Вестник иностранной литературы», 1929, № 1.

²⁸ «Октябрь», 1947, № 11.

²⁹ «Литературная газета», 1948, 12 мая.

³⁰ «Советское искусство», 1950, 15 апреля.

³¹ «Новый мир», 1978, № 7.

³² «Новый мир», 1948, № 6.

³³ «Советская Россия», 1958, 25 сентября.

человеческого существования»,³⁴ то приписывают ему поиски «*новых условий* человеческого существования». Соединение с этими прилагательными идет в разрез с сутью названия. При любой из таких интерпретаций теряется метафизический смысл который, в конце концов, в российской критике был закреплен, когда роман получил в переводе заглавие «Удел человеческий».³⁵

По мнению всех рецензентов, «условия» легко могут быть изменены – достаточно одолеть классового врага. Для французского писателя «условия человеческого существования» не являются чем-то внешним по отношению к индивидууму – невозможность их изменить таится часто в самой природе человека. Именно поэтому правильнее, конечно, перевод «Удел человеческий»: при таком варианте отчетливее фатальность сложившихся обстоятельств, которые, тем не менее, НЕОБХОДИМО МЕНЯТЬ. В поведении личности, всегда имеющей надежду приблизить идеал, раскрываются те или иные контрастные черты. «Образы человеческого величия» - вот, что искал писатель в горниле революционного движения. Именно внутренние качества души интересуют писателя гораздо больше, чем «конечная цель», на которую ему все время указывали рецензенты. Высота конечной цели зависит от душевных качеств, которые проявляются при приближении к ней. Если цель – революция, то камнем преткновения становится этика революционного действия. По этой линии и проходил водораздел между Андре Мальро и теми, кто встречал и пытался понять его героев в стране «победившей революции».

³⁴ «Литературный современник», 1939 № 2.

³⁵ Окончательно этот вариант перевода был закреплен благодаря С.Великовскому, решительно заменившему в своих публикациях распространенную ранее версию перевода заглавия - на «Удел человеческий». Точности ради надо напомнить, что вариант «Удел человеческий» появлялся (см. статью Л.Никулина «Андре Мальро», «Правда», 1935, 13 июля) и в критике 30-х годов, но быстро исчез, вытесненный более удобным для социологических штудий лексическим сочетанием «Условия человеческого существования».

ОТНОШЕНИЕ К НЕМЕЦКОМУ ЭКСПРЕССИОНИЗМУ В СОВЕТСКОЙ ПЕЧАТИ И НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА ЛЕФ

Вера ТЕРЕХИНА, ИМЛИ РАН, Москва¹

Богатство и разнообразие творческих экспериментов в области авангардной поэтики в первые послереволюционные годы в Советской России основывалось на полиструктурности литературно-художественной жизни. Значительную роль в ней играл интерес деятелей русской культуры к немецкому экспрессионизму: устанавливались контакты, шел обмен информацией, выставками, кинофильмами, перевод художественных текстов, издание книг поэзии, прозы, пьес экспрессионистов, постановка спектаклей, публикация критических работ экспрессионистов и посвященных им статей. В советской России было переведено свыше 200 стихотворений 40 поэтов-экспрессионистов, которые печатались в периодике и антологиях². Среди переводчиков были О. Мандельштам, Б. Пастернак, Н. Асеев, А. Луначарский, Г. Петников.

В экспрессионизме находили действенный протест против “духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни - во имя человека” (М.Кузмин).

Отношение к немецкому экспрессионизму в Советской России в начале 1920-х годов было наиболее благоприятным. Этому содействовало четыре обстоятельства.

1. В формировании экспрессионизма принимали участие художники и писатели из России – В.Кандинский, М.Веревкина, Г.Явленский, Д.Бурлюк и др.
2. Само слово появилось в России раньше – в 1892 г. в рассказе Чехова «Попрыгунья» героиня рассуждает о «французских экспрессионистах».
3. Явления экспрессионистской поэтики имплицитно проявились в творчестве художников Н.Ге, М.Врубеля, писателей Л.Андреева, В.Маяковского и др.
4. В послереволюционные годы были попытки создать русский экспрессионизм, параллельный немецкому. В манифестах русских экспрессионистов, в творчестве близких этому направлению авторов отмечалась актуальность романтического искусства Новалиса, Гофмана, философских трудов Шопенгауэра и Ницше. С другой стороны, “славянские влияния” на становление немецкого экспрессионизма в лице Гоголя, Толстого, Достоевского находил Ю.Тынянов, а В.Жирмунский отмечал “исключительное влияние Достоевского на молодую Германию”.

Повышенный интерес деятелей русской культуры к немецкому экспрессионизму в 1917-1925 гг. основывался не только на взаимных контактах в начале десятых годов, но и на общности социально-политической обстановки (революционная ситуация и ее регресс). Восприятие зарубежной литературы и искусства в Советской России было связано с идеями интернационализма и ожиданием мировой революции.

В целом, государственная политика в отношении экспрессионизма была в первой половине 1920-х гг. довольно лояльной, хотя и неоднозначной. Несмотря на разнообразное эстетическое влияние немецкого экспрессионизма, особенно в среде авангарда, отношение к нему было постоянно политизировано. Во время Ноябрьской революции в Германии (1918) в журналах Пролеткульта «Грядущее», «Горн», «Творчество» велась хроника политических и культурных событий и делался вывод: «Большевизм – это политический экспрессионизм»³.

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ №11-24-17001а/Фга «Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории. 1917-1941 гг.» - PICS ETRANSOV, CNRS, N 6027 « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques »

² Нейштадт В. Чужая лира. М., 1923; С.Тартаковер. Певцы человеческого. Берлин, 1923; Молодая Германия. Харьков, 1926; Поэзия революционного Запада. Харьков, 1930.

³ Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.:ИМЛИ РАН, 2009. С.288.

Позже Н.Бухарин видел в экспрессионизме «процесс превращения буржуазной интеллигенции в “людскую пыль”, в одиночек, сбитых с панталыку ходом громадных событий. Вот это состояние разброда выражается в росте индивидуализма и мистицизма... Это происходит в живописи, и в музыке, и в поэзии, и в скульптуре, словом - “по всему фронту искусства”»⁴.

О.Д.Каменева, сестра Троцкого, как председатель Политсовета театра Революции и Зав. Заграничным отделом ЦК Последгол <Центральная комиссия по ликвидации последствий голода в Поволжье – В.Т.> ВЦИК сделала доклад собранию работников театра Революции о положении интеллигенции в Германии 14 ф.1922. «Из общей картины упадка театральной культуры в Германии выгодно выделяется рабочий кооперативный театр». Пьеса Толлера «Человек-масса» поставлена молодым режиссером «в стиле не реалистического, а условного театра. Интересны световые эффекты. Производит определенно сильное впечатление». Каменева организовала в Берлине «инициативную группу из видных литераторов-коммунистов, драматургический материал которой будет предоставляться Театру Революции»⁵.

Нарком просвещения А.В.Луначарский пытался теснее связать экспрессионизм с революционной идеологией, что было не всегда плодотворно. Активный популяризатор немецкого экспрессионизма, он познакомился с этим искусством в годы Первой мировой войны в Швейцарии. Ему принадлежит около 40 публикаций, посвященных экспрессионизму (статьи, заметки, выступления, переводы 17 стихотворений). В его работах анализируются произведения Г. Кайзера, К. Штернгейма, Ф. фон Унру, К. Эдшмида, В. Газенклевера, П. Корнфельда, Ф. Верфеля, Л. Рубинера, М. Гумперта, А. фон Харцфельда, Г. Казака, А. Лихтенштейна, К. Хейнике, Г. Иоста, А. Улитца, Л. Франка, Р. Шикеле, Э. Толлера, И. Р. Бехера, Клабунда, Г. Гессе (указаны в порядке ознакомления - по сведениям Е. Панковой). Он также опирался на работы немецких художников и скульпторов, впечатления от спектаклей, кинофильмов, и от поездок по Германии. Впервые термин “экспрессионизм” использован Луначарским в статье “Именем пролетариата” (1920); в статье “Несколько слов о германском экспрессионизме” (1921) дана характеристика его как явления культуры, выделены три черты: “грубость эффектов”, “наклонность к мистике”, “революционная антибуржуазность”.

Экспрессионизм в трактовке Луначарского противопоставлен французскому импрессионизму и “научной точности” реализма, в нем утверждается самоценность внутреннего мира автора: “Его идеи, его чувства, порывы его воли, его сны, музыкальные произведения, картины, страницы художественной литературы у экспрессиониста должны представлять собою исповедь, совершенно точный сколок его душевных переживаний. Эти душевные переживания не могут найти себе настоящей азбуки в вещах и явлениях внешнего мира. Они выливаются либо просто как почти бесформенные краски, звуки, слова или даже заумь, или пользуются явлениями природы, обычными выражениями в крайне деформированном, искаленном, обожженном внутренним пламенем виде”⁶.

В периодике все виды рецепции представлены: хроника культурной жизни, рецензии, обзорные статьи, полемика, переводы, интерпретация, русский вариант немецкого экспрессионизма. В критике начала 1920-х годов термин “экспрессионизм” стали применять к анализу творчества Л.Андреева, В.Маяковского. В произведениях К.Федина, Вс.Иванова, В.Каверина отмечалось влияние новелл Мейринка, в которых реальность переплетается с мистикой.

В.Мелик-Хасрабов видел, что «В Мейринке стиль Гофмана преломился через *мир, войну и революцию*»⁷. Экспрессионизм в представлении обозревателей журнала «Жизнь искусства» – это «Гофман, прошедший через Версальский договор».

⁴ Кино.1923,№1/5. С.15.

⁵ Искусство Запада:театр в Германии (Зрелища,1923,№25. 20-26 февр.С.12)

⁶ Луначарский А.В. Предисловие к кн. Э.Толлера «Тюремные песни». М., 1925.

⁷ Жизнь искусства, 1923, №17. С.15-16.

В тонких журналах преобладала информация. Так, в журнале «Зрелища» была напечатана заметка Б.Арватова «Две группировки» (1922, №8); рецензия на спектакль по пьесе Э.Толлера «Человек-масса» и обзор «Искусство Запада: театр в Германии» (1922, №23).

Журнал «Рабис» <«Рабочее искусство»> (1926, №3-4) опубликовал под заголовком «Георг Гросс об искусстве» рецензию Б.Арватова на книгу Г.Гросса и В.Герцфельде «Искусство в опасности» (пер. с нем. М., 1926.).

Значительное место уделялось немецкому экспрессионизму в альманахах, особенно в тех, что были типологически близки этому искусству, ориентировались на его эстетику. Следует напомнить, что в 1920-е годы контакты между представителями русского и немецкого экспрессионизма, начавшиеся в довоенное время и прерванные в годы войны, были многообразны. Обращаясь с приветствием к художникам молодой Германии, эмоционалисты писали: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжеленные спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами»⁸

Тождественность эмоционализма и немецкого экспрессионизма подчеркивал создатель этой группы Михаил Кузмин: «Эмоционализм - струя которого ширится по России, Германии и Америке, стремится к распознаванию законов элементарнейшего...» (Декларация эмоционализма). Высокая оценка немецкого экспрессионизма содержалась в статьях М.Кузмина «Пафос экспрессионизма», «Эмоциональность как основной элемент искусства», «Стружки». В автобиографии (1923) он отмечал: «Из современников всецело заинтересован экспрессионистами».⁹

С еще большей определенностью соединялась поэзия последователей русского футуризма и немецкого экспрессионизма в альманахе «Московский Парнас» (1922), где печатались выполненные Б.Лапиным (частью под псевдонимом «С.Пнин») переводы стихов Альфреда Лихтенштейна, Георга Гейма, Яна ван Годдиса.

На страницах альманаха можно было познакомиться с образцом прозы немецких экспрессионистов («Похороны Альфреда Лихтенштейна» Виланда Герцфельде) и рассказом Бориса Лапина и Евгения Габриловича «Крокус Прим», в котором применены схожие приемы - контраст и фрагментарность. О своих творческих ориентирах авторы заявляли так: «Лирный глас раздается лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксенова, Becher'a, Боброва, Ehrenstein'a, Пастернака и Хлебникова, коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм»¹⁰.

В специально созданном для ознакомления читателей Советской России с зарубежным искусством альманахе «Современный Запад» среди разнообразных публикаций уже в первой книге встречаем обзор творчества поэта Альберта Эренштейна, рецензию на роман «Голем» Г.Мейринка, вышедший в русском переводе и др. Публикация кинопоэмы Ивана Голля «Чаплиниада» в переводе поэта из группы крайних авангардистов «ничевоки» Рюрика Рока (1923, №3. С.73-75), хотя и без рисунков, вошла в историю экспериментальной поэзии (кинопоэма Голля с рисунками Фернана Леже впервые вышла в Дрездене, 1920).

Характерно внимание к философско-эстетическим основам немецкого экспрессионизма в альманахе совершенно иного лагеря - «Шиповник». Поводом для этого послужили две книги, вышедшие в Германии: Г.Бар «Экспрессионизм» (Мюнхен, 1920) и Ф.Ландсбергер «Импрессионизм и экспрессионизм» (Лейпциг, 1920). Е.Боричевский в статье «Философия экспрессионизма» подробно осветил истоки и основные принципы мировосприятия мастеров этого направления. Автор проецировал научную методологию рецензируемых трудов на эмоционально-образный подход к этим

⁸ Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика/ Сост. В.Н.Терехина. М.:ИМЛИ РАН. 2005, с.272.

⁹ Wiener Slaw Almanach, 1989, В.24.S.182.

¹⁰ Русский экспрессионизм, с.115.

вопросам читателей и приходил к выводу: «В экспрессионизме человек начинает кричать, спасая свою душу. Этот крик и есть экспрессионизм»¹¹.

Отдельное явление – выпуск первого номера журнала «Искусство», органа Российской Академии художественных наук, созданной несмотря на протесты левых в 1922 г. Наряду с работами Г.Шпета, П.Степуна, содержится большой раздел «Из художественной жизни Запада», весь посвященный экспрессионизму.

М.И.Фабрикант, продолжая разговор, начатый Е.Боричевским, исследовал ряд немецких трудов, не переведенных на русский язык, но существенных для понимания специфики искусства экспрессионизма. В статье «Экспрессионизм и его теоретики» он значительное место уделил сопоставлению немецкого, французского и русского искусства рубежа 19-20-го веков. Говоря о возможностях экспрессионистической живописи, М.Фабрикант отмечал, что «если Гоген в известной степени подготавливал почву импрессионизма для экспрессионизма тем, что заставлял звучать в своей живописи все сильнее и сильнее ноту душевных эмоций», а Сезанн «полным отсутствием всякой виртуозности», то Ван-Гог «просто должен быть раз навсегда признан чистой воды экспрессионистом, чтобы тем самым лишней раз подчеркнуть, что и это направление, как и большинство других в истории живописи XIX века, своими корнями уходит во французскую художественную культуру». Расширительное толкование существа экспрессионизма как «экстатического воодушевления» критик подкрепляет выводом о том, что «и для Сезанна, и для Гогена, при всем различии их путей и средств, вещи все же оставались мертвыми вещами, а явления природы подчинялись механическим законам, и только Ван-Гог пытался открыть даже непосвященным то, что он видел позади вещей, вырвать из глубины их молчания и из вечной изолированности от человека секрет их существования»¹².

Работа П.А.Маркова «Современная экспрессионистическая драма в Германии» представляет собой глубокий анализ истории этого жанра от пьесы Газенклевера «Сын» до социальных драм Толлера и остается наряду со статьями П.А.Гвоздева актуальной и сегодня.

Немецкий экспрессионизм получил отражение и в журнале «Леф» (Левый фронт искусств), который был задуман как орган, объединяющий всех работников левого искусства по обе стороны границы. Идея Искинтерна (Интернационала искусств) для последующей Революции Духа была заложена задолго до того, но частично реализована именно в журнале «Леф».

Появлению журнала предшествовал визит Маяковского в Берлин и Париж, так называемый «смотр» западного искусства и первым впечатлением был немецкий экспрессионизм. Заметка о нем была напечатана под криптонимом «В» еще до выхода первого номера «Лефа» в журнале «Зрелища».

В очерках «Семидневный смотр французской живописи» («Известия», дек. 1922) Маяковский писал о том, как «жили и умирали» художественные школы: «Париж приказывал: «Расширить экспрессионизм! Ввести пуантилизм!». Вначале сочувственное отношение к экспрессионизму – сам Маяковский ближе всех стоял к этому искусству - к 1923-му году сменяется все более политизированным отрицанием «психоложества», пессимизма, социальной апатии. В литературе он выделял «революционно-мистическую группу» экспрессионистов (Г.Кайзер, Э.Толлер), чья драматургия, по его наблюдениям, созвучна пьесам А.Луначарского. Маяковский во многом разделял взгляды Ивана Голля, изложенные в статье «Сверхдрама»(1919): «Человека и вещи нужно показывать в возможно более обнаженном виде, причем для достижения наибольшего эффекта еще и через увеличительное стекло. Люди совсем забыли, что сцена и есть не что иное, как такое увеличительное стекло»¹³. Маяковский, в свою очередь, поместил на сцене театра

¹¹ Шиповник. 1922, №1. С.168.

¹² Искусство. 1923, №1. С.23-24.

¹³ Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С.40.

Мейерхольда во время исполнения своей пьесы «Баня» (1930) лозунг: «Театр/не отображающее зеркало,/ а –/ увеличивающее стекло»¹⁴.

Перелом творческой судьбы Маяковского от экспрессионистического периода (1912-1922) к лефовскому социальному заказу совпадает с периодом его активного знакомства с западными мастерами литературы и искусства, стремлением понять то, «что в нашей стране хорошо и что хорошо на Западе». С одной стороны, эту возможность он рассматривал как агитационно-пропагандистскую: «в Европу прорубить окно» и «вдуть в него как можно больше коммунистических идей». С другой стороны, ему было интересно и важно объединить силы «левых» разных стран в Интернационал искусств, чтобы т.о. укрепить свои позиции внутри страны.

Во втором номере, который вышел в канун международного дня солидарности трудящихся - 1 мая 1923 г., опубликовано обращение «Товарищи – формовщики жизни». Это воззвание, сейчас напоминающее старшему поколению лозунги из рупора первомайской демонстрации, было искренним призывом к «левым мира»:

«Мы зовем вас установить единый фронт левого искусства – “Красный Искинтерн”.
Товарищи!
Всюду откалывайте левое искусство от правого! <...>
Долой границы стран и студий!
Долой монахов правого искусства!
Да здравствует единый фронт левых!
Да здравствует искусство пролетарской революции!».

Как мы видим, широко использовалась военная лексика, воздействие которой в 1923-м году было совершенно иным, чем сейчас, – отмечалась пятая годовщина окончания мировой войны. Слова «фронт», «штаб», «укрепление», «границы», «революция» еще не потеряли своего прямого значения, а в целом воззвание «Товарищи – формовщики жизни» носило характер листовки для действующей армии: оно было напечатано на русском, немецком и английском языках и расположено до текста журнала.

Политизация – связь с революцией, пролетариатом, антибуржуазная сатира, – вот то, что требовалось от экспрессионистов в «Лефе». Именно с группами активистов лефовцы собирались «откалывать левое искусство от правого», показывать образцы авангардного, социально-активного искусства и учить на этом примере. Маяковский привозил из зарубежных поездок чемоданы книг и журналов, альбомы Гросса отдал Родченко, Лавинскому, знакомил с новинками со страниц журнала «Леф».

Так, карикатура из немецкого журнала «Jugend» (дек.1922) в Лефе воспроизведена под заглавием «Свободное искусство» с огромным восклицательным знаком и комментарием:

«Триллионер Конрад Бумке за завтраком. Сзади знаменитые певцы Баттистини, Шаляпин и Ядловкер хором исполняют утренний биржевой бюллетень.

Не иллюстрация ли к 150000000 Маяковского?»

Ниже приводились строки из поэмы «150000000» (1920), близкие по содержанию к изображенной сцене:

Вся зала полна
Линкольнами всякими.
Уитменами,
Эдисонами...
В тесном смокинге стоит Уитмен,
качалкой раскачивать в невиданном ритме.

¹⁴ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т.11. С.353.

Имея наивысший американский чин –
«заслуженный разглаживатель дамских морщин»,
стоит уже заgrimированный и в шляпе
всегда готовый запеть Шаляпин»¹⁵.

Нельзя не отметить, что в отношении лефовцев к немецкому экспрессионизму преобладал поиск созвучия и взаимопонимания, соответственно, выделяются имена Ивана Голля, Георга (Жоржа) Гросса.

Иван Голль, автор «Нового Орфея», в 1921 г. уже пишет некролог движению: «Экспрессионизм умирает». Но продолжает в духе экспрессионистской эстетики писать прозу и лирику. Вольный перевод его антивоенной баллады «Иоганн Протеза» под заглавием «1914-24 гг.» сделал Алексей Крученых:

«Вы думаете, я натуральный?
Тысяча чертей!
Я – Иоганн Протеза!..
Все тело – в деревяшках...
Когда ж развинчиваюсь на ночь,
Снимаю
Кости по порядку,
Скулу и ухо в формалин,
Устраиваю локти.
Со мною остается голова
- а в ней восьмушка мозга –
Желудка два отростка, кусочек легкого,
Печоночный пупок
И сердце –
Тикалка
На часовой цепочке!..»

Гротескная образность, свойственная экспрессионизму, была близка Крученых. Для обработки собственного материала он использовал также немецкую тему, поэтику активизма и игровую – дадаистскую форму. В примечании «Лефа» говорилось: «Стихи А.Крученых «Баллада о фашисте» нужно читать сначала все левые колонки на стр. 30, 31 и 32, а затем все правые колонки на тех же страницах».

Главной фигурой для «Лефа» был художник Георг Гросс. Его сатирическая графика печаталась в журнале, альбомы «Се человек» были привезены Маяковским и знакомы лефовцам.

Н.Асеев в стихотворении «Шум Унтергрундена» (1928) о берлинцах пишет: «всех моих соседей/будто сделал Гросс!»

«Стираны и штопаны
и грусть и честь,
Разговоры шепотом
подходят здесь.
Сдавлены и выжаты
и грудь и рост.
Словно –
тени движет их
художник Гросс!» (НЛеф, 1928, № , с.5-6)

¹⁵ Там же. Т.2. С.136.

Свою прозу «Война с крысами» Н.Асеев посвятил «Карандашу тов. Гросса». Рядом воспроизводились две картины художника и его заметка «К моим работам». Гросс демонстративно прощался с экспрессионистским прошлым:

«Экспрессионистический анархизм должен прекратиться. Сегодня он невольно нравится художникам – они еще не прозрели, не связаны с рабочим людом...Только коммунизм, обогащая и развивая, поведет человечество к настоящей неклассовой культуре».

Одним из связующих звеньев между экспрессионизмом и советской культурой стал немецкий кинематограф (в прокате было свыше 500 лент). Среди публикаций «Лефа» заметка немецкого кинорежиссера Вальтера Рутмана, автора «Симфонии большого города» - бесфабульного фильма «Берлин». Часть этого киноматериала использовала Лиля Брик для своего фильма «Стеклянный глаз» (1928). В заметке «Абсолютный фильм» Рутман отрекается от этого созданного им жанра артистического кино, ибо «абсолютный фильм» не социален: в этом – несмотря на все его достоинства – заключается его осуждение».

В 1925 году прекращается выход журнала «Леф», завершается и период активного усвоения опыта немецкого экспрессионизма. С ослаблением революционной ситуации в Германии экспрессионизм стал преимущественно расцениваться как “бунт буржуазии против самой себя”¹⁶

Кандинский отмечал уже в первые послереволюционные годы в России «панические голоса крайних консерваторов-теоретиков, испуганных напором «экспрессионизма»¹⁷.

Пролетарские критики безбоязненно третировали экспрессионистов и того же автора беспредметных «симфоний»: «Напрасно Кандинский, этот метрлотель экспрессионистического кафе, пробует сейчас перескочить через собственную голову и пытается спасти свою живопись теоретическим и практическим соединением с музыкой; труп не оживишь мертвецом. Экспрессионизм также обречен на гибель, как и создавший его социальный строй псевдореволюционной мелкой буржуазии...»

Русских экспрессионистов относили к разряду “попутчиков”, субъективизм, интуитивизм, иррационализм которых все более расходились с генеральной линией партийного воздействия на культуру. Последний том 1-го издания Литературной энциклопедии со статьей об экспрессионизме не был напечатан.

Оставаясь едва ли не последним оплотом индивидуализма, экспрессионисты не вписывались в социалистическое искусство, основанное на жизнеподобии и стилевой унификации. Эти обстоятельства вместе с изменением общественно-культурной ситуации в конце 20-х годов обусловили постепенный уход экспрессионизма в России с тех позиций, на которых он существовал в качестве одной из ведущих тенденций эпохи.

¹⁶Арватов Б. Экспрессионизм как социальное явление //Книга и революция. 1922, №6. С.28.

¹⁷ Искусство. 1923, №1.С.399.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФЕНОМЕНЕ МНОЖЕСТВЕННОСТИ КУЛЬТУР В 1920-е годы:
КАЗУС О. МАНДЕЛЬШТАМА И О. ШПЕНГЛЕРА

Екатерина ДМИТРИЕВА, ИМЛИ РАН, Москва¹

Цель данной статьи – осветить и по мере возможности прояснить удивительную встречу, а точнее *невстречу* немецкого философа и русского поэта, размышлявших о судьбах культуры, один – в переломное для Германии, а другой – в переломное для России время. Позволим себе несколько предварительных замечаний, прежде чем перейти непосредственно к истории этой своеобразной *встречи*.

Как философ и публицист Шпенглер, автор нашумевшей книги «Закат Европы» (“*Untergang des Abendlandes*”; 1918, - русский перевод заглавия искажает мысль Шпенглера, который считал понятие «Европа» не существующим в историко-культурном смысле и говорил о закате «западного мира», включающего США, но не включающего ни Балкан, ни России), после выхода которой он становится властителем дум целого поколения, Шпенглер на самом деле считается во многом вульгаризатором мыслей Гете и Ницше. Положенное им в основу данного труда противопоставление культуры и цивилизации как «живого тела душевности его мумии» восходило, по признанию самого Шпенглера, к гетевскому противопоставлению живого и мертвого, становящегося и застывшего (Г.А. Тиме. Гете на «Закате Европы» (О. Шпенглер и русская мысль начала 1920-х годов) // Русская литература. 1999. № 3. С. 61), а также к понятию органической жизни, лежавшему в основе онтологии Гете. Как писал Ф. Степун, «Если у Гете Шпенглер заимствовал метод, то Ницше дал ему главную тему <...> тему цивилизации и гибели.» (Ф. А. Степун. Освальд Шпенглер и Закат Европы // Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 29). Подвергнув критике идею единого поступательного прогресса, Шпенглер заговорил о феномене множественности культур, каждая из которых обладает своей собственной жизнью, что в свою очередь исключает всякое их взаимодействие, поскольку воспринимающая культура немедленно подчиняет восприятие собственному ритму, такту и вкусу. Задача, которую он перед собой ставил, - схватить первофеномен каждой из культур и затем из этого первофеномена вывести все феноменологическое богатство соответствующей культуры: формы политики и тип эротики, математику и музыку, юриспруденция и лирику.

В России первый том «Заката Европы» Шпенглера появился в 1921 г., причем почти одновременно в двух изданиях: под редакцией А.А. Франковского в издательстве Academia и в переводе Н.Ф. Горелина с предисловием А. Деборина в издательстве Н.Д. Френкель (М.; Пг) и сразу же был воспринят как апокалипсис о грядущих судьбах западного мира, вызвав бурную дискуссию, в основном философского характера. В 1922 г. в Москве был напечатан сборник статей «Освальд Шпенглер и Закат Европы», в котором приняли участие Н.А. Бердяев, Я.М. Букшпан, Ф.А. Степун, С.Л. Франк. О Шпенглере в это же время писали также Е.М. Брауде, Б.П. Вышеславцев, В.Н. Лазарев, рассматривавшие книгу «Закат Европы» как произведение немецкой мысли, тесно при этом связанное с русскими мировоззренческими проблемами. Высказывались даже суждения, что некоторые идеи Шпенглера были предвосхищены русской философской критикой, в частности, А. Данилевским (сходство, обнаруживаемое между «Закатом Европы» и книгой Данилевского «Россия и Европа» недоказуемо с точки зрения генетической связи), Н. Бердяевым (его статья «Судьба Европы» вышла почти одновременно с «Закатом Европы») и К. Леонтьевым, чье понятие «государственного

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ №11-24-17001а/Фга «Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории.1917-1941 гг.» - PICS ETRANSOV, CNRS, N 6027 « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques »

организма» оказалось сходным с идеей культуры у Шпенглера, также организованной вокруг идеи государственности.

Как и его современники, О. Мандельштам с «Закатом Европы» познакомился в начале 1920-х гг., но с основными выводами Шпенглера не согласился, о чем свидетельствуют, в частности, мемуары Н.Я. Мандельштам («В начале двадцатых годов шумела книжка Шпенглера о закате Европы, построенная по аналогии и напоминавшая Данилевского. Мы прочли с Мандельштамом “Закат Европы”, и он не согласился с выводами Шпенглера, считая, что они не приложимы к христианскому миру. Он был гораздо пессимистичнее Шпенглера, грозившего всего-навсего тем, что культура перейдет в цивилизацию и всем станет скучно. События показали, что ничего похожего на цивилизацию и на скуку не будет. Я обожаю цивилизацию и водопровод, но прожила жизнь без нее» (Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1990 - глава V, “Недобор и перебор»). Ср.: «О. М. теорией Шпенглера не обольстился ни на миг. Прочтя “Закат Европы”, он почти мельком сказал мне, что аналогии Шпенглера, по всей вероятности, к христианской культуре не применимы. У него никогда не было чувства конца, в котором один из главных источников блоковского пессимизма. Под культурой О. М. понимал идею, лежащую в основе исторического процесса; история же для него была путем испытания, действенной проверкой добра и зла (Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., 1989. - глава «Италия»). Во внутренней рецензии на книгу Жана-Ришара Блока «Судьба века: второе эссе, служащее для лучшего понимания моего времени» (*Destin du siècle: Seconds essais pour mieux comprendre mon temps*) Мандельштам уже в 1931 г. вновь назовет Шпенглера «догматиком и математиком», что в целом совпадает с характеристикой, которая была дана Шпенглеру в сборнике «Освальд Шпенглер и закат Европы», в частности Я.М. Букшпаном, писавшем о «непреодолимом рационализме» Шпенглера.

Об интересе О. Мандельштама к Шпенглеру косвенным образом свидетельствуют и воспоминания С. Липкина («... он с покровительственным любопытством, порою, смею сказать, с интересом выслушивал мои комментарии к газетным сообщениям, всевозможные пылкие соображения, рожденные только что прочитанными Шопенгауэром, Шпенглером, Бергсоном» - Липкин С. Угль, пылающий огнем... // Осип Мандельштам и его время. М.: Наш дом, 1995. С. 301).

При этом считается, что вопреки утверждению Н.Я. Мандельштам «чувство конца в эсхатологическом контексте конца времени преследовало О. М. едва ли не с начала его пути. В стихии революционности, захватившей его в ранней юности, поэту виделась «жажда смерти и тоска размаха» (1912), в буддийско-теософских воззрениях – «бред или конец христианства» (1915); с революцией 1917 г. появились формы «финального стиля», покрывающие собой гибель христианского космоса («воск бессмертья тает», 1918, «в последний раз нам музыка звучит», 1921) (см. примеч. А. Морозова к книге: Н.Я. Мандельштам. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 299). Но и выдвинутый Шпенглером «императив отношения к культурной эпохе как к целостному лику» мог оказать влияние на культурно-философскую прозу О. М., в частности, на ряд статей книги «О поэзии» и на «Разговор о Данте» (С. Аверинцев. Освальд Шпенглер // Философская энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1970).

Вместе с тем, в «Разговоре о Данте» О. Э. Мандельштам несколько раз упоминает имя Шпенглера, но не как автора историко-культурной концепции, а непосредственно в связи со шпенглеровской характеристикой Данте: «Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит — “Дант”, сплошь и рядом нужно понимать — “Вагнер” в мюнхенской постановке» (глава IV). И далее: «Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой

шпенглеровской коричневости Данта» (там же). Однако на самом деле характер мандельштамовских упоминаний о Шпенглере свидетельствует об очень субъективном прочтении «Заката Европы», когда Мандельштам вычитывает у Шпенглера именно то, что видит (или, наоборот, отказывается видеть) в Данте сам. Комментарий Г.П. Струве и Б.А. Филиппова к первому из приведенных упоминаний О. Мандельштамом Шпенглера («Замечания о Данте рассеяны в книге О. Шпенглера «Закат Европы» - Мандельштам О.Э. Собр. соч. В 4 т. Проза. Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. М., 1991. Т.2. С.378), повторенный впоследствии во многих изданиях, не отражает на самом деле того факта, что в «Закате Европы» специальных страниц, посвященных Данте нет (как нет их и в другой книге Шпенглера, вышедшей в России два года спустя под названием: *Философия лирики*. Пер. с нем. Вл. Нейштадта. ОЗАРЬ. 1923).

Имя Данте, действительно, упоминается Шпенглером в ряде случаев, однако как входящее в конструируемые им разнообразные парадигмы: искусства, устремленного в бесконечное, понятого как таинство покаяния – и искусства, устремленного «в собственное нутро», т.е. искусства личностного, и тогда Данте противостоит Гете (О. Шпенглер. *Закат Европы*. М., 1993. Т. 1. Кн. 2. С. 307); искусства фаустовского с его «элитарным чувствованием и эзотеризмом» и его «католически-протестантской догматикой» - и искусства аполлонического, античного, чувственного, где Данте, в одном ряду с Галилеем, Шекспиром, Гете, Микеланджело, Бахом, Вольфрамом, Тицианом, Рембрандтом и Вагнером противостоит «эвклидовски-осязаемой древности» (ср.: «Но античный ваятель улавливал в камне мгновенную телесную осанку. На это фаустовский человек никак не способен. Как в любви, он ищет прежде всего не чувственного акта соединения мужчины и женщины, а великой любви Данте... Эротика Микеланджело – эротика Баха – была как нельзя более неантичной; она стояла под знаком вечности и дали, а не внешних чувств и мимолетного мгновения» (там же, с. 453; см. также с. 345, 405, 416-417). В иных случаях Данте трактуется Шпенглером как представитель средних веков, стоящий в одном ряду с Лютером («Что общего у Толстого, из самой глубины своей человечности отвергающего весь идейный мир Запада как нечто чуждое и далекое, со «Средними веками», с Данте, с Лютером – там же, с. 154), как представитель новой западной культуры, которую он называет готической, (ср.: «готически-христианская душа Данте» - там же, с. 452), являющей собой живое донаучное, лишенной телеологии и каузальности мышление («Что Данте чувствует как предназначение, ученый превращает в цель жизни» - там же, с.149, 251, 277). Вместе с тем Шпенглер вписывает Данте в парадигму истинных художников, рассматривающих «мир с высоты» и определяющих культуру (Эсхил, Платон, Данте, Шекспир, Гете), «трагической морали» которой «знакомо и понятно бремя бытия, но она извлекает отсюда чувство гордости нести эту тяжесть». Данные художники в свою очередь противостоят художникам, рассматривающим мир с точки зрения житейских нужд, с «лягушачьей перспективы», что свойственно уже «нисхождению от культуры к цивилизации» (там же, с. 541, гл. 5: «Буддизм, стоицизм, социализм»).

Соответственно, когда Мандельштам говорит о следе Вагнера в шпенглеровской трактовке Данте, то здесь, по всей видимости, он имеет в виду «картину мироздания ... как истории искупления», на самом деле в первую очередь составляющую идейную основу вагнеровской тетралогии, но которую сам Шпенглер трактует как «историческое чувство фаустианской души», распространяя его в том числе и на Данте (ср.: «Север, еще до Данте, уплотнил здесь в мировую драму историческое чувство фаустианской души, нашедшее кульминацию своей духовной выразительности в изначальном таинстве покаяния и одновременно великую школу – в исповеди. То, что как раз к этому времени являлось взору Иоахима Флорского в его апулейском монастыре – картина мироздания не как космоса, а как истории искупления в последовательности трех мировых эпох <...> - каждый отдельный человек чувствовал теперь, как его собственная жизнь вплеталась, подобно орнаменту, в план истории искупления (там же, с. 435, глава «Обнаженная

фигура и портрет»). Кроме того, сам Шпенглер действительно объединял Данте и Вагнера в одном ряду художников, для которых характерны «элитарное чувство и эзотеризм», противостоящие демократизму античного искусства (ср. «Скульптура Парфенона существовала для каждого эллина, музыка Баха и его современников была музыкой для музыкантов. Среди нас есть знатоки Рембрандта, знатоки Данте, знатоки контрапунктной музыки, и Вагнеру – с полным правом – ставят в упрек то, что круг вагнерианцев мог чересчур расшириться и что слишком малая часть его музыки остается доступною только искусным музыкантам» - там же, с. 512, гл. 5: «Картина души и чувство жизни»).

Что касается «пресловутой шпенглеровской коричневости Данта», то и здесь О. Манделштам переносит на итальянского поэта то, что Шпенглер, вслед за Ницше, говорившем о «коричневости музыки Бизе» (Ницше. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 529), писал не конкретно о Данте, но о «символе высочайшего порядка в западноевропейской картине, коричневом цвете ателье», который «начинает все больше и больше приглушать действительность всех красок», и «входит в силу лишь на исходе 16 столетия», подводя «итоги борьбы пространства против вещественного», открывая взору «чистую, насыщенную формами бесконечность» и став «отныне исконным цветом души». В становлении западного стиля его открытие, согласно Шпенглеру, знаменует кульминационную точку. «Этот цвет в противовес предшествующему зеленому содержит в себе нечто протестантское. В нем предвосхищен северный, блуждающий в безграничном пантеизм 18 в., выраженный в стихах Архангелов из Пролога гетевского Фауста. Атмосфера короля Лира и Макбета сродни ему» (О. Шпенглер. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 426).

Еще более загадочен генезис третьего упоминания О. Манделштамом Шпенглера в «Разговоре о Данте»: «Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской — и вполне законно в новой европейской. (Этим сопоставлением я обязан Шпенглеру)» (глава V). В прямом виде подобного сопоставления у Шпенглера мы нигде не находим. Возможно, что в сознании О. Манделштама сконтаминировалось размышление Шпенглера об «электрических токах и волнах», магнитных силовых полях, входящих в основные представления, «развившиеся в целокупной картине современной физики» и одновременно являющие собой «фаустовские видения, фаустовские символы, связанные теснейшими узами родства с романской орнаментикой, со взмыванием готических построек, скитаниями викингов в неведомых морях и ностальгией Колумба и Коперника» (глава «Фаустовское и аполлоническое познание природы») — и, с другой стороны, его же размышление о внутреннем родстве новоевропейской, то есть фаустовской культуры, с китайской и египетской(!), и их противопоставленности эллинской и индийской (ср.: «Вообще можно будет увидеть, что к в высшей степени активному жизнечувствованию фаустовской культуры ближе стоят культуры китайская и египетская, а к строго пассивному жизнечувствованию античности — индийская — глава «Музыка и пластика»).

История «встречи-невстречи» Манделштама со Шпенглером интересна вдвойне: она не только важна для понимания рефлексии о культуре, которая стала предметом самого пристального внимания европейских и русских философов и поэтов первых десятилетий XX века, но она еще весьма наглядно демонстрирует механизм самой культуры: отторжение, влекущее за собой видимое «невнимание» к источнику, порождает в свою очередь парафраз. Но именно этот парафраз и оказывается творчески судьбоносным в размышлении невнимательного (а на самом деле, очень даже — как мы видели — внимательного) читателя, каковым был размышляющий о судьбах не только европейской культуры О. Э. Манделштам.

STANISLAVSKI A L'ECOLE DU MELODRAME FRANÇAIS

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, CNRS

« (...) opérettes et vaudevilles constituent une bonne école pour les acteurs. Ce n'est pas pour rien que les acteurs qui nous ont précédé ont commencé par là leur carrière, appris là l'art dramatique, et mis au point là également leur technique artistique. Dans ce genre léger, il faut de la voix, de la diction, du geste, du mouvement, un rythme lesté, un tempo alerte, une gaieté franche. » » Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, 1980, p. 104.

« Certes, la platitudes des textes, l'in vraisemblance des caractères en faisaient un art mineur, mais, dans cet art mineur, il y avait des relents de théâtre élisabéthain et les secrets d'une vraie tradition d'acteurs. » Charles Dullin, « L'école du mélodrame », 1946/1995, p. 35.

Du sang théâtral français coulait dans les veines de Konstantin Stanislavski/Alekseev ; sa grand-mère maternelle, Marie Varley, était une actrice parisienne. Elle avait joué au Théâtre Michel durant la saison 1846-1847 et avait mérité une mention dans *La Chronique des théâtres de Saint-Petersbourg* : « Madame Varley, engagée pour l'emploi de soubrette, est une actrice de second plan mais elle a reçu une bonne formation »¹.

Lançant le coup d'envoi des tournées du Théâtre d'Art à Paris en décembre 1922, Stanislavski n'hésita pas à déclarer : « Il m'est agréable de reconnaître devant la capitale du monde que les acteurs français m'ont beaucoup apporté à mes débuts. [...] J'ai commencé ma carrière d'acteur en jouant des opérettes et des vaudevilles français »².

Représenter ou ressentir ?

En effet, les jeunes artistes amateurs du cercle Alekseev ont appris à jouer à partir de pièces légères, notamment *Nitouche* (1884) et *Lili* (1886) de Florimond Hervé. Dans *Ma vie dans l'art*, Stanislavski raconte qu'il s'est attaqué à un nouveau genre, celui de la comédie chantée, que venait de mettre à la mode la célèbre actrice française Anne Judic.

Mes sœurs revinrent de Paris débordantes d'enthousiasme pour Anne Judic [...]. Nous nous mîmes aussitôt à écrire les paroles et à recomposer la pièce [*Lili*]. [...] d'ordinaire, le français traduit en russe donne de longues phrases compliquées. Nous décidâmes de n'écrire au contraire que des phrases courtes, pas plus longues que les françaises. Chaque acteur devait essayer la phrase qu'il aurait à prononcer, pour vérifier si la traduction venait facilement aux lèvres et si on pouvait la dire avec un accent et une intonation à la française³.

Le travail sur ce spectacle fut doublement profitable à Stanislavski : en imitant le français, les jeunes comédiens rendaient le texte léger et mordant : « les plaisanteries françaises séduisent par leur légèreté, leur grâce et leur causticité »⁴ notera-t-il plus tard dans ses *Notes artistiques*. Dans *Lili*, il découvrit que le comique naissait du jeu langagier, de la résonance des phrases russes accommodées à la manière française, mais aussi de la situation vaudevillesque. La pièce exigeait une *composition* du personnage. Et le jeune comédien amateur fit une démonstration brillante de ces qualités dans le rôle du clairon Planchard.

¹ K. STANISLAVSKIJ, "O gastrol'noj poezdke MKHAT v Evropu i Ameriku", in *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t.6, Moskva, Iskustvo, 1994, p. 185 et p. 588.

² *Ibid.*, p. 185.

³ C. STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, trad. de D. Yoccoz, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 105. Stanislavski vit la tournée d'Anne Judic en novembre 1883.

⁴ K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t. 5/1, Moskva, Iskustvo, 1993, p. 277.

Au premier acte, je jouais le rôle d'un tout jeune soldat, le clairon Planchard, au second, j'étais un sémillant officier de vingt-cinq ans et au dernier j'avais la goutte et j'étais général en retraite. Il est bien possible que mes essais de composition d'alors n'aient envisagé que l'aspect extérieur des rôles ; mais il arrive qu'on puisse atteindre l'intérieur à partir de l'extérieur⁵.

Une dizaine d'années plus tard, en 1897, à la veille de la création du Théâtre d'Art, Stanislavski se trouvait à Paris. Il assista, à la Comédie-Française, à des représentations de *L'Avare* et du *Misanthrope* de Molière, qui lui firent une pénible impression. Il en parla sans détours et avec véhémence au critique Lucien Besnard. Dans la volumineuse correspondance qu'a laissée Stanislavski, cette lettre revêt une importance particulière car elle livre son point de vue sur le théâtre français et russe et sur la notion de tradition authentique ou imaginaire.

Je respecte les Français pour leur tradition qui, soit dit en passant, est devenue aujourd'hui une simple routine sans intérêt dans le domaine de la comédie légère et du drame. Mais leur tradition dans le domaine tragique ... il n'y a rien de pire [...]. C'est pourtant en respectant des règles dépassées que Mounet-Sully joue Hamlet. Pourquoi ces traditions sont-elles arrivées chez nous ? On nous dit : Talma jouait ainsi. [...] Je n'en doute pas, peut-être criait-il, mais c'était du fait de son vigoureux tempérament d'artiste. [...] Je n'entends pas crier Salvini, car sa voix découle avec vérité et naturel de son tempérament. Mais quand le minuscule Mounet-Sully se gonfle et se met à crier à tue-tête pour stimuler ses nerfs et ceux du public, je pense involontairement à la fable de la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf et je regrette que cet immense talent soit gâté par de fausses traditions, créées non par des génies mais par des nullités. [...] Maintenant, quelques mots sur Molière. J'ai vu ce printemps à Paris, à la Comédie-Française, *L'Avare* et *Le Misanthrope*. [...] Savez-vous quelles ont été mes conclusions ? Les plus grands ennemis de Molière sont les comédiens de la Comédie-Française. Ce n'est pas une tradition, c'est un stupide entêtement que d'appauvrir ainsi un grand auteur. Les comédiens dans les rôles de Molière ne sont pas des êtres vivants, mais des mannequins. C'est pourquoi le meilleur Tartuffe que j'aie vu est celui qu'a interprété l'acteur russe Lenski⁶ : il ne le jouait pas selon la tradition, mais il créait le rôle et, de ce fait, était intéressant⁷.

C'est la raison pour laquelle, en 1913, Stanislavski, travaillant le rôle d'Argan dans *Le Malade imaginaire*, refusa de jouer Molière « à la française ». Parti d'un travail d'imitation, tout extérieur et copiant les apparences, il en vint à une approche intérieure du rôle, « ressentie », selon le Système qu'il mettait au point depuis des années et qui lui permit, à lui le Russe du XX^e siècle, de fusionner avec un type français du XVII^e siècle. Voici comment il décrit le processus de naissance du personnage :

Stakhovitch⁸ me montra comment jouer un Français. Je saisis visuellement le côté purement extérieur du personnage et j'entrepris de travailler sur moi-même, de façon à copier l'allure de Stakhovitch. D'où des clichés et une totale confusion. Pour retrouver le premier état créateur, il aurait fallu soit que je me détache de Stakhovitch et revienne à moi-même, soit que je pénètre la psychologie de ce Français que m'avais montré Stakhovitch [...]. Je pénétrai la psychologie d'Argan et je sentis que son égoïsme, sa vantardise et son despotisme étaient des traits typiquement français. Je m'efforçai alors de trouver ces traits dans ma propre psychologie, confondue avec celle du personnage et formant son noyau. Et je m'efforçai aussi de trouver en moi une tout autre apparence (Stakhovitch m'avait montré un aristocrate et je jouais un bourgeois). Au dernier de mes essais, la fusion se produisit, c'est-à-dire que la psychologie, que j'avais construite en premier, se fondit avec l'image extérieure élaborée séparément⁹.

⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁶ Alexandre Lenski (1847-1908), acteur et metteur en scène du Théâtre Maly.

⁷ Lettre du 20 juillet 1897, in *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t.7, Moskva, Iskustvo, 1995, pp. 239-240 et pp.241-242. Extrait traduit dans C. STANISLAVSKI (1863-1963), Moscou, Editions du Progrès, [s.d.], pp. 241-242.

⁸ Alekseï Aleksandrovitch Stakhovitch (1856-1919). Comédien, puis professeur de maintien aux Studios du Théâtre d'Art, il se suicida quelques temps après la Révolution.

⁹ K. STANISLAVSKIJ, *Iz zapisnyh knižek*, t.2, Moskva, VTO, 1986, pp. 22-23.

Mais Stanislavski utilisa aussi l'expérience du théâtre français en dehors de sa pratique de comédien. Dans ses recherches théoriques, (écrits divers sur le Système, articles et carnets de notes), nous rencontrons à plusieurs reprises des réflexions sur le théâtre et le jeu français.

Stanislavski a repris au comédien Benoît Constant Coquelin le terme de « théâtre de la représentation »¹⁰ pour désigner l'école française qu'il oppose à l'art « du ressenti » propre à la tradition russe. Dans son carnet de notes de 1911, il rapproche deux géants du théâtre, le Français Coquelin et l'Italien Tommaso Salvini, et définit avec clarté et concision la différence entre représenter et ressentir dans un passage qu'il intitule « la dispute de Coquelin et Salvini à propos des objectifs de l'acteur en scène »¹¹.

Là où Coquelin dit : « L'acteur ne vit pas mais joue. Il reste froid mais son art doit être parfait », Salvini répond : « L'acteur vit, pleure et rit en scène mais tout en pleurant et en riant, il reste l'observateur de son rire et de ses larmes. Et l'art naît de cette double vie, de cet équilibre entre la vie et le jeu »¹².

Dans ses notes de 1936-1937 consacrées au travail sur le rôle, Stanislavski reprendra un exemple cité par Coquelin pour opposer les deux écoles, française et russe :

L'artiste voit le costume sur un personnage imaginaire et l'endosse, il voit la démarche, les mouvements, l'allure, les gestes, il entend la voix et les imite... En un mot, l'artiste [...] découpe, coud et recoud sa propre peau tant qu'il ne se sent pas satisfait et n'a pas trouvé une forme qui convienne au personnage imaginé.¹³

Il conteste ce travail d'imitation extérieure qui ne prend pas en compte la sincérité des sentiments. « [L'art du représenter] ne réside pas dans l'authenticité des passions mais dans la vraisemblance des sentiments ». Stanislavski souhaite, lui, réunir vérité et vraisemblance émotionnelles, selon l'adage de Pouchkine à la base de son Système¹⁴. Certes, l'émotion intérieure existe aussi dans l'art de la représentation. Les acteurs de cette école revivent et s'incarnent dans leur rôle lorsqu'ils répètent chez eux ou lors de répétitions à huis clos, mais jamais sur scène, devant le public. Le rôle n'est « ressenti » qu'à la seule fin de trouver une forme à l'affect. Selon le metteur en scène russe, le répertoire de Coquelin convient peut-être à ce type d'approche mais « qu'il essaie de jouer ainsi Ibsen ou Tchekhov. Avez-vous entendu parler d'un comédien qui 'représenterait' Maeterlinck ? Il est de ceux qu'il faut 'ressentir'¹⁵ ».

Cette constatation ne diminue cependant en rien son admiration pour la virtuosité des acteurs français :

¹⁰ C. COQUELIN, *L'Art du comédien*, Paris, Paul Ollendorff, 1894, p. 45.

¹¹ K. STANISLAVSKIJ, *Iz zapisnyh knižek*, t.1, Moskva, VTO, 1986, pp. 324.

¹² Ce dialogue de Coquelin et Salvini a eu lieu au XIXe siècle. Mais Stanislavski a repéré les racines de l'art du « ressenti » dans le jeu de la célèbre actrice Adrienne Lecouvreur au début du XVIIIe siècle. Ayant lu sa correspondance et les mémoires de ses contemporains, il aboutit à la conclusion suivante : « Lecouvreur est la première à avoir privilégié le contact avec son partenaire et non plus avec le public. Instinctivement, elle a suivi le conseil donné par Molière de « déclamer comme on parle ». Ainsi révolutionna-t-elle le théâtre bien avant que le XVIIIe siècle ait introduit la mode du naturel ». Texte de 1914, cité dans I. VINOGRADSKAJA, *Letopis' žizni i tvorcestva K S. Stanislavskogo*, t.2, Moskva, Moskovskij hudožestvennyj teatr, 2003, p. 437.

¹³ Konstan KOKLEN (Constant COQUELIN), *Iskusstvo aktera*, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1937, p. 25 (première publication en Russie dans *Russkij artist*, n° 15, 1908). La traduction russe n'est pas exactement le calque du texte français, *L'Art du comédien*, op. cit., p. 5. Sur la citation approximative de ce texte par Stanislavski dans les années trente, voir M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.), *K. Stanislavski. La ligne des actions physiques*, Montpellier, L'Entretiens, 2007, p. 75.

¹⁴ La célèbre sentence de Pouchkine : « la vérité des passions, la vraisemblance des sentiments dans telle ou telle circonstance : voilà ce que notre raison exige de l'écrivain dramatique. » sert de fondement au schéma de son Système. K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t.6, Moskva, Iskusstvo, 1994, pp. 68-69.

¹⁵ K. STANISLAVSKIJ, *Iz zapisnyh knižek*, t.2, op. cit., p. 35.

[L'école française] est un art très complexe et très difficile. Elle a servi de point de départ à ma formation, j'ai été au conservatoire de Paris et c'est pourquoi je peux en parler en connaissance de cause. [...] Aucun acteur russe (à l'exception peut-être de Karatyguine et de Samoilov, aujourd'hui disparus) ne saurait rivaliser dans la maîtrise de cet art avec des comédiens tels que Sarah Bernhardt¹⁶.

Il cite souvent l'actrice parisienne comme un modèle de discipline et de maîtrise de l'art scénique¹⁷ et vante son travail à ses élèves du Studio d'opéra :

Je me souviens d'avoir vu Sarah Bernhardt après son amputation. Elle était en tournée en Russie et jouait *L'Aiglon*. Une technique brillante. Chaque jour elle prenait des leçons de chant, de déclamation, d'escrime et je la trouvai en train de s'exercer. Jouer *L'Aiglon* avec une seule jambe, ça, c'est de la technique !¹⁸

Pourtant, après avoir mis des années à constituer son Système contre cette école qui considère, à la suite de Diderot, que l'art n'est pas l'imitation de la nature, Stanislavski estime que la maîtrise de l'artifice échoue à restituer la vie infiniment complexe de l'esprit humain.

C'est un art plus impressionnant que profond, sa forme est plus intéressante que son contenu, il agit davantage sur l'oreille et la vue que sur l'âme et il force l'admiration plutôt qu'il n'émeut [...]. Oubliant les rôles qu'ils ont créés, nous sommes impressionnés par la personnalité des interprètes, et Coquelin, Sarah Bernhardt, Mounet-Sully resteront gravés à jamais dans notre mémoire¹⁹.

Ainsi, dans sa jeunesse, Stanislavski s'est passionné pour le théâtre français, a usé et abusé, dans ses premiers rôles, des procédés de la comédie et du vaudeville. Il a su apprécier la grande maîtrise des acteurs du théâtre français du XIX^e siècle, mais ce théâtre lui est resté étranger. Comme acteur, metteur en scène et pédagogue du XX^e siècle, il utilise d'autres principes pour fonder son « théâtre du ressenti » qui repose sur le travail intérieur et l'entraînement de l'appareil psychophysique.

Des Deux Orphelines aux Soeurs Gérard

Le 29 octobre 1927 *Les Sœurs Gérard*, d'après le mélodrame français *Les Deux Orphelines*²⁰, sont créées sur la petite scène du MKhAT, au 22 rue Tver. Le spectacle se fait éreinter par la critique, ne reste qu'une saison et demi à l'affiche et n'a donc plus qu'à

¹⁶ K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t.9, 1999, *op. cit.*, p. 296.

¹⁷ En 1897, se trouvant à Paris et l'ayant vue dans *La Samaritaine* d'Edmond Rostand, il écrivit à Olga Perevochtchikova qu'il avait pleuré durant les trois actes et qu'il était sorti du théâtre totalement bouleversé. Lettre du [8]mai 1897, in K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t.7, 1995, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸ K. STANISLAVSKIJ, *Iz zapisnyh knižek*, t.1, *op. cit.*, p. 573. Stanislavski envoya un télégramme de New York au directeur de la Comédie-Française lors du décès de Sarah Bernhardt en mars 1923. « La plus belle et la plus noble tradition du théâtre s'est éteinte. La grande voix au timbre d'or ne résonnera plus jamais. S'associant au deuil et à la grande douleur de la France et du monde entier, le Théâtre d'Art vous prie, Monsieur le directeur, de transmettre ses sincères condoléances à la famille de la grande actrice tragique et aux artistes des théâtres français. » K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah*, t.9, 1999, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹ Après la tournée européenne et américaine de 1922-1924, Stanislavski fait état à plusieurs reprises, dans ses articles et souvenirs, d'une dégradation de l'art théâtral. Et comme exemple d'un art de très haut niveau, il évoque le théâtre français du XIX^e siècle : « [Les comédiens de cette époque] possèdent une immense capacité de travail. Ce sont de grands virtuoses qui, tous les jours de leur vie, ont exercé leur voix par le chant, leur diction par la lecture, leur habileté plastique par la gymnastique et le sport, leur imagination en se familiarisant avec toutes sortes d'oeuvres, leur ouïe et leur sens du rythme en écoutant ou en faisant de la musique et leur goût littéraire en étudiant des poètes du monde entier. » K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij*, t. 6, 1994, *op. cit.*, pp. 75-76 et 580.

²⁰ Un mélodrame d'Adolphe Philippe dit Dennery et Pierre Etienne Piestre, dit Eugène Cormon. Le spectacle est dirigé par Nikolai Gortchakov et Elizaveta Telecheva.

disparaître des mémoires et des annales. Et cependant, en dépit de l'insignifiance du texte original, et du caractère secondaire de la représentation, jugée indigne de la scène principale où se jouera en parallèle *Train blindé 14-69* de Vsevolod Ivanov en l'honneur de la Révolution, *Les Sœurs Gérard* sont passées à la postérité, au même titre que *Le Mariage de Figaro*, *Les Ames mortes* ou *Cœur ardent*. C'est que Stanislavski lui-même a choisi le texte, supervisé le travail, dirigé vingt-trois répétitions de mai à octobre 1927²¹, et a laissé, par le truchement de son disciple et assistant Nikolaï Gortchakov, des traces de la façon dont, à ce moment clé de son parcours, il remet en question les acquis de son Système et teste des procédés de renouvellement à partir d'un genre très particulier et étranger à la culture russe. Les notes de répétitions conservées au Théâtre d'Art, dont quelques-unes sont de la main de Stanislavski, révèlent que *Les Sœurs Gérard* ont été un creuset où les notions majeures de la première étape du Système sont associées à des termes qui seront utilisés systématiquement dès le début des années trente. Comme à l'époque de sa jeunesse, lorsqu'il faisait lui-même l'apprentissage du métier, Stanislavski recourt à une œuvre d'un genre léger français pour expérimenter, avec de jeunes comédiens, un jeu plus physique.

La mode des genres légers français

La dramaturgie française tient une place importante dans le parcours de Stanislavski. Vingt et une pièces pour dix allemandes, sept anglaises, cinq scandinaves²². Et ces textes très variés peuvent être des vaudevilles, des comédies (Molière) ou des drames sociaux comme *Marchands de gloire* de Marcel Pagnol et Paul Nivoix (on exclura les drames symbolistes du Belge Maeterlinck). Cela tient, jusqu'à la Révolution, aux goûts du public imprégné de culture française, aux goûts de Stanislavski qui lit Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, fréquente régulièrement Paris, Lyon, Vichy, Biarritz, Nice, Menton, Saint-Lunaire, voit jouer les frères Coquelin, Sarah Bernhardt, Mounet Sully. Après 1917, parmi les classiques étrangers, il préférera Byron et Shakespeare à Molière. Mais les années 1926-1927 sont fécondes : Pagnol et Nivoix, Beaumarchais, Dennery et Cormon²³. Deux comédies et un mélodrame. De toute évidence, il puise à son expérience passée et utilise les ressorts de textes légers, joués, comiques, qu'il faut jouer avec rapidité, entrain, grâce, pour stimuler la troupe. Si *Marchands de gloire* ou *Les Sœurs Gérard* n'ont pas bouleversé l'histoire du Théâtre d'Art, il n'en va pas de même du *Mariage de Figaro*²⁴ qui sera unanimement reconnu

²¹ La première répétition date du 16 novembre 1926. Sur les 141 répétitions qui s'échelonnent du 16 novembre au 29 mai 1927, Stanislavski assiste à trois séances, les 17, 24 et 25 mai. Sur les 71 répétitions du 17 août au 29 octobre 1927, il assiste à 20, à partir du 10 septembre. Donc, sur 212 répétitions, il en dirige 23 dont trois générales les 18, 21 et 26 octobre 1927. Sur l'affiche, Stanislavski figure comme directeur artistique, N. Gortchakov et E. Telecheva comme metteurs en scène. Les décorateurs sont Alekseï Chtchoussev et Viktor Simov, le compositeur –Viktor Oranski.

²² Voir le mémoire de maîtrise de Christine SIREJOLS, *Les Pièces françaises jouées et mises en scène par Stanislavski*, s.d., Bibliothèque d'études théâtrales, Censier-Paris III, D 136.

²³ *Marchands de gloire*, comédie satirique de Paul Nivoix et Marcel Pagnol, créée à la Madeleine en mars 1925 est jouée au MKhAT en juin 1926. *Le Mariage de Figaro* y sera créé le 28 avril 1927 et *Les Sœurs Gérard* fin octobre 1927.

²⁴ Selon Stanislavski, *Marchands de gloire*, mélodrame satirique, doit commencer comme une tragédie et finir comme une opérette. Le metteur en scène l'inscrit dans un réalisme fourmillant de détails, d'objets, de jeux de scènes justifiant l'action. Il parle « d'actions physiques simples » liées à une reconstitution du train-train quotidien (*tecenie dnja*) et non de « ligne d'actions physiques » comme ce sera le cas dans les années trente. Si la presse félicite le Théâtre pour avoir monté sa première pièce contemporaine depuis 1917, elle trouve que la mise en scène manque de mordant. On voit mal en effet mal la raison du choix de Stanislavski qui n'a pas profité de l'occasion pour théâtraliser, dynamiser le jeu des comédiens. Dans *Le Mariage de Figaro* qu'il répète en parallèle (il dirige 82 répétitions sur 300 et le travail durera un an et demi, depuis le printemps 1925), après de surprenantes mais brèves recherches concernant la réorganisation de l'ensemble de l'espace théâtral, il revient à un décor peint commandé à Ilia Golovine, placé derrière un cercle tournant. S'il conserve un réalisme historiquement précis et très détaillé, il teste de nouveaux procédés de technique théâtrale : gestuelle rapide,

comme un nouveau départ dans la pratique stanislavskienne Il avait fallu un long entraînement pour obtenir ce jeu pétillant comme du champagne, ce dynamisme et ce plaisir à jouer qui firent l'admiration du public. Ce n'est pas un hasard si le dernier texte sur lequel Stanislavski met à l'épreuve et en pratique la dernière étape de son Système sur les actions physiques est *Le Tartuffe*, un travail resté inachevé, qui a valeur de testament.

Réécrits et actualisés, les mélodrames français, nombreux sur les scènes soviétiques des années 20 et 30, répondaient aux attentes du public, déstabilisé par la guerre civile et les bouleversements de tous ordres. Ces œuvres de divertissement dans leur présentation manichéenne des valeurs morales confortaient le public dans le triomphe du bien. Le public formait une communauté harmonieuse, hostile au Méchant et au Traître. Victoire des sentiments purs et sincères. Simplisme des situations : le mélodrame étranger, français la plupart du temps, pouvait jouer un rôle de contrepoint festif et ludique au théâtre didactique.

Stanislavski lui découvrit un autre usage.

A partir de ce genre qui représentait tout ce contre quoi il s'était battu et se battait en art, il tenta de ressourcer son Système, de lui injecter des éléments qu'il avait au départ écartés dans son radicalisme psychologique et dans sa focalisation sur le travail intérieur. Avec *Les Sœurs Gérard*, il espérait que le « théâtre du ressenti » puisse utiliser certains procédés, certaines techniques du « théâtre de la représentation ».

Une Révision du Système

Lorsqu'il confie, à l'automne 1926, les répétitions du mélodrame révisé²⁵ à son assistant Gortchakov, Stanislavski vient d'éprouver une immense satisfaction : après des années d'errances, plusieurs échecs, le succès fulgurant des *Jours des Tourbine* lui a redonné confiance. La relève est possible, il faut désormais amener les jeunes à renouveler leur jeu, à éliminer les clichés qui proviennent d'une mauvaise assimilation du Système (les pauses non justifiées, l'oubli de la plasticité, de la virtuosité physique, la tendance à dire le texte sans travailler l'intonation, sous prétexte d'imiter le langage de la vie quotidienne). Le texte des *Sœurs Gérard*, sans valeur littéraire, se prête à des essais. Stanislavski s'en sert comme d'une base, d'un canevas pour redonner à la troupe l'habitude du jeu d'ensemble et le sens du rythme.

Il recourt ici non pas au travail à la table et au découpage du texte, mais aux « etioudy », à l'analyse par la pratique, par le jeu. Armé d'une ancienne édition de Pixérécourt²⁶ et rompu, depuis ses jeunes années, aux ficelles et aux numéros incontournables du mélo, Stanislavski indique comment jouer à cache-cache avec le personnage. « Vous

ludique, gracieuse (typique, selon lui, des Français), rythme endiablé que le cercle tournant favorise et accentue. Voir OI'ga RADISCEVA, *Stanislavskij, Nemirovic-Dancenko, Istorija teatral'nyh otmošenij. 1917-1938*, Moskva, « Artist.Režisser.Teatr », 1999, p. 199 (pour l'expérience scénographique de 1925) ; N. GORCAKOV, *Režisserskie uroki K. Stanislavskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1950 et M. STROEVA, *Režisserskie iskanija Stanislavskogo, 1917-1938*, Moskva, Iskusstvo, 1977.

²⁵ Commandée à Vladimir Mass et fortement raccourcie par Stanislavski lui-même, l'actualisation des *Deux orphelines* s'intitule jusqu'en juin 1927 *Dans la tourmente des époques*. L'adaptation-actualisation vise à transformer le mélodrame original en une pièce historique de mœurs. Dans la rédaction de V. Mass, le Traître (Picard, agitateur, espion, vendu à la police) se rallie à la fin à la bonne cause : il se met du côté des sœurs Gérard, pauvres et manipulées. Et l'aristocrate Roger de Linières trahit sa classe en s'écriant, dans un sursaut de conscience à l'acte II, 1 : « Cela me fait tout drôle de voir ici cette brillante société saturée de nourriture et de vin quand, dans les faubourgs, des milliers de pauvres hères affamés meurent, faute d'un morceau de pain. » Selon la première édition en 1950 du livre de Gortchakov, la nouvelle rédaction a été faite par Pavel Markov, Mass et lui-même (p.295) ; dans la réédition, le nom de Markov a disparu. Dès mai 1927, la pièce est jugée trop longue et, le 18 octobre 1927, Stanislavski donne des indications strictes pour raccourcir le texte d'une heure (il dure alors environ 4 heures avec l'entracte). Archives du Théâtre d'Art, KS 1264.

²⁶ N. GORCAKOV, 1950, p. 305. Maintenu dans les rééditions. Dans cette édition figurent des remarques de mise en scène et des consignes de plantation des décors.

jouerez avec une sincérité extrême [...] en accomplissant des actions physiques. [...] C'est fondamental dans le mélodrame. » dit-il²⁷. Le rôle des sœurs Louise et Henriette est, selon lui, « une chaîne ininterrompue d'actions physiques. [Si vous les exécutez], les sentiments viendront d'eux-mêmes. »²⁸

Répétant avec le comédien Vsevolod Verbitski/Picard la première scène où l'espion surveille les gens, il insiste sur sa nécessaire mobilité : les actions physiques doivent être « un stimulus et un appât pour l'action intérieure et même le sentiment. »²⁹

Il poursuit, avec cette opiniâtreté et cet auto-aveuglement que ses proches connaissent bien, un but très précis : remettre en place et en situation un certain nombre de principes essentiels du Système comme l'action transversale, les circonstances proposées³⁰ et demande aux comédiens d'ajouter des actions –et des pantomimes dans les scènes populaires– pour vérifier la justesse des sensations et des émotions intérieures. Il mixte curieusement des approches visant à trouver du dedans « l'état créateur »³¹, avec les stimuli d'un travail physique.

Cependant, comment le suivre lorsqu'à propos d'un genre aussi codé que le mélodrame, il affirme :

Le mélodrame ne supporte aucune convention. Le mélodrame, c'est le quotidien mais un quotidien concentré, vérifié, sans détails ni pauses superflus. Seules les pauses ludiques sont admises [...] et leur nombre doit être précisément fixé. En regardant un mélodrame, le spectateur estime que tout ce qui est montré dans la pièce s'est produit obligatoirement dans la vie, dans le quotidien et pas sur la scène. Voici pourquoi la convention théâtrale est contre-indiquée au mélodrame. Et si le spectateur croit que tout cela s'est produit à ses côtés, dans la vie, cela le touchera de façon extraordinaire, le fera rire et pleurer.³²

Stanislavski tient donc une position impossible. Il recourt au mélodrame pour développer musicalité, rapidité, virtuosité, rythme, mais il maintient, dans ces exercices, des principes pour lui fondamentaux qui relèvent d'un théâtre réaliste, psychologique, où la nature est celle du quotidien.

Le temps passé à cette recherche retardera d'une saison la sortie des *Sœurs Gérard*. Il aura fallu plus de deux cents répétitions, pour aboutir à un résultat piteux.

La première, déjà retardée, aura lieu après *Train blindé* et le spectacle, montré à Léninegrad durant l'été 1928, provoquera de sérieux remous dans la critique. Inquiétudes quant à l'aveuglement idéologique du MKhAT qui a exhumé une pièce poussiéreuse souscrivant à « la morale de classe du petit-bourgeois et du négociant », dont les héros sont « les porteurs abstraits de valeurs morales ». Sarcasmes à l'encontre de la « fuite panique » du MKhAT devant le répertoire contemporain. Ironie à l'égard du sujet sentimental de la pièce, digne des scènes provinciales. Etonnement devant la maladresse des comédiens qui, réputés pour leur

²⁷ *Ibidem*, p.306 ; 1952, p.419.

²⁸ *Ibidem*, p.293 ; 1952, p. 408.

²⁹ *Ibidem*, p.331 ; 1952, p. 446.

³⁰ Stanislavski utilise pendant les répétitions les termes-clés de son Système: *skvoznoe deistvie, svekhzadatcha, sostavlenie shemu, esli by, deistvie, predlagaemye obstojatelstva*. Il affirme: « *Skvoznoe deistvie opredeliaetsia glagolom : dobitsia svobody ili zavoevyvat svob. ili borotsia za svobodu, stremitsia k svob, iskat svobodu (...)*. » KS 1355, manuscrit, fol.5. Les abréviations figurent dans l'original.

³¹ Ces découvertes ont été faites à l'occasion de mises en scène de Tchekhov, de Tourgueniev (*Un mois à la campagne*) et concernent l'accompagnement sonore, le sous-texte, l'agencement des foules, le jeu de regards (*pristrelki i perestrelki glazami*).

³² N. GORCAKOV, *op. cit.*, pp.313 ; 1952, pp. 427-428. Un doute plane cependant sur la véracité des propos de Stanislavski publiés par son très orthodoxe disciple plus de vingt ans après les faits et en pleine période stalinienne.

naturel et leurs raffinements psychologiques, déclament, sur-jouent et tombent dans un maniérisme de mauvais aloi³³.

La déception de Stanislavski dut être à la mesure des espoirs qu'il avait mis dans sa nouvelle méthode pédagogique. En témoigne la rencontre avec Meyerhold et son épouse, venus voir le spectacle. À Z. Raïkh qui lui demande abruptement, à l'entracte, pourquoi avoir choisi une telle pièce, Stanislavski répond que le mélodrame est utile pour soigner les acteurs malades. Écoutons Gladkov qui a consigné ses souvenirs à l'occasion de cette rencontre :

Il montra un acteur et dit : 'Regardez cet acteur a toujours pâti de gestes désordonnés, maintenant, il va dire un grand monologue et il ne fera rien de superflu.' Mais l'acteur en commençant son monologue n'avait pas plutôt dit deux phrases que déjà il s'était mis à faire des moulinets avec les bras. KS baissa la tête. Comme je le comprenais à cette minute !³⁴

³³ Voir *Smena*, 10 juillet 1928, *Krasnaja gazeta*, utr.vyp., 11 juillet 1928.

³⁴ Aleksandr GLADKOV, *Mejerhol'd*, T.2, Moskva, STD, 1990, p.323. KS est l'abréviation pour Konstantin Sergueïévitch Stanislavski.

PICS ETRANSOV, CNRS 6027
RGNF 11-24-17001a/Fra

ARIAS (Atelier de recherches sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle), UMR 7172
CNRS/Paris3/ENS, coordination Marie-Christine AUTANT-MATHIEU ;
IMLI (Institut de littérature mondiale de l'Académie des Sciences de Russie),
coordination Elena GALTSOVA

Structure du théâtre soviétique et fabrique d'une culture dite « socialiste » de la différence (1922-1937)

Virginie Symaniec

Notre communication s'appuie sur les résultats d'une recherche effectuée à Moscou entre le 28 septembre et le 30 octobre 2012, au cours de laquelle il nous a été possible de consulter plusieurs fonds du GARF et du RGALI témoignant de la « Fabrique du soviétique au théâtre ». La période investiguée couvre essentiellement la fin des années 1920 et le début des années 1930. Les documents questionnés proviennent de la section du travail théâtral, du secteur des théâtres nationaux reliés à la direction générale des arts (*Glavisskustv*) près le Commissariat populaire à l'Instruction publique (*Narkompros*), ainsi que de la commission générale du répertoire (*Glavrepertkom*) ou de la commission d'étude du spectateur de l'Académie d'État des Sciences Artistiques (GAXN). Ces dossiers ne sont toutefois pas complets et d'autres archives conservées aussi bien en Russie que dans les anciennes républiques soviétiques devront encore être explorés pour parfaire nos conclusions sur l'ensemble de la période courant de la fondation de l'Union soviétique en 1922 aux grandes purges de 1937.

1922. L'URSS est fondée. Ses nouveaux « ingénieurs » russes de la culture possèdent une liste de 12 nationalités¹ à partir de laquelle penser et mettre en œuvre leur politique théâtrale². Ces douze nationalités sont celles qui, du temps de l'empire, avaient été considérées par les autorités tsaristes comme suffisamment « culturelles » pour mériter de posséder un théâtre. Entre 1932 et 1934, la seule Fédération socialiste soviétique de Russie (RSFSR) compte déjà 53 théâtres nationaux dans 38 langues, dont 13 à Moscou³. En un peu plus d'une décennie, les soviets peuvent donc se prévaloir d'en avoir déjà créé 44 supplémentaires, dont 24 ont nécessité l'élaboration d'un alphabet et d'une grammaire en amont de leur inauguration⁴. En 1937, le compagnon de route du communisme, journaliste et romancier français, Paul Gsell,

¹ Ukrainiens, Biélorussiens, Arméniens, Géorgiens, Juifs, Finnois, Turcs, Tatars, Lettons, Polonais, Allemands et Chinois.

² RGALI, f. 2663, op.1, ex. d. 105.

³ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 246.

⁴ RGALI, f. 2663, op.1, ex. d. 105.

affirme dans son rapport⁵ destiné au ministre français de l'Éducation nationale, Jean Zay, que l'URSS de 1936 compte déjà 651 théâtres et que les recensements de 1935 ont permis de dénombrer des représentations en plus de 54 langues pour un total de 50 millions de spectateurs sur l'ensemble de l'Union⁶.

Une telle surenchère de chiffres — un autre fervent défenseur de l'URSS, Léon Moussinac parle déjà de 88 nationalités soviétiques en 1935⁷ —, possède ses ramifications idéologiques. Officiellement en effet, le théâtre en URSS se présente comme « le lien spirituel entre tous les citoyens et aussi entre les différentes Républiques⁸ ». La rumeur se répand au-delà de ses frontières :

Ils ont multiplié les théâtres. Ils en ont construit dans toutes les contrées de l'URSS, comme autrefois on construisait des églises. Ils ont secondé le développement de l'art dramatique dans les divers langages des Républiques régionales. Ils ont envoyé des comédiens en mission chez les peuplades encore ignorantes qu'il s'agissait de gagner au socialisme⁹.

Plus généralement, il s'agit de réaffirmer la volonté du régime de se démarquer de la Russie tsariste qui, comme l'assurait l'école historique du bolchévique M. N. Prokovskij (1868-1932), n'avait été qu'une « prison des peuples » opprimant ses « minorités nationales »¹⁰. De façon toutefois plus officieuse et bien moins philanthropique qu'il n'y paraît, les dirigeants soviétiques, tout en proclamant leur hostilité au système colonial, se font les chantres d'un découpage ethnique des réalités sociales qui doit pourtant beaucoup à la pensée coloniale. Dans ce contexte, ils conçoivent le théâtre comme une véritable machine à créer de l'« ethnie » et ceci à des fins de contrôle politique des groupes de populations « bigarrés » qu'ils ont désormais à charge de convaincre comme d'administrer. La « question de la langue » ou la refonte des symboles nationaux se mêlent dès lors à d'autres outils statistiques, anthropologiques ou esthétiques qui doivent tout de leur fortune aux paradigmes de la raciologie européenne du XIX^e siècle. L'heure est plus que jamais à la production de classements et de hiérarchies¹¹.

Les expériences qu'ils tentent alors pour parfaire leur système totalitaire de gestion des arts et de la culture — lequel révèle rapidement sa véritable fonction d'administration des relations entre russes et non-russes —, n'ont encore jamais été menées en un temps aussi record sur un territoire aussi vaste. Le modèle culturel dit « socialiste » qui en découle, désormais associé à la promotion de valeurs « nationales » décrites par leurs thuriféraires comme nécessairement émancipatrices, pourra être exporté, dès 1949 — et cette fois en moins

⁵ Gsell, Paul, *Le théâtre soviétique*, Paris, Éditions sociales internationales, 1937.

⁶ Gsell, Paul, *Ibidem*, 1937, pp. 59-60.

⁷ Moussinac, Léon, *Avec les comédiens soviétiques en tournée. Notes de voyage*, Paris, Éditions sociales internationales, 1935.

⁸ *Idem*, p. 10.

⁹ *Idem*, p. 14.

¹⁰ Voir Robin, Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 64.

¹¹ Symaniec, Virginie, *La Construction idéologique slave orientale. Langues, races et nations dans la Russie du XIX^e siècle*, Paris, Pétra, 2012.

d'une décennie —, dans la nouvelle Chine communiste de Mao¹². Comme le « peuple russe » en URSS, le « peuple des Hani » de Chine pourra dès 1958 se prévaloir de surplomber — pour mieux les unir dans leur diversité et prévenir leurs velléités de résistance —, plus d'une cinquantaine de nationalités qui n'ont bientôt plus que leurs « droits culturels » pour tout horizon politique au sein de la Grande nation chinoise.

C'est dire si le système culturel soviétique a eu de l'influence bien au-delà de ses propres frontières et si le théâtre, du fait de son économie singulière, permet d'en illustrer le fonctionnement d'ensemble en révélant les tensions qui peuvent exister entre centre et périphérie(s), « verticalité » du pouvoir politique et horizontalité du réseau théâtral au plan du territoire. Interroger ces tensions, c'est donc se donner les moyens de comprendre ce que la fabrique totalitaire du soviétique doit à la mise en place d'une culture de la différence, indexée sur un traitement singulier de la figure de « l'étranger » ou du « non-russe » ayant impliqué — en-deçà des discours convenus sur les fondements marxistes-léninistes du système —, une instrumentalisation essentialiste des questions de la langue, de l'art et de la nationalité. Serait-il possible également de démontrer que la nouvelle mise en réseau des théâtres qui résulte de cette politique va de paire avec la mise en place d'un système de contrôle effectif des nationalités, où le théâtre, au même titre que n'importe quel autre phénomène artistique, fut finalement ravalé au rang de simple outil d'intendance et d'administration ? Encore resterait-il à mesurer les conséquences de cette instrumentalisation sur la production d'une esthétique politique singulière.

« *Construire* » de la culture

Depuis le XVI^e congrès du Parti (1930), un maître mot traverse l'ensemble du champ discursif soviétique : *stroitel'stvo*. Pour Staline, la collectivisation du pays a été un succès et elle doit désormais paver la voie à une ère de « construction culturelle »¹³. Le « guide » proclame que toutes les cultures soviétiques doivent être « socialistes dans le contenu et nationales dans la forme » : savante dialectique à l'origine d'un double mouvement propre à mettre en tension une reconnaissance possiblement égalitaire des cultures nationales avec une volonté de créer la culture soviétique homogène d'un « peuple tout entier » et toutefois capable de les surplomber. Dans *Le Théâtre soviétique* (1937), Paul Gsell, convaincu que la Grande politique soviétique « a pour maximes la joie du travail, la passion de la justice et de l'égalité, l'amour de la paix, la fraternité entre les peuples [et] la soif du progrès » témoigne de la grandeur du projet théâtral stalinien en des termes dont l'essentialisme méthodologique semble déjà devoir recouvrir la réalité des grandes purges qui sont pourtant en train de succéder à la mise en œuvre volontariste de la politique qu'il décrit :

Les dirigeants de Moscou cherchent à fortifier les aspirations nationales de chacun des peuples groupés dans l'énorme fédération. Ils ne suivent en aucune façon les errements du tsarisme qui voulait faire régner une uniformité conventionnelle sur tant de races différentes et qui essayait d'imposer le russe comme langue officielle dans tout l'Empire. Les bolchéviks, au contraire, veulent encourager toutes les nationalités à

¹² Qu Liu Yi, « Le Théâtre des minorités nationales en Chine », in *Théâtre international* n°7, 3/1982, pp. 14-24.

¹³ GARF, f. 6946, op.1, ex. d. 1.

développer librement leurs aptitudes naturelles et à en faire bénéficier l'association générale (...). Des territoires où, avant la Révolution d'Octobre, l'art dramatique était tout à fait inconnu, possèdent maintenant une littérature théâtrale qui leur est propre. (...). Il va de soi que toutes les nationalités de culture raffinée possèdent un répertoire régionaliste très développé et des salles nombreuses¹⁴.

Au-delà toutefois de ces discours convenus, les protocoles et compte-rendu de commissions de la section du travail théâtral ou du secteur des théâtres nationaux du Glavisskustv près le Commissariat populaire à l'Instruction publique (*Narkompros*)¹⁵ montrent qu'en 1930, nul ne semble savoir exactement ce que l'injonction stalinienne signifie, ni ce qu'elle va impliquer en termes de dépenses de moyens et de personnel à l'échelle soviétique.

Redéfinir la « russité »

À noter que, dans ce contexte, le « peuple russe » est loin d'être exempté de repenser la forme « nationale » autant que le contenu « socialiste » de sa propre culture, ce qui suscite de houleux débats et de multiples tensions concernant ce que devraient désormais être les représentations de son « essence » ou de sa « nature ». La question est loin de n'être que rhétorique ou instrumentale : comme plus tard le théâtre des Hani face aux 55 nationalités de l'« État multinational uni » maoïste de 1958, le théâtre russe a pour mission d'inspirer les théâtres non-russes¹⁶. Archétype de leur développement, il doit demeurer la clé de voute d'un système complexe devant permettre, à terme, leur fusion dans la Grande culture soviétique¹⁷. Pour contribuer officiellement au renforcement de ses liens culturels — mais surtout de ses liens idéologiques —, avec les autres nationalités d'Union soviétique, comme pour renforcer le caractère unitaire autant qu'univoque de ces « alliances » politiques, il importe désormais d'associer à un savoir-faire professé en russe par le centre les musiques, chants, danses et thématiques caractéristiques des folklores locaux dans les langues nationales.

La figure de l'étranger se retrouve donc au cœur du dispositif administratif de gestion et de contrôle stalinien de la culture. Au théâtre, ce qui est étranger à la russité semble même devoir être entièrement indexé sur la réaffirmation progressive de la « pureté » intrinsèque de l'ancien concept impérial de *russkost'*. En témoigne, par exemple, la célèbre querelle des historiens menée dès 1936 par le président du Comité des arts de l'URSS, Platon Mixajlovič Keržentsev (1881-1940) autour des *Preux (Богатыри)* de Demian Bednij (1883-1945), mise en scène la même année par Alexandre Taïrov (1885-1950). Un décret du comité panrusse des Affaires artistiques près le sovnarkom de l'URSS *Contre la falsification du passé du peuple* et daté du 13 novembre 1936 demande le retrait de la pièce du répertoire « comme étrangère à l'art soviétique » (*как чуждую советскому искусству*)¹⁸. L'argument central des détracteurs du couple Bednij-Taïrov n'a plus rien ici de la problématique de classe. Il réside

¹⁴ Gsell, Paul, *Op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁵ Fonds n° 645 du RGALI.

¹⁶ Qu Liu Yi, *Op. cit.*

¹⁷ Nous avons déjà détaillé ailleurs ce que cette rhétorique de la « fusion » des peuples et des cultures doit à la pensée de l'empire. Voir Symaniec, Virginie, *Op. cit.*, 2012.

¹⁸ *Против фальсификации народного прошлого*, Государственное издательство Искусство, Москва-Ленинград, 1937, с. 4.

au contraire dans l'idée que la pièce donne une mauvaise image de la christianisation de la Rus' de Kiev, tout en insultant l'histoire héroïque du peuple russe. La *Pravda* renchérit de façon menaçante : la posture « anti-patriotique » de Taïrov — et ce n'est pas la première fois qu'on le lui rappelle —, ne saurait que faire le jeu des ennemis de l'URSS¹⁹.

Les documents d'archives ne contredisent pas ce virage « à droite » à l'origine de nombreux discours d'exclusions et qui s'avère contemporain de la reprise en main, depuis le 1^{er} janvier 1936, de l'administration artistique de l'ensemble du territoire soviétique par Moscou. Dans ces documents, l'objectif des ingénieurs de l'art est souvent décrit comme étant d'ordre strictement prophylactique : la vieille culture russe impériale doit être amputée de ce qui est « étranger » à la nouvelle construction culturelle soviétique, mais où doit passer la frontière entre le « nous » et le « différent », entre ce qui est « acceptable » et ce qui ne l'est pas ? Paul Gsell ne trouve-t-il pas positif que « bien des traits rapprochent les bolchéviks du tsar puissant d'autrefois²⁰ » ?

Nous désirons que, grâce à notre nouvelle organisation sociale, notre civilisation ne s'arrête jamais²¹.

Serait-il possible de démontrer que, dans la pratique, les théâtres furent enjoins à devenir « nationaux » dans le contenu et « socialistes » pour la forme ?

Un nouveau réseau théâtral pour un « spectateur nouveau »

Les nouveaux théâtres soviétiques peuvent, pour l'heure, être classés en deux grandes catégories qu'il conviendrait ultérieurement d'affiner : les théâtres dits des nationalités à l'échelle de l'URSS ou des minorités nationales (les *natsmentetri* dans le jargon de l'époque) au sein de chaque république, tous non-russes, d'une part ; les théâtres explicitement rattachés à des classes sociales, sans désignation explicite de nationalité, mais qui furent tous *de facto* des théâtres russes de la RSFSR, d'autre part²². Le plan de développement des théâtres des nationalités de Russie en date de 1931²³ montre parallèlement que les gestionnaires de l'art divisèrent d'abord les théâtres de Russie en deux groupes :

- Ceux des nationalités possédant déjà une tradition théâtrale et ayant les moyens économiques de développer leur théâtre comme les Tatars, les Tatars de Crimée, les Bachkirs, les Kirghizes, les Lettons, les Chinois et les Ukrainiens ;
- Ceux des nationalités possédant un théâtre amateur ou pas de théâtre du tout, comme les Yakoutes, les Mongoles, les Caréliens, les Daghestanais, les Komi, les Polonais, ou encore, les Tsiganes.

¹⁹ *Pravda* du 15 novembre 1936, cité in *Против фальсификации народного прошлого*, Государственное издательство Искусство, Москва-Ленинград, 1937, с.15.

²⁰ Paul Gsell, *Op. cit.*, P. 75.

²¹ Un commissaire du peuple, cité in Paul Gsell, *Op. cit.*, p. 34.

²² À noter que ces catégories ne s'excluaient pas toujours et que, pour ce qui concerne les théâtres non-russes, il arrivait que la désignation de classe aille de paire avec la désignation dite « nationale ».

²³ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 229.

La volonté de créer des théâtres des minorités nationales en Russie s'appuie sur des groupes de populations plus ou moins importants et d'abord recensés à partir du seul critère de la langue. Par exemple, outil linguistique à l'appui, on estime que les Ukrainiens de Sibérie représentent 7.150.000 personnes ; les Tatars de la République socialiste soviétique autonome tatar, 500.000 ; les Juifs de Moscou, 150.000 ; les Polonais de divers *oblast'*, 210.000 ; les Tsiganes de divers *oblast'*, 70.000 ; les Lettons de divers *oblast'*, 100.000 ; les Biélorussiens, toujours de divers *oblast'*, 110.000²⁴. Protocoles et décrets concernant ces groupes peuvent s'accompagner de cartes précisant de manière plus ou moins fine leurs lieux de résidence. Tous sont pourtant loin de posséder une écriture ou d'être alphabétisés, ce qui rend moins efficace l'utilisation des journaux ou de la littérature pour les édifier à la pensée du bolchevisme. Certains groupes recensés résident par ailleurs dans des endroits peu accessibles — comme par exemple les *aouls* montagnards du Caucase —, où il reste à installer, au-delà des infrastructures de transports, le réseau radioélectrique : cela rend plus difficile les projections de documentaires ou de films cinématographiques. Le théâtre est donc indéniablement l'outil qui, parce que mobile et reposant sur l'oralité, permet la diffusion des idées du soviétisme en tout lieu, jusque dans les régions les plus isolées de l'Union.

En outre, et au moins depuis 1925, la commission d'étude du spectateur de la section théâtrale du GAXN et sa sous-section « psychologie » étudient la « physionomie » des groupes sociaux et nationaux présents dans les salles pour mieux analyser leurs réactions. Des *registrators* sont ainsi déployés dans les théâtres pour noter les silences, les bruits ou les rires du public, mais aussi pour dépeindre les silhouettes individuelles des spectateurs en fonction, notamment, de « la nature de leur origine sociale » (ouvriers, paysans, etc.). Les enquêteurs constatent que les premières années de la révolution ont permis d'ouvrir les portes des théâtres à des spectateurs qu'ils qualifient de « sauvages » (*dikij*) — voire incultes, conservateurs, manquant d'éducation fondamentale en matière de goût ou incapables de juger des besoins du théâtre —, et qu'il convient désormais de canaliser²⁵.

Les enquêteurs tentent de produire des statistiques pour comprendre les genres de théâtres les plus prisés par certaines classes sociales. Par exemple, une enquête de 1927 révèle que l'opéra n'accueille que 6,5% de public ouvrier tandis que les théâtres dramatiques n'en reçoivent que 10%, contrairement aux arts du cirque qui se jouent, en moyenne, devant 20% de manœuvres. Selon les enquêteurs, l'attirance des travailleurs pour le cirque s'explique par la propension de cet art à se passer de texte et de dialogue, ce qui ne manque pas de poser un sérieux problème en termes de diffusion des idées. De plus, les numéros les plus recherchés par eux sont décrits comme étant les plus primitifs par la forme (entrées, clowns, marionnettes ou éléphants...) et les enquêteurs de souligner le très faible niveau culturel des principaux représentants de la révolution. De même, ils remarquent que le public paysan ne fait que très peu de cas du théâtre contemporain, préférant les représentations d'œuvres classiques : *Boris Godounov* de Pouchkine ou *Les Fourberies de Scapin* de Molière arrivent toujours en tête du

²⁴ *Idem.*

²⁵ RGALI, f. 941 du GAXN, op.4, ex. d. 28.

palmarès²⁶ et au début des années 1930, 60% du répertoire joué dans les provinces est encore construit à partir du « vieux » répertoire²⁷.

Dès 1925, cette commission préconise de trouver le moyen de ne plus mélanger les spectateurs. La diversité du public au sein d'une même salle (ouvriers, employés de services, chômeurs, spectateurs possédant un niveau d'éducation différent, spectateurs de générations différentes ou, *a fortiori*, publics composés de nationalités distinctes) ne permet pas de considérer les salles comme homogènes du point de vue de l'origine des spectateurs (*odnorodnyj*). Or des individus trop différenciés du point de vue de la classe ou de la naissance ne sauraient, selon certains commissaires, emprunter une voie politique identique²⁸. Il convient donc de créer des groupes de spectateurs dont on prédit l'unanimité des réactions face à un contenu pensé, en amont des représentations, comme étant parfaitement adapté thématiquement ne serait-ce qu'à leur « nature ». Ces documents de la commission des spectateurs de la section théâtrale du GAXN sont donc précieux en ce qu'ils montrent que, dans les coulisses des grandes déclarations de principe sur le caractère philanthropique d'une URSS libératrice des classes et des peuples, les décisions reposent sur une idéologie autre, bien ancrée dans les débats essentialistes européens des années 1930 : à chaque groupe correspondrait une « vision du monde » et, pour l'heure, rien ne nous démontre que les commissaires de la section théâtrale du GAXN pensaient qu'il était possible pour les individus classés dans un groupe de s'en émanciper à termes.

Ainsi, au développement des théâtres ouvriers correspond la création de théâtres de kolkhozes et de « périphérie », auxquels l'essor des scènes des minorités nationales — notamment de Russie soviétique, mais pas seulement —, se voit intimement corrélé. Un document daté du 22 décembre 1927 ira même jusqu'à affirmer que l'un des problèmes fondamentaux des cultures artistiques locales des peuples de l'URSS est de parvenir à faire accroire que des peuples inférieurs peuvent posséder un art intelligent²⁹. Il suffira pourtant que la problématique de la création de cette véritable taxinomie théâtrale soit pensée à l'échelle de l'URSS — et non pas de la seule RSFSR —, pour susciter une véritable prise de conscience : la majorité de la population soviétique est rurale et comme en témoigne un document daté de 1926, force est alors de constater que les seuls spectateurs réellement « nouveaux » sont les paysans qu'il convient désormais d'« aborder avec attention, mais en les prenant de front³⁰ ». Les résistances à la collectivisation vont même bientôt s'avérer multiples et variées. Comment dès lors développer du personnel qualifié — à savoir également des pédagogues parlant au moins une langue nationale autre que le russe —, qui pourrait aider le régime à combattre « l'anarchie générale » (*obščej anarxiej*) qui règne dans les provinces ?

²⁶ RGALI, f. 941 du GAXN, op.4, ex. d. 32.

²⁷ RGALI, f. 1230, op. 1, ex. d. 391.

²⁸ *Idem*.

²⁹ RGALI, f. 941 du GAXN, op. 2, ex. d. 18.

³⁰ RGALI, f. 941 du GAXN, op. 4, ex. d. 18.

Former et discipliner

Il convient donc de souligner l'importance des studios de formation de l'acteur dans le dispositif théâtral soviétique des années 1920-1930, mais aussi le caractère fondamentalement ambigu de l'enseignement qu'ils eurent à dispenser à la fois en tant que têtes de pont de la culture russe en terres non-russes, à la fois en tant qu'instruments de pacification des relations entre russes et non-russes. Comme en témoigne notamment l'histoire de la naissance du théâtre d'Art de Konstantin Stanislavski (1863-1938), la notion de « studio » était née bien avant la fondation de l'URSS. À dater de l'année 1922, les nouvelles autorités soviétiques se réapproprient le concept après que ses possibles formes de centralisation ont été testées dans le cadre de structures telles que le Proletkult³¹. Des centaines de jeunes gens sont ainsi conviés à se former au théâtre : un art qui se présente d'abord comme une promesse d'ascension sociale. Les étudiants sont alors choisis parmi les ouvriers et les paysans auxquels l'État offre des bourses (150 roubles en moyenne), le gîte, le couvert et, parfois même, le billet de train jusqu'à Moscou. Pour les nationalités possédant déjà un théâtre, ces jeunes peuvent être également choisis parmi les troupes locales existantes. Le plus souvent regroupée par langue, la majorité de ces studios sert justement de soubassement autant à la création de nouveaux théâtres nationaux dans chaque république que de nouveaux théâtres des minorités nationales au sein de la république de Russie. De la Biélorussie au Caucase en passant par Moscou, les nouveaux studios soviétiques de formation à l'art de l'acteur sont ainsi appelés à édifier la future élite du nouvel art théâtral soviétique. Resterait toutefois à démontrer qu'il s'est bien agi de professer, au sein de ces studios, un « enseignement ethnique » du théâtre, dont il serait aujourd'hui possible de mesurer les répercussions esthétiques à l'échelle de l'ex-URSS.

Outre la mise en place de studios, des « cours panrusses » et des conférences participent à la formation de metteurs en scène spécialisés pour chaque nouvelle catégorie de théâtres (ouvriers, paysans ou nationaux). En RSFSR, des « brigades de formation » sont expédiées dans de nombreuses villes de province comme Piatigorsk, Smolensk ou Svierdlosk. Entre 1934 et 1935, ce sont déjà 2484 ouvriers qualifiés qui sont envoyés dans les théâtres dits de la périphérie³². Mais pour renforcer l'aide pédagogique auprès des metteurs en scène, les collectifs dits « périphériques » sont bientôt placés sous la tutelle des théâtres de Moscou de première catégorie. Par exemple, le studio biélorussien de Moscou, fondé dès 1922, est placé sous la tutelle du MXT³³. De la même manière, le théâtre Vakhtangov est chargé de parrainer les théâtres de kolkhoze des régions de Gorki et de Kirov. Le MXT-2 se voit attribué la région de Saratov en même temps que le parrainage du jeune théâtre tatar³⁴. Le théâtre de chambre, les théâtres de la région de Stalingrad. Un document bilingue russe/ukrainien du Narkompros de Kharkiv adressé le 20 mai 1931 au Narkompros de Russie est étonnamment explicite sur l'idée qui préside à ce vaste dispositif de parrainage : dans ce

³¹ RGALI, f. 1230, op. 2, ex. d. 16.

³² RGALI, f. 645, op. 1, ex. d. 246.

³³ Voir Symaniec, Virginie, « Le Théâtre d'Art de Moscou en Biélorussie : adaptation/contestation d'un modèle », *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, ouvrage dirigé par Marie-Christine Autant-Mathieu, CNRS Éditions, 2005.

³⁴ RGALI, f. 645, op. 1, ex. d. 246.

document, il n'existe plus que deux types de théâtres — les théâtres « qualifiés » (ceux de Moscou et de Leningrad) et les théâtres nationaux, sous-entendus « non-qualifiés » (Biélorussie, Tatarstan)³⁵. Les théâtres soviétiques, parce que sous tutelle « russe » et « russophone », sont donc, nous dit-on, sur la bonne voie³⁶.

Cela n'empêche pas les gestionnaires de l'art d'avoir des difficultés avec certaines communautés. Les pratiques traditionnelles des nationalités ne sont en effet pas immédiatement assimilables à l'idée de théâtre russe et soviétique. La grande majorité des rapports institutionnels insistent sur les problèmes de disciplines auxquels les cadres sont confrontés sur le terrain. Que faire, par exemple, des Chinois qui ont pris la mauvaise habitude de fumer de l'opium pendant les représentations, lesquelles sont données dans des bouges (les *millionka*), véritables plaques tournantes de contrebande et de prostitution³⁷ ? L'exigence de moralité et de discipline est un thème récurrent des documents que nous avons consultés, d'autant que les méthodes volontaristes par lesquelles les autorités imposent la culture stalinienne suscite de nombreuses résistances, y compris chez les plus jeunes qui, bien que plus prompts à s'encarter que leurs aînés, questionnent parfois violemment la capacité du théâtre à leur procurer l'émancipation sociale promise. Par exemple, à l'automne 1931, les étudiants du Texnikum d'art scénique fondé près le premier théâtre biélorussien d'État sont enrôlés pour fonder deux théâtres de kolkhoze. Ils se révoltent au prétexte qu'ils refusent la dureté de leurs conditions de travail aussi bien que de « puer le kolkhozien³⁸ ». Serait-il possible de démontrer en comparant les conditions de travail et la pédagogie ethnique appliquée au sein des studios ou des dispositifs de formation — dont il conviendrait par ailleurs de reconstituer la hiérarchie — que, dans les années 1930, le pouvoir soviétique est loin de posséder les moyens de sa politique, ce qui suscite quantité de conflits aux antipodes des aspirations proclamées, notamment par la presse, de paix sociale et de fraternité entre les peuples ?

Donner l'exemple et faire circuler

Il convient toutefois de noter que les studios ne constituent qu'un des outils de maillage, de contrôle et d'harmonisation du théâtre utilisés par les autorités pour fabriquer du « soviétique ». Au dispositif de formation (temps 1), succède la création de théâtres nouveaux (temps 2). Les fonds du RGALI sont suffisamment riches pour réaliser une étude comparée de cas concernant, premièrement, la fondation de théâtres dits de « minorités nationales » au sein de la RSFSR, en particulier ukrainien, juif, letton, tatare, chinois ou rom. Il se trouve que, de minorités au sein de la RSFSR, certains groupes obtiennent le statut de « majorité » ou de « nationalité titulaire » au sein de républiques soviétiques éponymes. Par exemple, le théâtre ukrainien d'Ukraine fut-il traité de la même manière que le théâtre ukrainien de RSFSR ? À noter que les nouvelles républiques soviétiques possédèrent également leurs « minorités ». Le théâtre juif de Biélorussie fut-il sujet au même traitement que le théâtre juif de Russie ? Une comparaison entre les théâtres russes d'Ukraine et de Biélorussie et les théâtres biélorussien et

³⁵ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 270.

³⁶ RGALI, f. 645, op. 1, ex. d. 246.

³⁷ RGALI, f.2663, op.1, ex. d. 105.

³⁸ *Literatura i Mastactva* (LIM), n°10 de 1932.

ukrainien de Russie pourrait également donner des résultats intéressants. Outre les possibles rapprochements entre théâtres dits slaves et non-slaves, un autre plan de la recherche pourrait également concerner le fonctionnement des théâtres dits « internationaux » de RSFSR, en particulier anglais et allemand de Russie, qui mobilisèrent de façon singulière les questions de la langue et du bilinguisme, comme en témoignent les débats de 1932 sur la nécessité de créer une langue « soviét-deutsch » pour le théâtre révolutionnaire de la jeunesse ouvrière allemand³⁹. Pouvait-on admettre en effet de modifier l'allemand en lui injectant des mots du vocabulaire russe, désormais considéré comme révolutionnaire par nature ? Créer le « soviét-deutsch » n'allait-il pas permettre de créer une dramaturgie allemande soviétique permettant, à termes, de se passer des textes germanophones d'Allemagne ?

Une fois cet ensemble de théâtres créés et également hiérarchisés entre théâtres nationaux au sommet de la pyramide et théâtres de quartiers et de clubs dans les grandes villes, théâtres de kolkhoze dans les régions rurales et théâtres plus généralement amateurs, il convint encore de les faire circuler en systématisant le principe des tournées (temps 3) — ces opérations qualifiées de « politico-pédagogiques » aux vertus *internationales* —, y compris par le truchement de brigades impliquant parfois directement l'Armée. Selon les régions, il put arriver que ce temps 3 se confonde avec le premier, comme au Turkménistan où le régiment du très militaire camarade Frunze précède l'implantation du dispositif théâtral⁴⁰. Le rôle de l'armée mériterait ainsi une mention spéciale dans la construction du dispositif théâtral soviétique qui ne cherche qu'à valoriser sa dimension « civilisatrice ». Cette dimension se retrouve par ailleurs traitée jusque dans les œuvres présentées à Moscou, comme en témoigne la description que fait Paul Gsell de la représentation d'*Oumka, ours blanc* de Selvinskij au Théâtre de la Révolution en 1936 qui montre les efforts produits par les Russes pour édifier « la race humaine encore presque barbare » des Esquimaux⁴¹. Voici encore comment il décrit ce que montre le théâtre soviétique à ses spectateurs :

À nos regards s'offraient les profils purs des habitants de la Transcaucasie, les traits rudes des Cosaques, les larges figures et les pommettes saillantes des peuplades de la famille jaune, les proportions trapues, les nez épatés, les cheveux noirs et lisses des tribus de l'Extrême-Septentrion. (...). À travers les rythmes tantôt violents, tantôt très doux auxquels obéissaient ces hommes et ces femmes, dont le type et le costume attestaient les races les plus diverses, l'imagination évoquait des traditions très anciennes et se représentait des espaces illimités, plaines fertiles du Midi, étendues glacées du Nord arctique, montagnes gigantesques du Caucase, forêts profondes de la Sibérie, déserts herbeux des confins de la Chine⁴².

Quelle serait donc ici la fonction du théâtre, sinon de permettre à l'URSS de se représenter à elle-même en tant qu'empire dans toute l'étendue de son territoire et de sa « diversité raciale » ?

³⁹ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 257.

⁴⁰ RGALI, f. 2503, op. 1, ex. d. 596.

⁴¹ Gsell, Paul, *Op. cit.*, 1937, pp. 71-72.

⁴² Gsell, Paul, *Op. cit.*, 1937, pp. 177-178.

L'organisation des tournées des théâtres soviétiques semble relever de la même stratégie. Elle ne se fait pas sans modèle, puisque le Proletkult a déjà donné l'exemple, dès 1918, en se rendant jusqu'en Sibérie⁴³, mais elle nécessite l'adhésion de tous les travailleurs de l'art (*rabotniki iskusstvo*) au sein d'un immense syndicat qui possède également ses antennes nationales : le RABIS permet de juguler le chômage endémique des artistes tout en évitant leur circulation anarchique entre villes, provinces ou républiques. Les tournées des théâtres soviétiques se divisent toutefois en deux groupes : celles du théâtre russe qui s'adressent à tous ; celles des théâtres des nationalités qui se parlent entre elles. Dans les lieux qui ne possèdent pas de théâtre, les théâtres de Moscou sont perçus comme étant les seuls à pouvoir répondre à la demande des spectateurs ; dans les villes qui possèdent déjà un théâtre, les troupes moscovites sont censées exercer une réelle influence sur le développement de la « masse des acteurs »⁴⁴.

Les tournées servent ainsi autant à démontrer le professionnalisme du théâtre russe que les progrès des jeunes cadres des théâtres nationaux⁴⁵. Les commissaires de la section théâtrale du Narkompros définissent les itinéraires, quitte à les réviser à la baisse lorsque les budgets ne suivent pas. Dans un document sur les tournées des théâtres russes (1930-1932), on lit par exemple qu'une tournée peut emmener 55 personnes hors de Moscou pendant 3 mois aux fins de donner 105 représentations, en mobilisant 6 tonnes de matériel pour un coût total de 82.026.000 roubles — une somme au moins sept fois supérieure au budget annuel d'un théâtre national non-russe. Dans cet exemple, le répertoire est par ailleurs rigoureusement choisi par la section théâtrale du Narkompros pour ne valoriser que des thèmes afférant à la guerre internationale du prolétariat et à la préparation des populations à une invasion imminente de l'URSS⁴⁶.

Dans les faits, chaque nationalité participe au financement de son théâtre éponyme. Il s'avère que les théâtres russes situés au sommet de la hiérarchie sont également parrainés par les industries et que Moscou détient la grande majorité des fonds destinés à la création, à la formation comme aux tournées. Au fil des documents, certaines disparités de traitement entre nationalités deviennent alors criantes. Par exemple, les théâtres russes en tournée en République tatare peuvent se prévaloir d'être logés dans les meilleurs hôtels comme d'avoir accès à des cantines où l'on sert des repas peu coûteux, mais copieux. Les troupes russes jouent dans les meilleurs théâtres régionaux ainsi que dans les meilleures conditions de répétition et de représentation possibles⁴⁷. Dans *Avec les comédiens soviétiques en tournée. Notes de voyage* (1935)⁴⁸, le metteur en scène français de sensibilité communiste, Léon Moussinac, qui suit le théâtre juif d'État de Moscou (GOSET) en tournée à Tiflis, ne semble aucunement attribuer au fait qu'il puisse être un observateur étranger les conditions d'accueil privilégiées qu'on lui réserve. Sa description de l'arrivée en gare de Tiflis est pourtant saisissante :

⁴³ RGALI, f. 962, op.16, ex. d. 430.

⁴⁴ RGALI, f. 941 du GAXN, op.4, ex. d. 28.

⁴⁵ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 270.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ RGALI, f. 645, op.1, ex. d.284.

⁴⁸ Moussinac, Léon, *Op. cit.*

Une musique joue l'*Internationale* : nous entrons lentement en gare. Des banderoles, des guirlandes de feuillage, des drapeaux. On nous attendait en queue du train et nous sommes en tête : flux et reflux d'une masse compacte qui, finalement, s'écrase contre notre wagon. Rien de solennel. Des cris joyeux, des gestes d'accueil, des gerbes de fleurs. Beaucoup de fleurs, lilas, roses, œillets. Les sunlights du cinéma nous dévisagent : on tourne. Puis c'est le tour des photographes : stop. Présentations, accolades, poignées de mains. Quelques visages reconnus : Achmeteli est là entouré de ses principaux collaborateurs. Des écrivains, des « responsables », des représentants de divers groupements. Un meeting s'improvise dans la cour de la gare. (...). Une occasion de rappeler le développement et le succès de la politique des nationalités de Lénine, poursuivie par Staline et qui, aujourd'hui, triomphe et se manifeste par le rayonnement culturel des 88 nationalités [*sic* !] qui composent l'Union des républiques socialistes soviétiques⁴⁹.

Totalement conquis, L. Moussinac ne s'étonne guère que la majorité de la troupe du GOSET ne soit pas logée à la même enseigne que lui. Son témoignage enjoué entre en contradiction avec les descriptions bien plus sombres qu'il est possible de trouver dans les documents de première main, y compris institutionnels. Pendant qu'un petit nombre de privilégiés est autorisé à voyager en train ou en avion, la grande majorité des acteurs du système se déplace à vélo ou à cheval, y compris en hiver. Les bottes et le matériel de première nécessité peut alors aisément être remplacé par le *politrouk* dont l'hygiène morale est considérée comme prioritaire. Les chambres d'hôtel réservées à l'élite ou aux étrangers de passage peuvent instantanément se muer en isbas ou en granges dénuées d'eau courante⁵⁰. Nous avons également montré ailleurs l'indigence dans laquelle pouvaient travailler certaines brigades envoyées dans les théâtres de kolkhoze, notamment dans la Biélorussie du début des années 1930⁵¹. Les injonctions du centre ne s'accordent guère avec les réalités du terrain, comme en témoignent également les tournées d'été du théâtre letton de Russie *Stakuve* dans les villages lettons de Biélorussie. Ce théâtre, doté seulement de 12.865 roubles à l'année en 1930, dut longuement négocier avec les autorités villageoises et sa tournée ne put avoir lieu que moyennant la participation bénévole de ses acteurs aux moissons⁵² : des travaux manuels qui n'avaient pas été enseignés dans les studios...

Face à de telles stratégies de vente — les clubs et les kolkhozes sont enjoins à acheter les représentations qui leur sont imposées par le centre —, les commissaires de la direction générale des arts constatent que de mauvaises conditions de travail ne peuvent favoriser le développement de spectacles professionnels. Fallait-il pour autant que les représentations des théâtres nationaux soient du même niveau que celles des théâtres russes de première catégorie ? Plus on avance dans les documents d'archive des années 1930, plus les acteurs russes sont désignés comme « professionnels », tandis que ceux des théâtres des nationalités

⁴⁹ *Ibidem*, 1935, p. 38.

⁵⁰ RGALI, f. 2663, op. 1, ex. d. 105.

⁵¹ Voir aussi les chapitres réservés à la description de l'indigence des collectifs de théâtre en Biélorussie au début des années 1930 dans Symaniec, Virginie, *Le théâtre en Biélorussie (fin du XIXème siècle-années 1920)*, Paris, l'Harmattan, 2003.

⁵² RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 277.

restent simplement « enthousiastes ». En outre, il devient bientôt de plus en plus visible que les disparités ne tiennent plus qu'aux seuls aspects financiers. Elles sont également intimement liées aux représentations que les autorités entretiennent à dessein sur la nature intrinsèque de chaque nationalité. Par exemple, le théâtre chinois de Vladivostok pourra avoir un profil commercial, puisque l'on considère les Chinois comme un peuple de marchands⁵³.

Les problèmes financiers associés à l'instrumentalisation des stéréotypes nationaux finissent par influencer sur l'esthétique des spectacles présentés. L'affaire du théâtre ukrainien de Moscou reste, à ce titre, exemplaire, car comment allait-on convaincre la communauté ukrainienne de Moscou de financer elle-même son nouveau théâtre soviétique en ukrainien (TUK), tandis que l'on venait de liquider le vieux théâtre ukrainien de la ville (GART), fondé dans les années 1880, mais jugé nuisible parce que bourgeois⁵⁴ ? Du fait de cette liquidation et de la résistance des spectateurs à assister aux représentations du TUK, ce dernier devint très vite un véritable gouffre financier⁵⁵. Puisqu'on ne pouvait pas compter sur le soutien de la communauté des Ukrainiens de Moscou pour financer ce théâtre, il restait donc à convaincre les clubs d'acheter des représentations. Or ces derniers, pour éviter de perdre de l'argent, refusèrent majoritairement d'acheter les représentations dramatiques du TUK. La solution fut alors d'imposer à ce dernier moins d'art dramatique et plus de musique, de danses ou de chants folkloriques. C'est que « l'exotisme » était devenu un véritable fond de commerce dans un système dont la verticale plus qu'autoritaire semblait parfois se satisfaire d'une horizontale libérale jouant pleinement le jeu de l'offre et de la demande en valorisant les poncifs.

Compétitions et comparaisons

Ce récapitulatif des thématiques saillantes de notre recherche resterait incomplet si l'on ne citait l'organisation, à dater du début des années 1930, de ces concours multinationaux — également de théâtres, mais pas seulement —, que furent les Olympiades (temps 4). Les premières olympiades pan soviétiques du théâtre se déroulèrent du 12 janvier au 11 juin 1930. Qui dit concours dit concurrence entre les participants et un rapide survol de cette thématique confirme que c'est sous le regard — mais aussi à travers le regard —, des cadres de Moscou que les théâtres des nationalités vont désormais apprendre à se mirer et à se comparer⁵⁶. C'est aussi au cours de ces premières Olympiades que le centre put décider quelles allaient être les nationalités les plus dignes de représenter l'URSS à l'étranger. S'il n'est pas ici le lieu de détailler les discussions que suscitérent ces premières Olympiades, notons toutefois qu'elles purent susciter des interprétations différentes qu'il conviendrait de comparer à partir des articles de presse qui furent publiés aussi bien dans les républiques que dans la presse russe.

Ce qui nous semble toutefois remarquable, dans les rapports des membres du jury auxquels nous avons pu avoir accès, est qu'excepté le théâtre russe de Vakhtangov, sermonné pour n'avoir pas été suffisamment social — « Il convient de mieux souligner les spécificités

⁵³ RGALI, f. 645, op.1, ex. d.284.

⁵⁴ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 257.

⁵⁵ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 274.

⁵⁶ RGALI, f. 645, op.1, ex. d. 252.

prolétaires du style théâtral russe⁵⁷ » —, tous les autres théâtres furent rappelés à l'ordre sur le fait de ne pas avoir suffisamment mis en valeur leurs ornements ou mode de vie nationaux⁵⁸. Lorsque les spécificités nationales choisies par les « autochtones » ne conviennent pas aux membres du jury, ces derniers recommandent, comme ce fut notamment le cas pour le théâtre tatar, d'envoyer sur place des « maîtres de dramaturgie » chargés d'étudier le mode de vie national et d'expliquer aux artistes quels sont les « bons » éléments représentatifs de leur culture nationale à mettre en scène⁵⁹. Les prérogatives des membres du jury ne manquent pas de dépasser les stricts plans esthétique ou théâtral en invitant, par exemple, le théâtre tatar à « nettoyer » les résidus démocratiques de sa dramaturgie, tout en lui enjoignant d'épurer sa langue de ses « mots étrangers »⁶⁰. Comme la linguistique, le théâtre est plus que jamais sorti de son domaine au nom d'un système d'idées et de valeurs qui ne dit pas toujours son nom.

Conclusion

« Former », « discipliner », « faire circuler » ou « mettre en concurrence » pourraient être les maîtres-mots de ce que les documents officiels dénomment, à dater de 1930, « la construction culturelle soviétique ». Mais notre exposé resterait incomplet si l'on oubliait de mentionner que les thématiques et axes de travail que nous venons de citer furent tous traversés par l'épineuse question du répertoire et des stratégies de censure qui lui furent intimement liées. Entre le 6 septembre 1926 et le 10 septembre 1928, ce sont près de 498 pièces, majoritairement contemporaines, qui ne passent pas la rampe de la censure, ce qui représente près de 50 % de la production dramatique russophone proposée sur la même période. À titre de comparaison, 406 pièces de 198 auteurs ukrainiens contemporains sont également interdites de représentation sur un total de 588 pièces recensées, ce qui représente 69,05 % de la production dramatique de langue ukrainienne⁶¹. Le chantier reste donc ouvert car nous n'avons pu montrer ici que la partie immédiatement visible d'une Atlantide dont les textes encore enfouis et les traces de représentations pourraient nous éclairer de manière plus fine sur cette autre communauté d'étrangers à la culture soviétique que les partisans de Staline auront finalement contribué à créer.

⁵⁷ RGALI, f. 2663, op. 1, ex. d. 105.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ RGALI, Fonds 645, op.1, d.331.

PRESENTATION DES PARTICIPANTS ET RESUMES DE LEURS COMMUNICATIONS

Ada Ackerman est chargée de recherches au laboratoire ARIAS. Ses travaux portent sur l'oeuvre de Sergueï Eisenstein et sur les relations entre cinéma et arts plastiques. Elle a consacré une thèse d'histoire de l'art aux liens entre le travail d'Eisenstein et l'oeuvre d'Honoré Daumier. Après avoir travaillé comme chargée de recherches sur l'exposition «1917», au Centre Pompidou-Metz, elle y prépare actuellement une rétrospective Eisenstein pour octobre 2015.

» *Daumier, c'est l'un des nôtres....* » : la réception soviétique de Daumier entre 1920 et 1940.

Tout en démontrant que Daumier a joui d'une importante fortune critique en Union soviétique entre 1920 et 1940, on s'attardera sur la rhétorique qui la traverse et qui consiste à s'approprier la figure de Daumier pour en faire le précurseur d'un art authentiquement prolétarien, dont les artistes soviétiques devraient s'inspirer. Il s'agit ainsi pour les critiques d'insister sur le fait que seuls les Soviétiques sont en mesure de comprendre la réelle portée sociale et politique de l'art de Daumier

Marina Arias-Vikhil est chargée de recherches à l'Institut de littérature mondiale de l'Académie des sciences de Russie, secrétaire scientifique des archives M. Gorki, maître de conférences à l'Université Lomonossov de Moscou, traductrice du français et de l'italien. Spécialiste de littérature française du XX^e s. et des liens littéraires franco-italo-russes au XX^e s. elle est l'auteur d'un livre sur l'oeuvre de Jean Cayrol Lazare parmi nous (1994), et de nombreux articles et études dans des recueils. Elle a collaboré en particulier à l'ouvrage Dialogue des écrivains. Les relations littéraires russo-françaises au XX^e s., ainsi qu'à plusieurs volumes de la série « Les Archives de A. M. Gorki » (M. Gorki et R. Rolland, Correspondance 1916-1936 ; A. M. Gorki et M. Boudberg. Correspondance 1921-1936). Elle a traduit *Le Journal de Moscou* de R. Rolland (1989).

La politique éditoriale de Gorki. Gorky's publishing policy

Discussion is focused on an important aspect of Gorky's participation in the activities of Soviet publishing houses during 1928-1936. This is a very relevant topic for the history of literature since it allows to understand how the writer perceived the world literary process, the way he wanted to portrait the Soviet writer, what should a «new» man look like, the man of post-revolutionary era and the era of «socialist construction». Gorky wished to influence the editorial policy of the Soviet state due to his indestructible faith in the omnipotence of the book, with his commitment to educate masses as a way to implement the revolution in consciousness. In his view, the Cultural Revolution had to become the extension of the social revolution. Gorky accounted Russia as an Eastern country and dreamed of her «Europeanization». The writer was persuaded that the main instrument of the «Europeanization» is education of the people. Gorky expressed his enlightenment pathos in social and literary activities by creation and deployment of major publishing projects aspiring to publish as many classics of the world literature as possible. Soviet government tends to involve Gorky into the policy-setting of major publishers allowed him to express valuable judgments on the literary process and the huge cultural potential of the world literature.

French literature is a special place in the Gorky's mind for many reasons. France appeared to be the country of the Enlightenment, of the French Revolution, the country in which, according to classical Marxism, social movements were shaped out. Gorky described his

special relationship with France in his article «Balzac» (1911, Russian. ed. 1927): «<France> has always been and still is ahead of humanity, always producing new forms of creativity and new life ». French authors and especially modern French writers always appeared in the Gorky's publishing plans.

Since 1927 Gorky worked on publishing plans of the State publishing house GIZ and had an active correspondence with Khalatov, the head of the GIZ, who made use of Gorky's comments, though sometimes they were utopian. However, thanks to the writer's authority, many publishing projects were brought to life.

Marie-Christine Autant-Mathieu est directrice de recherches au CNRS (ARIAS) et enseigne à Paris III-Sorbonne nouvelle. Historienne du théâtre et spécialiste du théâtre russe et soviétique, elle travaille actuellement sur les théories du jeu et leur circulation dans le monde ; sur les communautés artistiques européennes du XXs. ; sur la fabrique du 'soviétique' et le rapport à l'étranger dans les arts et la culture soviétiques. Elle a publié notamment *Le Théâtre de Boulgakov*, L'Âge d'Homme, 2000 ; *Stanislavski. La Ligne des actions physiques*, L'Entretemps, 2007. *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, Voyages* (dir.), CNRS Editions, 2005 ; *M. Tchekhov/M. Chekhov. De Moscou à Hollywood. Du théâtre au cinéma* (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2009 ; *Les Voyages du théâtre France/Russie* (co-dir.), Tours, 2009 ; *Le Théâtre soviétique après Staline*, Institut d'Etudes slaves, 2011.

Stanislavski à l'école du mélodrame français.

Le théâtre français a servi de modèle et de contre-modèle au théâtre russe, puis soviétique. Les genres légers (vaudevilles, opérettes, mélodrames, comédies) étaient très prisés du public avant la Révolution et continuèrent d'intéresser le spectateur soviétique durant les années difficiles de la guerre civile et de la reconstruction. Pour Stanislavski qui, en co-fondant le Théâtre d'Art de Moscou, cherche à affirmer l'identité du théâtre russe, les genres légers français ont été une école de formation à la composition des rôles autant qu'un creuset d'exercices d'expressivité plastique et rythmique. Après avoir, depuis 1909, enseigné une approche du jeu reposant sur un travail intérieur, le « ressenti », Stanislavski s'aperçoit, quinze ans plus tard, qu'il doit redonner vigueur, dynamisme à ses comédiens ankylosés dans une recherche psychologique. Au milieu des années 20, il choisit des comédies et un mélodrame français pour les entraîner à un travail corporel rapide et ce mode de travail servira de point de départ à une approche du personnage par les actions physiques, approche qui deviendra systématique dans les années 30.

Tamara Balachova est docteur d'Etat ès lettres, directrice de recherches émérite à l'Institut de littérature mondiale de l'Académie des sciences de Russie, auteur de plusieurs monographies consacrées à la littérature française du XXe siècle. Parmi ses publications récentes concernant les relations franco-russes, on mentionnera le recueil de documents d'archives *Dialogue d'écrivains. Pages d'histoire des relations culturelles franco-russes au XXe siècle. 1920-1970*, Moscou, 2002.

Les héros révolutionnaires de Malraux au rendez-vous avec le lecteur russe. André Malraux's revolutionaries at rendez-vous with Russian Readers.

The attitude to foreign culture was formed in the U.S.S.R. at different levels and in the most varied situations. The perception and interpretation of works by foreign authors and attempts to correlate them to the tasks discussed in the literary medium in this country is, of course, one of the most interesting spheres. The figure of Andre Malraux is quite characteristic for realizing how and why the contacts and mutual understanding, which seemed to have been established, failed through so rapidly.

Andre Malraux was interested in revolutionary movements of the 20th century from the very beginning of his creative work. In his *Conquérants* (1928) and *Condition humaine* (1933) he described the revolutionary situation in China and drew the images of courageous participants in the battle for social justice. It would seem that the heroes of these novels of the French author should have met sympathy of literary critics in the country of the October revolution. However, in reality their reception was rather strange. Revolutionary heroes as seen by Malraux were treated by Soviet readers with mistrust as the “fifth column” which had wormed its way into the fighters’ ranks. Discussions around Malraux’s novels in the Soviet press of the 1930s dealt mainly with two aspects – the ethics of revolution and expediency/inexpediency of the writer’s attention to the psychological depths of the characters involved in action.

In almost every article responding to the publication of Malraux’s books there was a dividing line: at first, the French writer is indifferent to the aim of revolution and depicts heroes taking part in battles for just one purpose – to put an end to the feeling of loneliness (that is, for their own sake), and only after that, both the author and his heroes “become conscious of the advantages of socialism.” Hence, a strange “didactic intonation” – here is how Malraux “perceives his weakness,” “takes the side of revolution quickly and confidently,” and begins to fight for the opportunity to express the “socialist truth.” (A. Gerbstman). But in any case, Malraux irritates Russian critics by the fact that his heroes too often “indulge in lengthy deliberations” on the subject of humaneness of this or that action, “instead of being sure that their task is to annihilate the butchers...” (N. Chetunova). In the view of the author of this review, any action has the presumption of ethics if it is taken for the sake of Revolution. Reproaches about Malraux’s “psychologism,” turn to the inner world, concentration on “overtones,” and “trifles,” which should not be interesting to a writer who took up the subject of revolutionary struggle. (I. Anisimov, Zh. Gogoberidze, N. Reformatskaya). It’s interesting that objectively Andre Malraux (although he was unable to read these reviews) answered many of these reproaches, inasmuch as the strategy of the general assessment of works by foreign authors was expressed clearly enough at the First Congress of Soviet Writers in which Andre Malraux took part.

Ekaterina Dmitrieva est docteur d’Etat es lettres, directrice de recherches à l’Institut de littérature mondiale de l’Académie des sciences de Russie. Philologue, culturologue, auteur de nombreuses études sur Pouchkine, Gogol, Odoevski, Novarina, A. Volodine, elle est une spécialiste des transferts culturels russo-franco-germaniques.

O. Spengler vu par O. Mandelstam : un exemple d’interculturalité dans les années 1920-1930.. Reflections on crossculture in 1920: the case of O. Spengler and O. Mandelstam

The aim of the paper is to outline the strange dialogue which Mandelstam engages in his *Discourse about Dante* with Oswald Spengler. Mandelstam visibly disputed Spengler’s theory of the culture, indeed he was hiding his disagreement under a form of arbitrary and even false quotations of several of Spengler’s ideas. In Russia the first volume of the *Untergang des Abendlandes* was translated and published in 1921. A year after, in 1922 appears in Moscow a collective monography *Oswald Spengler and the decline of Europe*, the most eminent philosophers of the time, such as Berdiaev, Vysheslavcev and al. contributed their papers evaluating Spengler’s book as a product of German thought indeed tightly linked with Russian problems. There were hypotheses that several of Spengler’s ideas have been anticipated by the Russian philosophers such as A. Danilevsky (in his book *Russia and Europe*) or K. Leontiev whose notion of “state organism” seems to be similar to Spengler’s idea of culture and how it is linked with the state. Like many of his contemporaries Mandelstam became aware of *Untergang des Abendlandes* at the beginning of 1920 but

didn't agree with several of his conclusions as the memories of Nadejda Mandelstam testify. In 1931 Mandelstam speaks about Spengler as a "dogmatic and mathematician" thinker. Indeed in *Discourse on Dante* several times Mandelstam quotes Spengler's judgements of Dante. The existing commentaries of his book do not make us aware the fact that there are no direct judgements about Dante in Spengler's. The latter evokes the name of Dante but only in the context of different cultural and philosophical paradigms: for example the art aspiring to the absolute - and art directed towards the personal ; on the other hand the Faustian versus the Apollonic etc. The expression that Mandelstam uses about Spengler's namely : *the brown colour of Dante*" does not appear in *Untergang des Abendlandes*. In fact Spengler uses the term (*brown colour - коричневость*) about the music of Bizet as a "symbol of the highest order in European art", opening the new era of the "absolute inhabited by different forms". Even more mysterious is the origin of the other quotation of Spengler by Mandelstam: «The waltz is mostly an undulous dance. It would have been impossible in the Hellenistic and Egyptian cultures, but possibly in Chinese culture and consequently in the European culture. It is Spengler which has suggested to me this remark". There again nothing similar figures in Spengler's. The only explanation that we can suggest is that Mandelstam brings together two different ideas of Spengler. On the one hand that of "electric waves and currents" as described by modern physics and on the other that of the inherent kinship of the European (i.e. Faustian culture) with the Chinese one. The latter opposed to the Indian one and the Greek one. It is precisely this particular evaluation of the German's philosopher which enabled Mandelstam to produce his own thought

Elena Galtsova est docteur d'Etat es lettres, directrice de recherches à l'Institut de littérature mondiale de l'Académie des sciences de Russie, professeur à l'Université d'Etat des sciences humaines RGGU. Depuis 1999, elle collabore avec M.-C. Autant-Mathieu avec qui elle a organisé plusieurs colloques internationaux et a publié des ouvrages collectifs concernant les liens culturels franco-russes. Auteur du livre *Le Surréalisme et le théâtre*. Pour une esthétique théâtrale du surréalisme français, Moscou, RGGU, 2012.

La réception de l'œuvre de Flaubert en URSS dans les années 20 et 30. The Reception of the Writings of Flaubert in USSR in 1920 and 1930s.

Throughout the Soviet times Gustave Flaubert was highly appreciated as illustrious classic of the XIXth century, and as one of the representatives of what they named «critical realism». Of course, if we try to compare the reception of its work before and after October revolution, difference can be seen easily. But in spite of this big cultural break, in 1920s this reception turns out to be still highly dependent on the ideas of the end of the XIXth century and of the beginning of the XXth century, which can be explained not only by the fact that new reception was made by the very same people, but also by the fact that in the XIXth century they often gave a «democratic» interpretation of Flaubert as a critique of morals, society, and even religion. On the other hand, it looks as if in 1930s, epoch which is considered to be the most severe in Russian history in the XXth century, writings by Flaubert were lucky. Of course, they did not avoid vulgar sociological interpretations, but they were translated extensively and in good quality. They were also studied well, from the point of view of their relation to the history of literature and especially with general history. Such effort of translation and of the critical edition of its complete Œuvres remained unique in Russian culture until our days.

In our review we analyze Flaubert's translations into Russian, features of the edition and perception from critics in the 1920-1930th years; we define, together with Lukács, his place in the Soviet theory of literature. At the end of work we consider the brightest theatrical

embodiments of its works – the drama performance «Madame Bovary» and the ballet «Salambô».

Christine Hamon-Sirejols est professeur émérite d'études théâtrales à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris3. Elle participe depuis de nombreuses années aux travaux de l'équipe de recherche du CNRS. Auteur notamment du *Constructivisme au théâtre*, CNRS, Paris, 2004, elle est aussi spécialiste de la mise en scène contemporaine, et s'intéresse en particulier à la présence de la vidéo au théâtre.

L'image du théâtre soviétique en France dans l'entre-deux-guerres.

Cette communication tentera de cerner la représentation que le public français pouvait avoir du théâtre de la Russie soviétique durant les années vingt et trente. Si l'impact des tournées des grands théâtres russes est assez bien connu, il n'en va pas de même des nombreuses autres sources que l'on s'efforcera de croiser : textes publiés en français par les émigrés russes, récits de voyages des sympathisants et parfois des opposants du régime, littérature de propagande publiée en Russie, textes édités par la presse proche du parti communiste français. Toutes ces sources donnent à voir des images lacunaires, parfois convergentes, parfois divergentes de la vie culturelle russe. Le théâtre, art public et politique par excellence tient, on le verra, une place importante dans ces représentations de la culture de l'Autre.

Olga Kouptsova est historienne du théâtre et philologue, maître de conférences à la faculté de journalisme de l'Université Lomonossov de Moscou (MGU) et à la chaire d'esthétique, histoire et théorie de la culture de l'Université russe du cinéma (VGIK), directrice de recherches au département du théâtre de l'Institut d'Histoire de l'art de Moscou. Elle est l'auteur de nombreux articles sur l'histoire de la culture théâtrale russe aux XVIII-XXe siècles, sur la dramaturgie, la critique et les relations franco-russes.

Valentin Parnakh et Meyerhold. Pour une histoire des contacts théâtraux entre la Russie soviétique et l'Occident dans les années 1920. Valentin Parnach and Vsevolod Meyerhold. To the history of the theatrical relations between Soviet Russia and West Europe in 1920-s.

The penetration of modern western culture in Soviet art of theatre in 1920-s went different ways: with the help of the personal travels of Soviet theatrical workers, the tours abroad of the soviet theatres, the coming of the foreign guests and trainees to Soviet Russia and with the participation of «cultural emissaries» - soviet people connected with western culture and art not as the public agents, but as the private individuals. Ivan Aksenov, Sergey Tretyakov, Valentin Parnach were the most important «cultural emissaries» in Meyerhold Theatre in 1920-s. The article is dedicated to the double cultural role of the poet, translator, dancer, musician Valentin Parnach in Meyerhold Theatre. After the returning from Paris to Moscow in 1922 Valentin Parnach demonstrated the modern tendencies of foreign art in Soviet Russia. Valentin Parnach imported all necessary musical instruments for jazz-band, established the first soviet jazz-band in Moscow and performed his own eccentric, «surrealistic» (P. Picasso) dancers during these jazz concerts. The article analyses three dancers by Parnach: «Idol-giraffe» (*Zhirafovidnyi istukan*), «Floors of hieroglyphs» (*Etaghi ieroglifov*), «Epopée» (*Epopeya*). All these dancers were included in Meyerhold's spectacles *D.E. (Dayosh Evropu)* and *The teacher Bubus* where Parnach created the images of «stranger» modern West. On the other part Parnach became the mediator of his own free will between Vsevolod Meyerhold and European (French, Belgian, German) art workers (Pablo Picasso, Fernand Léger, Darius Milhaud, Jacque Rouché, Firmin Gémier, Christian Zervos etc.). Parnach also took part in the organization of European tour of Meyerhold Theatre.

Stéphane Poliakov, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de philosophie, auteur d'une thèse sur « Les fondements figuratifs du système de Stanislavski » (Lyon 2, 2006), chargé de cours à l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle, il est professeur en Khâgnes au Lycée Claude Monet. Il a suivi les cours de mises en scène d'Anatoli Vassiliev à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (2004-2008), publié : *Anatoli Vassiliev. L'Art de la composition*, Actes Sud, 2006 et traduit *L'Analyse-action* de Maria Knebel, Actes Sud, 2006. Il a obtenu en 2009 la bourse de recherches en sciences humaines de la Fondation d'entreprise L'Oréal et travaille actuellement sur un projet en partenariat avec la BnF sur « L'image sur le visage. Maquillage et grimage de l'acteur en France (XVII^e - XX^e siècles) ».

Etranges étrangers, étranges figures (Obraznost' tchoujova).

L'étranger dans la culture russe et soviétique des années vingt renvoie à la figure de l'ennemi. L'étude du maquillage ou grimage (fabrication de la tête de l'acteur par le peintre, l'acteur, le metteur en scène, le grimeur) dans les collections du Musée théâtral Bakhrouchine à Moscou a permis de mettre en évidence différentes conceptions du maquillage-grimage à travers le réalisme psychologique, le symbolisme, l'avant-garde, la stylisation. Les spectacles de Meyerhold des années vingt vont du refus de tout maquillage à la réapparition satirique du grimage dans le spectacle *D.E. (Objectif : Europe)* tiré d'un roman d'Ehrenbourg figurant la destruction de l'Europe. Entre caricature et parodie, propagande et excentricité graphique du trait, il s'agit d'esquisser une typologie de la représentation de l'étranger pour réfléchir aux caractères esthétiques de ces images dramatiques sur le visage de l'acteur. Les différentes versions de *L'Île pourpre* de Boulgakov témoignent d'une réflexion aiguë des limites du schématisme caricatural, le caractère parodique et auto-parodique du théâtre entre figuration de soi et d'une altérité qui peut aller jusqu'à la défiguration.

The stranger or foreigner in the Russian and Soviet culture of the 1920's refers to the figure of the enemy. Thanks to the study of the make-up (making of the actor's head by the painter, the actor himself, the director, the makeup artist) in the collections of the Central Theatre Museum Bakhrushin (Moscow) it is possible to highlight different theories of theater makeup through realism, symbolism, modernism (avant-garde), stylization. Meyerhold's stage works in the twenties start with refusing any make-up and reintroduce it in a satirical way in *D.E. (Goal : Europe)* based on a novel from I. Ehrenburg evoking the destruction of Europe. The caricature, the parody, propaganda, the excentricity of the graphic line form a typology of the representation of the foreigner-stranger. The study reflects on the aesthetical features of these dramatic pictures drawn on the actor's faces. *The Purple Island* which is both a Bulgakov's novel and play show a vivid consciousness of the limits of a schematic caricature. Parody and auto-parody can thus lead to figure the self and the other or even bring to a disfiguration.

Serge Rolet est professeur de littérature russe à Lille 3. Ses ouvrages personnels portent sur le jeune Gorki (2007) et Leonid Andreev (2010). Il a dirigé plusieurs ouvrages dont *La figure de Judas dans la culture russe* (2006), *La Russie et les modèles étrangers* (2010), *La littérature juive-russe d'Amérique du Nord* (2012).

La littérature française aux éditions Academia (1928-1936).

Dans des conditions matérielles et politiques difficiles, les éditions Academia, spécialisées dans les livres d'art et la littérature étrangère, ont fait paraître, dans les années 1929-1935, des ouvrages difficilement comparables avec ceux que produisaient les autres éditeurs soviétiques. À côté de nombreux classiques, présentés dans des traductions nouvelles et accompagnés de préfaces et de commentaires nouveaux, le catalogue d'Academia est

également riche d'un certain nombre de livres peu compatibles avec la « nouvelle culture » soviétique. Les dirigeants d'Academia, Gorki, Kamenev, avec l'appui de Lunatcharski, ont invoqué le prétexte de la nécessité de « connaître l'ennemi » pour proposer à un public restreint des textes dont ils reconnaissaient la valeur « formelle », donnant ainsi la primauté au contenu artistique sur la correction idéologique.

Néanmoins, la réalisation des objectifs ambitieux d'Academia a été rendue incertaine par la tendance, commune dans la culture soviétique de l'époque, à confier les responsabilités éditoriales à des personnalités éclectiques ou à des hommes d'appareil, et à utiliser souvent les spécialistes à des projets sans relation étroite avec leurs domaines de compétence. Ces approximations jettent un doute sur la réputation extrêmement flatteuse d'Academia.

Virginie Symaniec est docteur habilitée à diriger des recherches. Elle est l'auteure de nombreuses contributions en histoire du théâtre et des dramaturgies (Russie, Biélorussie et monde caucasien). Elle a récemment publié *La Construction idéologique slave orientale. Langues, races et nations dans la Russie du XIXe siècle* (Paris, Pétra) et ses principaux travaux portent actuellement sur les Non-lieux de l'exil (Programme FMSH), ainsi que sur la pédagogie ethnique appliquée à la formation des jeunes acteurs soviétiques dans les studios de Moscou des années 1920 (ARIAS/CNRS).

Les studios de formation de l'acteur dans les républiques soviétiques.

Dans le domaine du théâtre, et face à la nécessité de former de nouvelles élites artistiques, la jeune Union soviétique des années 1920 a souvent puisé au creuset des troupes existantes pour en harmoniser les pratiques, tant du point de vue de l'esthétique globale de mises en scène –qu'il fallait désormais adresser au public le plus large pour l'édifier aux nouvelles règles de « l'homme nouveau »–, que du point de vue des écritures dramatiques ou des techniques du jeu de l'acteur. Des centaines de jeunes gens sont alors invités à entrer dans des studios de formation, fondés en accord avec la politique soviétique dite des « nationalités », aux fins de construire des équipes regroupées par langues et qui allaient servir de soubassement à la création de nouveaux théâtres nationaux dans chaque république. De la Biélorussie au Caucase en passant par Moscou, les nouveaux studios soviétiques de formation à l'art de l'acteur sont ainsi appelés à devenir des fleurons du nouvel art théâtral soviétique. Notre communication s'appuiera sur deux questions : quels sont les principes pédagogiques qui ont finalement été valorisés par les enseignants pour créer des représentations de l'étranger, non seulement à l'URSS considérée dans sa globalité, mais aussi à chaque nouveau « théâtre national soviétique » pris en particulier ? Est-ce à dire qu'il s'est également agi de professer, dans ces studios, un « enseignement ethnique » du théâtre, dont il serait possible de mesurer les répercussions esthétiques à l'échelle de l'ex-URSS ?

Vera Teriokhina est docteur en philologie, directrice de recherches à l'Institut de littérature mondiale de l'Académie des sciences de Russie, et professeur à l'Institut de littérature Gorki. Spécialiste de l'avant-garde littéraire au XXe siècle, elle a travaillé sur l'œuvre de Maïakovski dans la critique russe à l'étranger et sur l'expressionnisme dans la littérature russe : Genèse, contexte historique et culturel.

L'expressionnisme allemand dans la revue LEF et dans la presse soviétique (1923-1928).

German expressionism in the soviet periodical press and the LEF magazine

Heightened interest of figures of Russian culture to a German expressionism in 1917-1925 was based on mutual contacts in the beginning of 1910th years and on a generality of sociopolitical conditions (a revolutionary situation and its recourse). The state in first half 1920th years approved attention to a German expressionism. The relation to it has been

politized: «the Bolshevism is a political expressionism». The people's commissar of education A.V. Lunacharsky connected an expressionism with revolutionary ideology. He has written about 40 articles about an expressionism and has translated 17 poems. All kinds of interest are presented in the periodical press: the chronicle of cultural life, the review, polemic, translations, interpretations, Russian variant of a German expressionism. In thin magazines (*Shows, Art Life, The theater Bulletin, Cinema*) prevailed the information and reviews. Almanacs *Abraksas* (1922-1923) and *The Moscow Parnassus* (1922) reflected typological affinity of German and Russian expressionism. Important works about history of theater of an expressionism and bases of its painting have appeared in magazine *Art* (1923, №1). In the environment of Russian avant-garde esthetic influence of a German expressionism was less than its social pathos. George Grosz's satirical drawings and Ivan Goll's poems prevail in magazine *Lef* (the Left front of art). Aseev and Kruchjonykh use receptions of this art in theirs work. By 1925 the period of active perception of a German expressionism has come to the end. The final volume of the Literary encyclopedia with article about an expressionism hasn't been published.