



# OL'GA PREOBRAŽENSKAJA (1881-1971) E IVAN PRAVOV (1901-1971)

*Ol'ga Preobraženskaja (1881-1971) and Ivan Pravov (1901-1971)*

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**  
Note di / Notes by **Pětr Bagrov** e **Natal'ja Nusinova**  
In co-produzione con / In co-production with **Gosfilmfond**

La rivoluzione del 1917 spazza via i 'vecchi' registi, con poche eccezioni. Tra le più eclatanti c'è Ol'ga Preobraženskaja, allieva di Stanislavskij, attrice che negli anni Dieci porta una recitazione 'alla Asta Nielsen' in adattamenti di classici russi (Tolstoj, Turgenev, Kuprin) e occidentali (Strindberg, Sienkiewicz) diretti da Jakov Protazanov e Vladimir Gardin, e prima donna regista russa. All'inizio i suoi film non si discostano dallo stile di Protazanov e di Gardin, suo marito. Dopo la rivoluzione Preobraženskaja lavora come aiuto regista di Gardin e insegna recitazione nella Goskinoškola da lui fondata, prima Università di cinematografia del mondo (l'attuale VGIK). L'incontro con uno degli allievi cambia radicalmente la sua concezione del cinema e il suo futuro professionale.

Ivan Pravov approda alla Goskinoškola dopo un'esperienza nel teatro d'avanguardia più innovativo di Mosca, quello di Mejerchol'd. Qui conosce Preobraženskaja, che da quel momento lega a Pravov, di vent'anni più giovane, la sua carriera e una parte importante della sua vita. Formalmente i due diventano coautori solo a partire da *Poslednij attrakcion* (1929), ma i biografici concordano nel dire che già in *Baby rjazanskie* (1927) regista e co-regista lavorano alla pari.

Ciò che avvicina Preobraženskaja al cinema è la natura. "Mi sembrava che l'ambiente reale ampliasse la sensibilità dell'attore, rendesse vivide e veritiere le sue emozioni". La natura domina le sue scelte stilistiche anche nel periodo sovietico. I film di Preobraženskaja-Pravov rappresentano il culmine della produzione 'rurale' tipica della Sovkino, e vengono criticati dai teorici e dai cineasti 'rivoluzionari'. Ma i due registi, pur senza ricorrere a tecniche nuove, spesso usano le invenzioni delle avanguardie più audacemente degli autori sperimentali e lavorano ora con affidabili operatori tradizionalisti (Chvatov, Solodkov), ora con brillanti sperimentatori (Kuznecov, Fel'dman), oltre che con uno stabile e coerente collettivo di attori: l'ipersensibile Emma Cesarskaja e la fredda Rajsa Pužnaja, il 'Nosferatu sovietico' Naum Rogožin e e il bello e maledetto Andrej Abrikosov... Molti di questi attori vengono utilizzati anche dai principali registi d'avanguardia.

Il melodramma ironico *Odna radost'* (1933, oggi perduto), primo sonoro dei due registi, è la storia 'urbana' di due coppie in crisi sullo sfondo dell'edificazione del socialismo e non piace al Comitato Centrale, che ne blocca la distribuzione. È l'inizio del declino: i due registi perdono l'affetto degli spettatori, anche il loro talento comincia a vacillare.

Nel 1941 Pravov è arrestato come nemico del popolo. Già durante la guerra tornerà a dedicarsi al teatro e al cinema: ma l'unico successo, tra una decina di film, è il melodramma *Vo vlasti zolota* (1957), nel quale tenta di riprodurre lo stile collaudato con Preobraženskaja.

Dopo l'arresto di Pravov, Ol'ga lascia il cinema. Vive altri trent'anni, in un appartamento in coabitazione dove ha Dziga Vertov come dirimpettaio: un tempo fieri avversari e ora entrambi relegati ai margini della nuova epoca, i due diventano amici. In quegli anni non viene mai intervistata, non si parla più di lei. Affronta lo stalinismo con nobiltà e coraggio, difendendo il marito caduto in disgrazia e protestando quando i loro film vengono attribuiti a lei sola. Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov muoiono nello stesso anno, a soli sei mesi di distanza l'una dall'altro.

Pëtr Bagrov, Natal'ja Nusinova

*The 1917 revolution swept away most old directors, with few exceptions. Among the latter the most notable was Ol'ga Preobraženskaja, a student of Stanislavskij, an actress throughout the 1910s, known for her acting style 'à la Asta Nielsen' in adaptations of Russian classics (Tolstoj, Turgenev, Kuprin) as well as Western literature (Strindberg, Sienkiewicz) directed by Jakov Protazanov and Vladimir Gardin, who was also her husband, and she would become the first woman director in Russia. After the revolution Preobraženskaja worked as an assistant director for Gardin and taught acting at the Goskinoškola, which he had founded, the first University of Film in the world (now the VGIK). One of her students would come to drastically change the way she approached cinema and alter the course of her professional career.*

*Ivan Pravov came to the Goskinoškola following his experiences with the most innovative avant-garde theater in Moscow, the Mejerchol'd. Once he met Preobraženskaja, the two would be inexorably tied to one another: Pravov, twenty years younger than she, had a massive influence on her career and her life. Officially, the two were credited as co-writers for the first time on *Poslednij attrakcion* (1929), but their biographies confirm that they worked together on *Baby rjazanskie* (1927) co-directing as equals.*

*What drew Preobraženskaja to cinema was nature: "It always seemed to me that the natural environment amplifies the sensitivity of the actor, making emotions truer and more vivid". Nature came to dominate her stylistic choices even throughout her work during the Soviet years. The films by Preobraženskaja and Pravov represented the culmination of 'rural' productions typical of the Sovkino, and were criticized by revolutionary cineastes and film theorists. But the two directors, without relying on new technologies, often made use of avant-garde ideas even more audaciously than the most experimental auteurs, and alternated between working with established, conventional cameramen (Chvatov, Solodkov), and those on the cutting edge (Kuznecov, Fel'dman), as well as with a consistent and complementary group of actors: the hyper-sensitive Emma Cesarskaja and the chilly Rajsa Pužnaja, the 'Soviet Nosferatu' Naum Rogožin and the handsome and cursed Andrej Abrikosov... Many of these actors would also work with the leading avant-garde directors.*

*The ironic melodrama *Odna radost'* (1933, now lost), the first sound film by the two directors, and was not well received by the Central Committee, which blocked its distribution. This was the beginning of their decline: the two directors lost the love of their audience, and even their talent began to vacillate.*

*In 1941 Pravov was arrested as an enemy of the People. During and then following the war however he would return to theater and cinema: but the only success, among ten or so films, was the melodrama *Vo vlasti zolota* (1957), where he strove to bring back the style of work he had achieved with Preobraženskaja.*

*After Pravov's arrest, Ol'ga stopped working. She lived for another thirty years, sharing an apartment across from Dziga Vertov: once fierce adversaries, they were both now relegated to the margins of what was now a new era, and they became friends. Throughout the years she was never interviewed, and she was essentially forgotten. She faced Stalinism with nobility and courage, defending her husband, fallen into disgrace, and objecting when their collaborations were attributed only to her. Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov died the same year, just six months apart.*

Pëtr Bagrov, Natal'ja Nusinova

Nel 2011, mentre ero alla ricerca di film muti colorati, i colleghi del NFA di Praga mi hanno mostrato *Kaštanka*, precisando che i film sovietici imbibiti sono una rarità. È stato l'incontro con un grande film di una regista della quale non avevo mai sentito il nome: Ol'ga Preobraženskaja. Nell'estate 2012, grazie a Vladimir Bossenko, ho potuto visionare tutti i film di Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov della collezione del Gosfilmofond per preparare questa rassegna. *Baby rjazanskie (Il villaggio del peccato)* e *Tichij Don (Il placido Don)* vennero distribuiti all'epoca nell'Europa occidentale e negli USA: copie di questi due film sono infatti presenti in alcuni archivi europei. Per tutti gli altri titoli, questa rassegna è probabilmente la prima occasione in cui vengono programmati e possono essere visti fuori della Russia.

Mariann Lewinsky

## KLJUČI SČAST'JA

Russia, 1913 Regia: Vladimir Gardin, Jakov Protazanov

[*Le chiavi della felicità*] ■ T. int.: *The Keys to Happiness*. Sog.: dal romanzo omonimo di Anastasija Verbickaja. Scen.: Anastasija Verbickaja, V. Toddi [Vladimir Vol'berg]. F.: Georges Meyer, Aleksandr Levickij, Giovanni Vitrotti [riprese in Italia]. Scgf.: Česlav Sabinskij. Int.: Vladimir Maksimov (barone Steinbach), Ol'ga Preobraženskaja (Manja El'cova), M. Trojanov (Nelidov), Aleksandr Volkov (poeta Harald), Kojranskij (Jan), Vladimir Šaternikov (zio di Steinbach, ebreo pazzo), Jasmine (Sonja Gorlenko), Evgenija Uvarova (madre di Manja), Vladimir Gardin (zio di Manja), Tokarskij (fratello di Manja). Prod.: Società P. Timan e F. Reinhardt. Pri. pro.: 7 ottobre 1913 ■ 35mm. L.: 75 m (frammento). D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond ■ Restaurato da Gosfilmofond / *Preserved by Gosfilmofond*

Adattamento dell'omonimo popolarissimo romanzo del 1909 di Anastasija Verbickaja incentrato su una donna sessualmente e creativamente libera, il film uscì quattro anni dopo la pubblicazione del libro e per poco non divenne il maggiore successo del cinema russo prerivoluzionario. *Le chiavi della felicità* segna il debutto cinematografico dell'attrice teatrale Ol'ga Preobraženskaja nel ruolo della nietzschiana 'donna nuova'. Vladimir Gardin (che figura anche tra gli interpreti) è qui alla sua prima regia: il film è co-diretto con Jakov Protazanov, nome già affermato della premiata ditta Timan-

*In 2011, while viewing films for the section Silent Colour in NFA, the colleagues in Prague showed me Kaštanka, remarking that though not particularly rich in colour it was interesting, since tinted prints of Soviet films are very rare. This was my first meeting with a great silent film by a director whose name was totally unknown to me: Ol'ga Preobraženskaja. A year later, thanks to Vladimir Bossenko, I could view all films by her and Ivan Pravov in Gosfilmofond in order to prepare this retrospective. The Women of Ryazan and The Quiet Don were distributed in Western Europe and in the USA and as a result of this prints of these two films found their way into european film archives. Other films in this programme have probably never been screened and seen outside of Russia.*

Mariann Lewinsky

Reinhardt. Fin da questo primo film Gardin applica il suo metodo di lavoro con l'attore, che consiste nel frenare le emozioni che precedono un'esplosione estatica, e indica nella Preobraženskaja l'incarnazione più efficace e sensibile della sua teoria. Allieva di Stanislavskij, l'attrice esercitò con una certa maestria "il dominio delle emozioni, per dare la possibilità di leggere sul suo volto ciò che accade nell'animo dell'eroina", e nella scena culminante del suicidio di Manja El'cova si calò così tanto nel ruolo da cadere in uno stato di semi-incoscienza. Il debutto cinematografico della Preobraženskaja e di Gardin fu un grande successo e li premiò con lauti guadagni: batté al botteghino perfino *Quo Vadis?* di Enrico Guazzoni. Il film, composto anche da scene girate in Italia dall'operatore Giovanni Vitrotti, costò moltissimo per l'epoca. Grazie agli incassi, tuttavia, i produttori non solo si ripagarono le spese ma ristrutturarono completamente lo stabilimento cinematografico. I distributori si rivolsero così ai gestori delle sale: "Se volete che ci siano più rubli nelle casse dei vostri cinema che metri di pellicola, affrettatevi a mettervi in fila per *Le chiavi della felicità* di A. Verbickaja, lungo cinquemila metri". La rivista "Cine-phono" (n. 27, 1913) giudicò il film un capolavoro che inaugurava il passaggio a una nuova era della cinematografia russa. Il film è stato considerato perduto fino al 2007, quando negli studi cinematografici Lenfil'm è stato ritrovato un piccolo frammento, subito affidato al Gosfilmofond, appartenente a un film di montaggio realizzato nel 1940 in occasione del genetliaco di Vladimir Gardin.

Natal'ja Nusinova

*Adapted from the popular 1909 novel of the same name by Anastasija Verbickaja about a sexually and creatively independent woman, the film came out four years following the book and fell just short of being the biggest hit ever in pre-revolutionary Russian cinema. The Keys to Happiness marked the film debut for theater actress Ol'ga Preobraženskaja in the role of the Nietzschean 'new woman'. Vladimir Gardin (who also acts in the film) directs here for the first time; the film is co-directed with Jakov Protazanov, a name by then respected for his work with Timan-Reinhardt. From this first film Gardin applies his methods with actors, holding back their emotions before any explosions of ecstasy, and his theories play out successfully in his work with Preobraženskaja. A student of Stanislavskij, the actress is masterful "dominating her feelings, allowing us to read in her face what is happening inside the soul of the heroine", and in the culminating scene of Manja El'cova's suicide, she succumbs so deeply to the moment that she falls into a state of semi-consciousness. This film debut by Preobraženskaja and Gardin was an enormous success and the premiere brought lavish earnings: it even surpassed Quo Vadis? by Enrico Guazzoni at the box office. The film, which includes scenes shot in Italy by Giovanni Vitrotti, was hugely expensive for a film of the era. Thanks to the financial success however, the producers not only recouped their costs, but were able to entirely renovate their film studios. Distributors even went to theater owners and stated: "If you want more rubles that meters of film in your theaters' coffers hurry up and get in line for*

The Keys to Happiness by A. Verbickaja, which is five thousand meters long". The magazine "Cine-phono" (n. 27, 1913) described the film as a masterpiece that inaugurated a new era of Russian cinema. The film had been thought to be lost until 2007, when a short clip was discovered in the Lenfil'm film studios, edited into a 1940 homage to Vladimir Gardin on the anniversary of his birth, and it was immediately entrusted to the Gosfilmofond.

Natal'ja Nusinova

## NAKANUNE

Russia, 1915 Regia: Nikolaj Malikov, Vladimir Gardin

[*Alla vigilia*] ■ T. int.: *On the Eve*. Sog.: dal romanzo omonimo di Ivan Turgenev. Scen.: Emmanuil Beskin. F.: Aleksandr Ryllo. Scgf.: Ivan Sukiasov. Int.: Ol'ga Preobraženskaja (Elena), Petr Kaševskij (Inсарov), Vasilij Vasil'ev (Bersenev), M. Balinov (Šubin), A. Neverov (Uvar Ivanovič), Tat'jana Kraskovskaja (Zoja), Vladimir Gradov (zio di Elena), N. Lepetič (madre). S. Sergeev (Rendič). Prod.: Società "V. Vengerov e V. Gardin". Pri. pro.: 3 settembre 1915 ■ 35mm. L.: 170 m (frammento). D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Nelle memorie di Vladimir Gardin si legge che nel 1915 la sua compagnia annunciò un progetto molto allettante per i gestori delle sale cinematografiche. Esso consisteva nell'adattamento dei grandi classici della letteratura russa, tra i quali il romanzo *Alla vigilia* di Turgenev. La partecipazione al film di Ol'ga Preobraženskaja, resa celebre dai ruoli in *Le chiavi della felicità* e in *Dvorjanskoe Gnezdo* (*Nido di nobili*), per gli spettatori costituiva un elemento di forte richiamo insieme alla regia di Gardin. *Alla vigilia*, come *Granatovyj braslet* (tratto dal racconto di Kuprin *Il braccialetto di granati*), fu poi terminato da Nikolaj Malikov con la collaborazione di Ol'ga Preobraženskaja: la testimonianza di Gardin ci autorizza a supporre che Preobraženskaja non si limitò a interpretare il ruolo principale ma partecipò alla regia, anche se il suo nome non è accreditato in questo senso.

*Alla vigilia* narra di una giovane russa che

si innamora di un patriota bulgaro e contro il parere della famiglia decide di seguirlo. Quando lui muore a Vienna, lei sceglie di dedicarsi alla sua causa. Il frammento non molto consistente giunto fino a noi sembra un insieme di scene provenienti da parti diverse del film; ma potrebbe anche essere una serie di scene consecutive appartenenti a un film piuttosto caotico. Nel 1918 "Kino-bjulleten" osservava infatti che *Alla vigilia* si presentava come una "serie di scene distinte malamente collegate tra loro" e che le didascalie (andate poi perdute) "non corrispondono né al testo del romanzo né alle immagini". Tuttavia, a giudicare dal frammento superstito, il film è stato girato in maniera molto interessante, soprattutto per quanto riguarda la scena ambientata nel boudoir dell'eroina, costruita sul raddoppiamento della sua immagine attraverso il riflesso nello specchio.

Natal'ja Nusinova

*The memoirs of Vladimir Gardin reveal that in 1915 his company announced a project of great interest to those who ran the movie theaters: the adaptation of the great classics of Russian literature, among them On the Eve by Turgenev. With the participation of Ol'ga Preobraženskaja, already famous for her work in The Keys to Happiness and in Dvorjanskoe Gnezdo (Nest of the Gentry), and the direction of Gardin, the appeal to audiences would be enormous. On the Eve, like Granatovyj braslet (based on the story by Kuprin The Garnet Bracelet), was then finished by Nikolaj Malikov with the collaboration of Ol'ga Preobraženskaja: the statements made by Gardin allow us to conclude that Preobraženskaja did not only play the leading role but also participated in the direction, though she received no credit for that work.*

*On the Eve tells the story of a young Russian woman who falls in love with a Bulgarian patriot and decides to follow him against the wishes of her family. When he dies in Vienna, she decides to dedicate her life to his cause. The short surviving fragment of the film seems to be made of snippets of scenes from different parts of the film; however it may just as well be a series of consecutive scenes, from what seems to be a rather chaotic film. In 1918 "Kino-bjulleten" commented that On the Eve appeared to be a "series of distinct*

*and poorly linked scenes" and that the intertitles (subsequently lost) "neither corresponded to the text of the novel nor to the images". Nevertheless, judging from what remains, the film is visually very interesting, particularly the scene set in the heroine's boudoir, in which her image is doubled by her reflection in the mirror.*

Natal'ja Nusinova

## PLEBEJ

Russia, 1915 Regia: Jakov Protazanov

[*Il plebeo*] ■ T. int.: *Plebeian*. T. alt.: *Roman grafini Ju*. Sog.: dalla pièce *Fröken Julie* (*La signorina Giulia*) di August Strindberg. Scen.: Jakov Protazanov. F.: Nikolaj Efremov. Int.: Ol'ga Preobraženskaja (Julia), Nikolaj Radin (il servo Jean). Prod.: Russkaja zolotaja serija. Pri. pro.: 4 marzo 1915 ■ 35mm. L.: 210 m (frammento). D.: 10' a 18 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet

L'adattamento del dramma di Strindberg *La signorina Giulia* faceva parte del progetto "Russkaja zolotaja serija" ("Serie d'oro russa"), lanciato da Timan e Reinhardt sulla scia del successo di *Le chiavi della felicità* e ispirato alla "Serie d'oro" Ambrosio. I produttori puntavano sulla popolarità degli adattamenti dei classici e sul principio di serialità. Partita con gli adattamenti della letteratura russa, la "Serie d'oro russa" si volse presto ai classici della letteratura straniera. Il dramma di Strindberg, a lungo vietato anche in Svezia perché "troppo audace e naturalistico" nella raffigurazione del lato fisico dell'amore, nel 1906 torna sui palcoscenici di Stoccolma provocando scalpore. Ben presto viene tradotto in russo, e probabilmente i produttori, pensando al successo di *Le chiavi della felicità*, speravano che il pubblico vedesse Strindberg come l'equivalente della scrittrice scandalistica Anastasija Verbickaja. La sceneggiatura di Protazanov semplifica un po' la trama, ma il risultato è un film di alta qualità, tanto che la stampa cinematografica pre-rivoluzionaria lo definì un raro esempio di adattamento riuscito di un'opera teatrale, lodando in particolare l'interpretazione di Ol'ga Preobraženskaja "credibile incarnazione della volubile, nevrotica, sensibile contessa con la sua psicologia ambivalen-



Ol'ga Preobraženskaja in *Plebej*

te che la spinge ad essere attratta dal bel servitore e al contempo a disprezzarlo in quanto "plebeo" ("Cine-phono", 1915, n. 10). Per quanto riguarda il ruolo di Jean, che seduce la padrona e la spinge al suicidio, Nikolaj Radin, secondo la critica, ripeté l'interpretazione offerta nel lavoro precedente, il film *Leon Drei* di Evgenij Bauer. *Il plebeo* fu uno degli ultimi titoli della "Serie d'oro russa": uscì infatti tra la prima e la seconda parte di *Vojna i mir* (*Guerra e pace*), le cui riprese furono segnate dal crescente disaccordo tra i registi, Gardin e Protazanov, e i produttori. Il conflitto portò alla rottura tra i due cineasti e Timan, nonché al fallimento della "Serie d'oro russa".

Natal'ja Nusinova

*The adaptation of the Strindberg drama Miss Julie was part of the project "Russkaja zolotaja serija" ("The Russian Gold Series"), launched by Timan and Reinhardt on the heels of the success of The Keys to Happiness and inspired by the Ambrosio Gold Series. The producers counted on the popularity of adaptations of the classics and on the potential for serialization. Starting with adaptations of Russian literature, the "Russkaja zolotaja serija" soon turned as well to foreign literature. Strindberg's drama, long banned in Sweden for being "too audacious and natural-*

*istic" in portraying the physical aspects of love, returned to the stage in 1906 in Stockholm, provoking a sensation. It was quickly translated into Russian, and the producers, likely considering the success of The Keys to Happiness, hoped that the public would see Strindberg as an equal to the popular and scandalous writer Anastasija Verbickaja. Protazanov's screenplay simplified the plot somewhat, but the result is a film of high quality, so much so that the press defined it as a rare example where a film had been adapted successfully from a play, complimenting the performance of Ol'ga Preobraženskaja as "a believable incarnation of the volatile, neurotic, sensitive countess, with her ambivalent psychology that drives her to be attracted by the handsome servant and at the same time despise him for his 'coarseness'" ("Cine-phono", 1915, n. 10). As for the performance of Jean, who seduces Julie and drives her to suicide, critics considered Nikolaj Radin's work a recall of his previous work in the film Leon Drei by Evgenij Bauer. Plebeian was one of the last films of the "Russkaja zolotaja serija": in fact it was released between the first and second parts of Vojna i mir (War and Peace), itself a victim of the discord during the shooting, between directors Gardin and Protazanov and the producers. This conflict led to the split*

*between the directors and Timan, and the ultimate demise of the "Russkaja zolotaja serija".*

Natal'ja Nusinova

## SLESAR' I KANCLER

URSS, 1923 Regia: Vladimir Gardin  
Co-regia: Ol'ga Preobraženskaja

[*Il fabbro e il Primo Ministro*] ■ T. int.: *The Locksmith and the Chancellor*. T. alt.: *Kancler i slesar'*. Sog.: ispirato alla pièce *Kancler i slesar'* di Anatolij Lunačarskij. Scen.: Vladimir Gardin, Vsevolod Pudovkin. F.: Evgenij Slavinskij. Scgf.: Vladimir Egorov. Int.: Ivan Chudoleev (imperatore di Nordlandia), Nikolaj Panov (il cancelliere von Turau), Nina Tairova (sua moglie), Vladimir Gardin (commendatore Hammer), Vladimir Maksimov (avvocato Frank Frei), Zoja Barancevič (contessa Mitsi), Iona Talanov (Berenberg, aiutante maggiore), Nikolaj Sal'tykov (Franz Stark, il fabbro), Liana Iskrickaja-Gardina (Anna), Oleg Frelich (Leo von Turau, figlio del cancelliere), Ivan Kapralov (Robert, suo fratello), Vera Valickaja (Lora, sua moglie), Ol'ga Bystrickaja (Anna, amante di Leo), Semenov (Netli, segretario del cancelliere), Ol'ga Preobraženskaja. Prod.: VUFKU (Jalta e Odessa). Pri. pro.: 12 luglio 1924 ■ 35mm. L.: 1140 m (incompleto). D.: 50' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

La pièce di Lunacarskij *Il fabbro e il Primo Ministro*, già rappresentata con successo a teatro, si svolgeva in due paesi immaginari, la Nordlandia e la Galikania, ma il sottotesto conteneva riferimenti ai moti rivoluzionari tedeschi del novembre 1918. I coautori della sceneggiatura del film che ne fu tratto, Gardin e Pudovkin, si ispirarono invece alla rivoluzione russa del febbraio 1917 e trasformarono uno dei protagonisti – l'avvocato-demagogo Frank Frei – in una parodia di Kerenskij. Nominato Ministro del lavoro dopo che il cancelliere della Nordlandia von Turau ha perso entrambi i figli, la vista e il portafoglio dello Stato, il socialista Frei si rivela un traditore del proletariato e finisce coinvolto in orge e festini. Dopo un colpo di mano dell'imperatore e dei rappresentanti del vecchio ordine, è costretto all'esilio

mentre il fabbro Franz Stark viene nominato commissario del popolo. La sceneggiatura piacque all'autore della pièce, ma pare che tra i due sceneggiatori non ci fosse pieno accordo: Pudovkin rifiutò di affiancare Gardin nella regia e divenne allievo di Kulešov. Si può supporre che, uomo della modernità, non apprezzasse la combinazione di arcaismo e innovazione che si percepisce in *Il fabbro e il Primo Ministro*. Dal punto di vista stilistico il film è più simile ai tardi melodrammi prerivoluzionari (interni decadenti, trucco pesante, doppie esposizioni), mostrando allo stesso tempo un tratto caratteristico del cinema sovietico degli anni Venti: l'influenza del cinema d'avventura americano. *Il fabbro e il Primo Ministro* fu maltrattato dalla "Pravda", per motivi estetici e non ideologici: il confronto con l'acclamata messa in scena della pièce al teatro Korš non giovò alla versione cinematografica, e il recensore criticò aspramente la trama confusa, il lavoro del direttore della fotografia e dello scenografo, la mancata padronanza dei generi: "i trucchi americani", dilettanteschi, non sono "né carne né pesce". Il socialista Frei, interpretato da Maksimov, nella scena della parata (dopo la rivoluzione) è visibilmente interpretato da un altro attore che non gli somiglia per niente; nel film si fa esplodere un ponte di cemento (la scena è stata girata in Crimea) ma si vede crollare un ponte di ferro chiaramente preso da un "poliziesco" americano... Furono criticati anche gli attori, e quel rimprovero era forse il più bruciante: tra di loro c'erano anche allievi della scuola di Gardin, che passarono poi allo studio della Preobraženskaja. La partecipazione di quest'ultima alla regia consisteva probabilmente proprio nel lavoro con i giovani attori. Oggi lo stile diseguale del film e la mancata padronanza dei generi non sono visti come difetti ma come un'interessante particolarità del suo linguaggio. La prima e la sesta parte del film non si sono conservate.

Natal'ja Nusinova

*Lunacarskij's play* The Locksmith and the Chancellor, a success in the theater, was set in two imaginary lands, Nordlandia and Galikania, but the subtext offered references to German revolutionary rumblings taking place in November of 1918. The co-writers of the screenplay on which



Slesar' i Kancler

the film was based, Gardin and Pudovkin, took their inspiration however from the Russian revolution of February 1917, and transformed one of the protagonists – the demagogue lawyer Frank Frei – into a parody of Kerenskij. Nominated Minister of Labor after the Chancellor of Nordlandia, von Turau, has lost both his children, his sight and his position of power, the socialist Frei ends up betraying the proletariat and is mixed up in orgies and wild parties. After the emperor and the representatives of the old order step in to lay down the law, he is banished into exile and the blacksmith Franz Stark is named the People's Commissioner. The playwright was happy with the screenplay adaptation, but apparently the two screenwriters were not entirely in harmony: Pudovkin refused to work alongside Gardin in the direction and went to work as an assistant to Kulešov. One might suppose that, as a more modern thinker, he did not find the combination of archaism and innovation found in The Locksmith and the Chancellor to his liking. Stylistically, the film is more similar to the later melodramas of pre-revolutionary Russian cinema (ornate interiors, heavy makeup, double exposures), while at the same time showing elements of the Soviet revolutionary cinema of the 1920s, with its influences of American adventure films. The Locksmith and the Chancellor was panned by "Pravda" for aesthetic

rather than ideological reasons: having to live up to the original successful play at the Korš Theater was a burden on the film version, and the harsh review criticized the confused plot, and slammed the work of the director of photography and the art director as lacking any clear genre: the amateurish "American-style tricks" are "neither fish nor fowl". The socialist Frei, played by Maksimov, is blatantly stood in for in the parade scene (following the revolution) by another actor who doesn't resemble him in the least; at one moment in the film a cement bridge is blown up (which was shot in the Crimea) but the bridge that subsequently collapses is an iron construction, footage that was obviously lifted from an American crime film...

The actors were also criticized, and perhaps that was the bitterest pill to swallow: among them were students from Gardin's school, who then moved to Preobraženskaja's studio. The credit attributed to Preobraženskaja in the direction likely had to do with her work with the young actors. Today, the erratic style of the film and the apparent lack of any clear genre are not seen as defects per se as much as an interesting peculiarity of its cinematic language. The first and sixth parts of the film have not been restored.

Natal'ja Nusinova

## FED'KINA PRAVDA

URSS, 1925

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

[*La verità di Fedka*] ■ T. int.: *Fedka's Truth*. Sog.: dal racconto *Fed'ka-oborvanec* di Vladimir Vinničenko. Scen.: Aleksandr Pereguda. F.: Aleksandr Grinberg. Scgf.: Ivan Sukiasov. Autore delle didascalie: Nikolaj Aseev. Int.: Jura Zimin (Fed'ka), Marik Maj (Tolja), Evgenija Trubeckaja (madre di Fed'ka), Elena Dejneko (madre di Tolja), Daniil Vvedenskij (capo della tipografia), Tamara Timčenko (cameriera), Nonna Timčenko, Jurij Timčenko (bambini), Leonid Pirogov, A. Karpov. Prod.: Goskino (1° Stabilimento) Pri. pro.: 23 marzo 1926 ■ 35mm. L.: 1034 m. D.: 50' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

*La verità di Fedka* è interessante sotto molti aspetti, a partire dalla scelta della fonte letteraria. Oggi il racconto *Fed'ka-oborvanec* è considerato un classico della letteratura ucraina, tanto da essere inserito nei programmi scolastici. Ma nel 1926 l'autore del racconto, Vladimir Vinničenko, era in viso al regime sovietico. Socialista, rinchiuso per diversi anni nelle carceri zariste, traduttore di Kautsky e Paul Lafargue, dopo la rivoluzione del febbraio 1917 entrò a far parte del governo nazionalista ucraino, divenne Ministro degli interni e in seguito, da emigrato, criticò l'attività dei bolscevichi. L'opera letteraria di Vinničenko fu condannata da Maksim Gor'kij e da Lenin, che definì uno dei suoi romanzi "pessima imitazione del pessimo Dostoevskij". Ciò nonostante, negli anni Venti le opere del nazionalista in esilio continuarono a essere pubblicate e, appunto, adattate per il grande schermo. Il film narra di due bambini: il povero Fed'ka e il ricco Tolja. Il ricco è attratto dal povero, ma fa sempre ricadere su di lui la colpa delle comuni malefatte. Quando Fedka salva l'amico al prezzo della propria vita, l'altro, per nulla turbato, può finalmente impadronirsi del temperino del ragazzo morto. Questa storia sentimentale portatrice di un chiaro messaggio sociale si iscrive appieno nella filmografia di quei talenti prerivoluzionari che nel corso anni Venti furono relegati ai margini della produzione. *La verità di Fedka* è l'unico lavoro completamente autonomo di Ol'ga

Preobraženskaja (che prima aveva collaborato con Gardin e in seguito sarebbe stata affiancata da Pravov). Ai tempi nuovi si deve il contenuto, al cinema prerivoluzionario l'interpretazione costruita su una mimica e una gestualità accentuate e la completa indifferenza della regista, del direttore della fotografia e dello scenografo per la rappresentazione realistica. Perfino le scene girate in esterni hanno un'atmosfera (peraltro estremamente curata) da teatro di posa. Del resto, il direttore della fotografia Aleksandr Grinberg, al quale i critici dell'epoca riconobbero il merito di una "fotografia vera", era uno dei principali esponenti dell'avanguardia russa e del pittorialismo nell'arte fotografica. Il celebre poeta sovietico Nikolaj Aseev, conosciuto soprattutto come autore del vertiginoso soggetto de *Le straordinarie avventure di Mr. West nel paese dei bolscevichi* di Kulešov, scrisse le didascalie – assolutamente neutre e impersonali. Abbiamo l'impressione di trovarci di fronte a un'opera ordinaria, realizzata su commissione da professionisti di grande talento. Secondo la stampa d'epoca, il film fu comunque accolto bene dalla critica e dal pubblico.

Pëtr Bagrov

*Fedka's Truth is interesting on many levels, beginning with its literary source. Today, the story Fed'ka-oborvanec is considered a classic of Ukrainian literature, included in most academic curricula. In 1926 however the author of the story, Vladimir Vinničenko, was unpopular with the Soviet regime. A socialist, imprisoned for a number of years in Czarist jails, translator of Kautsky and Paul Lafargue, following the revolution of February 1917 he began to play a role in the nationalist Ukrainian government, as Interior Minister. Later emigrating, he became critical of Bolshevik actions and Vinničenko's literary work was condemned by Maksim Gor'kij and by Lenin, who described one of his novels "a poor imitation of an already miserable Dostoevskij". That notwithstanding, throughout the Twenties the work of this nationalist in exile continued to be published and even adapted to the big screen.*

*The film tells the story of two children: the impoverished Fed'ka and the wealthy Tolja. The rich child is attracted by the*

*poor one, but continually lets him be accused of their common misdemeanors. When Fedka saves his friend's life and sacrifices his own, Tolja, by no means upset by the loss, is finally able to possess the pocketknife of the dead boy. This sentimental story, conveying an obvious social message, has an important place in the filmography of these pre-revolutionary stars who during the Twenties were for the most part relegated to the margins of film production. Fedka's Truth is the only completely autonomous work by Ol'ga Preobraženskaja (who had previously collaborated with Gardin and subsequently Pravov). It owes its content to the new era, but it's style to pre-revolutionary cinema: the acting is rife with mimicry and heightened gestures, and the direction, cinematography and art direction show no interest whatsoever in realism. Even exterior scenes shot on location look theatrical (albeit well designed). Furthermore the director of photography Aleksandr Grinberg, whom critics of the period respected for his "true photography", was a principle exponent of the Russian avant-garde and of pictorialism in the photographic arts. The renowned Soviet poet Nikolaj Aseev, known principally for his frenetic original story for The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks by Kulešov, wrote the utterly neutral and impersonal title cards.*

*One gets the impression that this is a rather ordinary work, made on commission however by enormous professional talents. According to the press accounts of the era, the film was nevertheless received well by both critics and the public.*

Pëtr Bagrov

---

## KAŠTANKA

URSS, 1926

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

Ass. regia: Ivan Pravov, N. Zubova

■ T. int.: *Fedus Pes*. Sog.: dal racconto omonimo di Anton Pavlovič Čechov. Scen.: Jurij Bolotov, Ol'ga Preobraženskaja. F.: Grigorij Giber. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Int.: Nikolaj Panov (clown Georges), Evgenija Chovanskaja (affittacamere), Antonin Pankryšev (Luka), Naum Rogožin (Mazamet, suonatore d'organetto), Leonid

Jurenev (Chiodo, vagabondo), Jura Zimin (Fedjuška), Elena Tjapkina (Nastas'ja, lavandaia), Michail Žarov, B. Snegirev (Agafon, vetturino), Gulja Koroleva, il cane Jackie. Prod.: Sovkino (1° stabilimento). Pri. pro.: 3 luglio 1926 ■ 35mm. L.: 2115 m. D.: 76' a 24 f/s. Pochoir. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

In questo adattamento cinematografico del celebre racconto di Čechov, alla storia della cagnolina smarrita si affiancano le vicende di Fedjuška, un bambino perduto. Le due linee narrative parallele avrebbero dovuto rafforzarsi a vicenda, ma di fatto ottengono l'effetto contrario. Nel racconto, Kaštanka è una cagnolina che si perde seguendo le orme del suo padrone ubriaco, il falegname Luka. Nel film viene rubata e venduta per poi essere gettata in strada. Il ragazzino smarrito invece finisce in una squallida pensione, che per atmosfera e fisionomie degli occupanti ricorda più Gor'kij (il dramma *I bassifondi*) che Čechov. Il suonatore di organetto Mazamet sfrutta il ragazzino, costringendolo a vagare di casa in casa in cerca di guadagni, mentre il falegname percorre con la lanterna le strade del vicinato alla ricerca del figlio scomparso, proprio come il figlio aveva cercato il cane perduto. La somiglianza tra le persone e gli animali viene sottolineata con il deliberato zoomorfismo dei personaggi (il naso del suonatore di organetto è simile al becco di un pappagallo). Il fondo manoscritti del Gosfilmofond conserva alcune varianti della sceneggiatura. In una di queste il ragazzino finisce in mezzo ai vagabondi, diventa apprendista calzolaio e infine riesce a riprendersi i soldi che all'inizio della storia un ladruncolo aveva rubato a suo padre. I cambiamenti relativi alle peripezie del protagonista appaiono legati alla ricerca di un genere: la variante con il ladruncolo si orientava verso il film d'avventura, mentre quella scelta dagli autori privilegia il melodramma con elementi d'impegno sociale.

La critica accusò il film di eccessivo sentimentalismo, giudicò sbagliata la scelta di discostarsi dall'espedito narrativo čechoviano, la visione del mondo attraverso gli occhi di un cane, ma lodò il lavoro degli attori (soprattutto Rogožin e Panov) e dell'operatore. Il cane Kaštanka fu tro-



Kaštanka

vato quasi per caso e l'addestramento avvenne durante le riprese, ma agli occhi del pubblico e della critica Jackie superò perfino il celebre Rin-Tin-Tin e divenne una vera star del cinema. Nel 1926 il film ottenne il visto della censura e nel 1927 l'autorizzazione per la distribuzione all'estero (grazie alla quale una copia con didascalie ceche è stata rinvenuta da Mariann Lewinsky all'NFA di Praga). Finora in Russia si credeva che il film *Kaštanka* fosse andato perduto, in seguito alla decisione del Comitato centrale per l'approvazione dei repertori cinematografici che nel 1932 decise di vietarlo ai minori perché non pedagogico ("il sottoproletariato è raffigurato come cattivo, privo di coscienza di classe e di consapevolezza sociale").

Natal'ja Nusinova

*In this film adaptation of the work of Čechov, the story of a lost little dog is told as well as the experiences of a lost child: Fedjuška. The two parallel narratives were intended to reinforce each other, but in fact produce the opposite effect. In the original story, Kaštanka is a little dog that gets lost following the trail of his drunken owner, the carpenter Luka. In the film he is stolen and then sold, and ultimately tossed out into the street. The lost boy*

*ends up in a squalid boarding house – and its atmosphere and aspect recall Gor'kij (his drama The Lower Depths) more than Čechov. The organist Mazamet exploits the boy, compelling him to rove from house to house to make money, while the carpenter wanders through the streets with his lantern in search of his lost child, exactly in the way that the boy had looked for his lost dog. The similarities between people and animals were highlighted by the deliberate animal like features given to some of the characters (for instance, the nose of the organist resembles the beak of a parrot). The collection of manuscripts at Gosfilmofond has preserved different versions of the screenplay. In one, the boy finds himself amid vagabonds, becomes the apprentice to a shoemaker and ultimately obtains the money that in the beginning of the story was stolen from his father by a petty thief. The changes made regarding the nature of obstacles faced by the protagonist seem to be tied to the choice of genre: the version with the petty thief is more oriented toward adventure film, while the version chosen by the filmmakers aimed more at melodrama with a focus on social issues. Critics accused the film of over-sentimentalism, thought that its distancing from*

the original čekhovian narrative was ill founded, namely the vision of the world through the eyes of a dog, but praised the work of the actors (especially Rogožin and Panov) and of the cameraman. The dog playing Kaštanka was found essentially by accident, and was trained during the course of the shooting, but Jackie came to be seen by the public as greater than the famous Rin-Tin-Tin and became a full fledged film star. In 1926 the film was approved by the censors and in 1927 it received the authorization for international distribution (thanks to which a copy with Czech intertitles has been found by Mariann Lewinsky at the NFA in Prague). Until now in Russia Kaštanka had been thought to be lost entirely, following the decision by the Central Committee in charge of film censorship to ban the film for minors in 1932 for its lack of pedagogical value ("the underclass is portrayed as evil, lacking in class consciousness and social awareness").

Natal'ja Nusinova

## ANJA

URSS, 1927

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

Ass. regia: Ivan Pravov

■ T. alt.: *Anja Gaj, Tajna Ani Gaj*. Sog.: dai racconti *S meškom za smert'ju* e *Anja Gaj* di Sergej Grigor'ev. Scen.: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov. F.: Vasilij Chvatov. Scgf.: Dmitrij Kolupaev Int.: Nonna Timčenko (Anja Gaj), Michail Žarov (Jean, marinaio), Juldaš Agzamov (Ali, persiano), Naum Rogožin (Khan-khos-oglu, mercante persiano), Leonid Jurenev (Parmën Ivanovič, timoniere), Elena Tjapkina (moglie del mugnaio), Pëtr Zinov'ev (marinaio). Prod.: Sovkino (1° stabilimento). Pri. pro.: 12 aprile 1927 ■ 35mm. L.: 1300 m (incompleto). D.: 57' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond ■ La prima e la sesta parte del film non si sono conservate / *The first and sixth sections of the film have not been preserved*

Prima del successo assordante di *Il viliaggio del peccato*, Ol'ga Preobraženskaja occupava una modesta nicchia come regista di film per l'infanzia. Negli anni Venti in Unione Sovietica le fiabe erano vietate,



Anja

per non distrarre il bambino dalla costruzione del socialismo. Ai ragazzi bisognava offrire storie edificanti nelle quali i giovani protagonisti ripetevano le eroiche imprese degli adulti. I cineasti di spicco non si cimentavano in questo genere, che toccava ai nuovi arrivati oppure ai registi 'non graditi' appartenenti alla generazione precedente, come appunto Preobraženskaja. Formalmente *Anja* si inserisce in quel filone. Un'adolescente rimasta sola al mondo incontra un marinaio-rivoluzionario, sposa la causa della rivoluzione ed entra nell'Armata Rossa. "Contrapponendoci ai film sdolcinati con Jackie Coogan, noi volevamo presentare i bambini come parte attiva della lotta rivoluzionaria" scrisse la regista. "In *Anja* i bambini muoiono per la rivoluzione [...] Non è un film per l'infanzia, ma un film al quale prendono parte dei bambini [...] mostra la rivoluzione così come essa è percepita e riflessa dall'animo infantile". Per Preobraženskaja il film fu un punto di svolta. Era un perfetto esempio di 'straniamento', il principio descritto per la prima volta dal filologo formalista Viktor Šklovskij. Nella storia del cinema questo termine è strettamente associato allo sperimentalismo, e in particolare alla Fabbrica dell'attore eccentrico (FEKS): tuttavia anche i cosiddetti tradizionalisti sapevano usare lo 'straniamento' in maniera creativa. Due anni dopo Ol'ga Preobraženskaja e

Ivan Pravov 'estranieranno' la rivoluzione nel mondo del circo in *L'ultima attrazione*, sceneggiato proprio da Šklovskij.

In *Anja* lo sguardo infantile sulla rivoluzione produce una commistione di generi. Il risultato è un dinamico film d'avventura che tende ora verso la commedia eccentrica, ora verso il dramma naturalistico. Da un lato ci sono i rivoluzionari che si nascondono nelle bare, i gendarmi sciocchi e facilmente ingannabili fumati di hashish. Dall'altro lato ci sono le immagini, girate in stile documentario, dei familiari uccisi della protagonista (i corpi coperti da stuoie dalle quali spuntano soltanto i piedi, e un volto con la bocca spalancata). Il tono pacato del film è a tratti alterato da un montaggio frenetico e la fotografia realistica è increspata dal gioco nervoso di macchie di luce. Vasilij Chvatov, secondo operatore di Ejzenštejn in *Sciopero*, rivela qui tutta la sua maestria.

Per molto tempo si pensò che fosse sopravvissuta solo una parte del film. Poi ne furono ritrovate altre tre, ma ormai la pellicola era caduta nell'oblio. Sembra che la proiezione di *Anja* al Cinema Ritrovato sia la prima in più di settant'anni.

Pëtr Bagrov

*Before the roaring success of The Women of Ryazan, Ol'ga Preobraženskaja occupied a modest niche making films for chil-*

dren. In the 1920s in the Soviet Union fairy tales were banned, so as not to distract children from the important task of building socialism. Young people were offered instead edifying stories in which their young protagonists emulated the heroic actions of adults. Prominent filmmakers did not venture into this genre, and it was left mainly to new, young directors or those who were 'non grata', belonging to the previous generation, such as Preobraženskaja. Anja falls legitimately into this category.

A teenager, alone in the world, meets a sailor/revolutionary, joins the cause of the revolution and enlists in the Red Army. "To contrast the schmaltzy films of Jackie Coogan, we wanted to present children as an active part of the revolution", wrote the director. "In Anja children die for the revolution [...] it is not a film for children, but one in which children play a role [...] it shows the revolution as it is perceived by and reflected through the soul of a child". For Preobraženskaja the film represented a turning point. It was a classic example of 'estrangement', a principle first described by the formalist philosopher Viktor Šklovskij. Throughout the history of cinema this concept has been strictly associated with experimentalism, particularly to the Factory of Eccentric Actors (FEKS); however even some so-called traditionalists understood how to use 'estrangement' creatively. Two years later Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov 'abstracted' the revolution into the world of the circus, in *The Last Attraction*, written by Šklovskij himself.

In *Anja* the child's perception of the revolution generates a mix of genres. The end result is a dynamic adventure film that at times tends toward broad comedy, and at others toward realistic drama. In one instance there are revolutionaries hiding in caskets from imbecilic gendarmes stoned on hashish who are easily duped. In another there is the imagery, shot in pure documentary style, of the dead protagonist's family members (their bodies covered by wicker, with only their feet sticking out, and one with mouth agape). The overall subdued tone of the film is at times upset by frenetic editing, and the otherwise realistic cinematography mottled by jittery splashes of light. In this film Vasilij Chvotov, the second cameraman of Ejzenštejn

in *Strike* shows off his virtuosity. For many years it was believed that only a part of this film had survived. Subsequently three more parts were found, but the film had fallen out of anyone's interest. It appears that this screening of *Anja* at the Cinema Ritrovato represents its first in over seventy years.

Pëtr Bagrov

## BABY RJAZANSKIE

URSS, 1927

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

■ T. it.: *Il villaggio del peccato*. T. int.: *The Women of Ryazan*. Scen.: Ol'ga Višnevskaja, Boris Altschuler. F.: Konstantin Kuznecov. Scgf.: Dmitrij Kulupaev. Int.: Kuz'ma Jastrebigkij (Vasilij Šironin), Ol'ga Nabrekova (Matveevna, sua moglie), Raisa Pužnaja (Anna), Emma Cesarskaja (Vasilisa), Georgij Bobynin (Ivan, figlio di Vasilij), Elena Maksimova (Luker'ja), Ivan Savel'ev (Nikolaj, fabbro), E. Safonova (zia Alena), Inna Fedorova, Gulja Koroleva. Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 13 dicembre 1927 ■ 35mm. L.: 1866 m. D.: 82' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque française

*Il villaggio del peccato*, immenso successo degli anni Venti e Trenta, interpretato da tre bravissime esordienti (Cesarskaja, Maksimova e Pužnaja) è un violento melodramma sulla difficile vita della donna nelle campagne russe. Costruito in maniera lineare e recitato secondo la tradizione realistica del Malyj teatr, il film conquistò i sovietici – soprattutto il pubblico femminile – e fu amato nelle campagne e nelle città, in patria e all'estero. Gli spettatori stranieri furono attratti dall'aspetto etnografico del film, che riproduce i costumi tradizionali di Rjazan', i riti popolari e la vita quotidiana nelle campagne. Non furono poche tuttavia le difficoltà che il film incontrò sul suo cammino. Già in fase di sceneggiatura furono chieste modifiche rilevanti: bisognava valorizzare la figura della donna nuova Vasilisa a scapito della donna di vecchio stampo Anna. Fu suggerito di semplificare il linguaggio, evitando variazioni della messa a fuoco, dissolvenze e doppia esposizione: la produzione



Baby rjazanskie

riteneva che la popolazione rurale, principale destinataria del film, non avrebbe capito l'uso di queste tecniche. Una volta realizzato, il film fu sottoposto al comitato artistico della Sovkino, che giudicò il finale controrivoluzionario: il destino della donna era tragico, non veniva evidenziato l'efficace coinvolgimento dello Stato socialista nella questione femminile e non c'era traccia di quella riabilitazione della vita rurale che era il motivo per cui il film era stato commissionato. *Il villaggio del peccato* non fu però accantonato, soprattutto perché era costato moltissimo. Si decise di riabilitare ideologicamente i registi e di chiedere al Comitato centrale di autorizzare la distribuzione. Così il film finalmente uscì e batté tutti i record. Nel 1929 fu parzialmente sonorizzato; per le zone rurali si continuarono a stampare copie della versione muta fino al 1937, quando la distribuzione del film nelle campagne fu improvvisamente vietata. Risale a quell'anno una richiesta confidenziale presentata al Glavrepertkom (Comitato centrale per l'approvazione dei repertori cinematografici): non sarebbe stato il caso di eliminare dal film le inquadrature in cui figurava Emma Cesarskaja? Ma la risposta fu che le inquadrature non andavano toccate, dato che comunque Cesarskaja appariva anche in altre pellicole. L'attrice era caduta in disgrazia a causa dell'arresto (e della fucilazione, come si seppe poi) di suo marito

Max Stanislavskij. In quegli anni difficili la Cesarskaja fu salvata dall'appoggio di Michail Šolokov, grazie al quale ottenne una parte nel film di Konstantin Judin *Devuška s karakterom* (1939) e poté tornare a lavorare nel cinema. Intanto il suo film più celebrato, *Il villaggio del peccato*, continuava a riempire le sale.

Natal'ja Nusinova

The Women of Ryazan, an immense success in the 1920s and 1930s, starring three exceptional newcomers (Cesarskaja, Maksimova and Pužnaja), is a violent melodrama about the troubled life of a woman in the Russian countryside. With a linear storyline and acted in the traditional realism associated with the Malyj teatr, the film won over the Soviet public – especially women – loved in both rural and urban areas, at home and abroad. Foreign audiences were attracted by the ethnographic aspects of the film, accurately depicting the traditional customs of Ryazan, the common rituals and daily life in the countryside. However the film ran into its fair share of trouble along the way. As early as during the screenplay stage of development, modifications were demanded: the character of the 'modern' woman, Vasilisa, was to be elevated, to the detriment of the representation of the 'old-school' woman, Anna. Additionally, the filmic language was simplified, avoiding variations in focus, dissolves and double exposures: the producers believed that rural audiences, the main target of the film, would not understand the use of these techniques. Once shot, the film was also subjected to a review by the artistic committee of Sovkino, that deemed the ending to be counter-revolutionary: the woman's destiny was tragic, there was not enough done to highlight the effective involvement of the Socialist State in women's issues and there was no representation of the improvement of rural life, the principle motive for the commissioning of the film in the first place. However The Women of Ryazan was not shelved, mostly because of its enormous cost. Instead it was decided to ideologically reorient the directors and ask the Central Committee to authorize its distribution. As a result the film was released, and broke all records. In 1929 some sound was added; for distribution in rural areas the film

*continued to be released in its silent form until 1937, when it was suddenly banned entirely in the countryside. A confidential request was submitted that year to the Glavrepertkom (the Central Committee responsible for film censorship): wouldn't it be appropriate to eliminate the shots in the film where Emma Cesarskaja appears? The response, however, was that they should not be removed, given that Cesarskaja had also appeared in other films. The actress had fallen into disgrace following the arrest (and subsequent execution by firing squad, learned of later) of her husband Max Stanislavskij. In those difficult years Cesarskaja was spared thanks to the support of Michail Šolokov, who helped her obtain a role in Konstantin Judin's film Devuška s karakterom (1939), marking her return to the screen. Meanwhile her most notable film, The Women of Ryazan, continued to fill the movie houses.*

Natal'ja Nusinova

## SVETLYJ GOROD

URSS, 1928

Regia: Ol'ga Preobraženskaja

Co-regia: Ivan Pravov

[La città luminosa] ■ T. int.: *Bright Town*. T. alt.: *Krasnyj platok, Slučaj s pis'mom*. Sog.: dal racconto *Krasnyj platok* di Michail Rogi. Scen.: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov. F.: Aleksej Solodkov. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Int.: Raisa Pužnaja (Nastas'ja Artëмова, contadina), Vasilij Gnedočkin (Pëtr Artëmov, operaio, suo marito), Emma Cesarskaja (Tonja, educatrice), Elena Maksimova (Marus'ka, vicina di Artëmov), Vladimir Čuvelëv (Berëzkin, amico di Artëmov), Evgenija Trubeckaja (madre di Tonja), Aleksandr Antonov (conducente), Aleksandr Timontaeв (soldato dell'Armata Rossa), E. Terechov, Nadežna Kovalëva, Varvara Rizenko. Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 4 settembre 1928 ■ 35mm. L.: 250 m. D.: 11' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond ■ Si è conservata solo la quarta parte del film / *Only the fourth part of the film has been preserved*

*La città luminosa* è il film meno noto e meno tipico di Ol'ga Preobraženskaja e Ivan Pravov. Invece di un vorticoso intreccio melodrammatico qui troviamo una

trama esemplare: la rieducazione di una donna di campagna culturalmente arretrata trasferitasi in città insieme al marito attivista. Manca l'esotismo etnografico che rendeva i film della celebre coppia tanto attraenti agli occhi dei critici stranieri quanto irritanti a quelli dei critici sovietici. La fotografia discreta e le scenografie sottotono costringono lo spettatore a concentrarsi sulle sfumature della vita privata e quotidiana dei protagonisti. Il film è fatto proprio di queste sfumature.

*La città luminosa* appartiene a un filone importante del cinema sovietico della fine degli anni Venti: il *bytovyj fil'm*, il film che ritrae la vita di tutti i giorni. Dopo le epopee storico-rivoluzionarie di Ejzenštejn e dei suoi seguaci e dopo le sperimentazioni con i generi classici compiute da Kulešov e dalla Fabbrica dell'attore eccentrico apparve una serie di film che si concentravano sulla descrizione della quotidianità. Lasciate da parte le sperimentazioni e le questioni formali, i registi individuavano un'altra funzione cruciale del cinema: lo studio dell'essere umano. Questa variante del cinema sovietico non era tuttavia destinata a durare a lungo: l'esperienza si esaurisce praticamente con *Tret'ja Meščanskaja* (*Letto e sofà*) di Room e con alcuni film di Ermler e Barnet. In *La città luminosa* la padronanza registica di Preobraženskaja e Pravov si manifesta nella resa precisa e misurata dei dettagli psicologici: tanto nel lavoro con gli attori (il trio costituito da Raisa Pužnaja, Emma Cesarskaja e Elena Maksimova funziona qui alla perfezione), quanto nella scelta delle angolazioni, dei piani di ripresa. Uno stile di regia scarno e composto che diventerà la norma quaranta o cinquant'anni dopo.

Il grande pubblico reagì al film senza entusiasmo. Uno dei lavoratori-attivisti che presenziarono alla prima proiezione pubblica disse: "La realtà sarà anche questa. Ma a noi bisogna mostrare non come viviamo, ma come dobbiamo vivere". Fu sommerso dagli applausi.

Per noi *La città luminosa* è una rara testimonianza di 'come vivevano' e di quello che i film degli anni Venti erano capaci di mostrare. Della strada che il cinema sovietico avrebbe potuto prendere ma che non prese. Tutto questo fa dell'unico rullo superstite del film un documento storico e artistico straordinario.

Pëtr Bagrov

Bright Town is the least known and least typical film by Ol'ga Preobraženskaja and Ivan Pravov. Rather than having the usual melodramatic machinations, the plot is quite simple: the re-education of a country-woman, culturally backward, who has moved into the city with her activist husband. It lacks the exotic ethnographic elements found in other films by this celebrated couple that made their films so respected among foreign critics and so irritating to their Soviet counterparts. The discrete cinematography and low-key art direction compel the spectator to concentrate on the nuances of the private and daily lives of its protagonists, which constitute the heart of this film.

Bright Town belongs to an important artistic current in Soviet cinema of the late 1920s: the bytovyj fil'm, films that dealt with day-to-day life. Following the epic revolutionary/historical work of Ejzenštejn and his disciples, and after the experimentation with classic genres by Kulešov and the Factory of Eccentric Actors, a number of films were made that focused on everyday life. Leaving experimentation and formalist questions behind, those directors were determined to focus on another important role of film: the study of human nature. This variant of Soviet cinema, however, was not destined to last: the venture practically died out with Tret'ja Meščanskaja (Bed and Sofa) by Room and after a number of films by Ermler and Barnet. In Bright Town the masterful direction by Preobraženskaja and Pravov can be observed in the precise and measured handling of psychological details: as much in the work with the actors (Raisa Pužnaja, Emma Cesarskaja and Elena Maksimova play almost to perfection), as with the choice of shots and angles – a lean and composed style of direction, which would become the norm forty and fifty years in the future.

The general public responded tepidly to the film. One of the activist-workers who was present at the public premiere was quoted as saying: "This might be the reality, but we don't need to see how we live but how we should live". He received a standing ovation.

Now, for us, Bright Town represents a rare window into 'how they lived' and what the films from the Twenties were able to reveal, what Soviet cinema might have giv-

en us, but all too often didn't manage: all this from a single reel of surviving film of extraordinary historical and artistic merit.

Pëtr Bagrov

## POSLEDNIJ ATTRAKCION

URSS, 1929

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

[L'ultima attrazione] ■ T. int.: *The Last Attraction*. T. alt.: *Agitfurgon*. Sog.: da un racconto di Marietta Šaginjan. Scen.: Viktor Šklovskij. F.: Aleksej Solodkov. Scgf.: Aleksej Utkin. Int.: Naum Rogožin (Klim, direttore di un circo itinerante), Elena Maksimova (Polly, ballerina, sua moglie), Raisa Pužnaja (Maša, equilibrista), A. Sašin (Serge, equilibrista), Leonid Jurenev (Vanečka, acrobata), Ivan Bykov (Kurapov, agitatore politico) Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 9 settembre 1929 ■ 35mm. L.: 2041 m. D.: 79' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Nel fondo manoscritti del Gosfilmofond sono conservate le diverse versioni del soggetto firmate da Viktor Šklovskij, le sceneggiature del film, la trascrizione delle discussioni con colleghi e dirigenti dello studio, le valutazioni espresse dai critici. Se ne ricava che per lo sviluppo del soggetto Šklovskij si ispirò non solo al racconto di Marietta Šaginjan ma anche al romanzo di Furmanov *Čapaev*, del quale già nel 1927 aveva intuito la dimensione cinematografica. Nella prima stesura del soggetto intitolato *Agitfurgon*, Ochlopkov (in seguito ribattezzato Kurapov), poeta oltre che commissario politico, cerca di mettere ordine nella vita del circo con l'aiuto di diagrammi, regole e opuscoli risibili. Caduto però in mano ai bianchi, dà prova di eroismo e si trasforma da oggetto di irrisione a idolo dei saltimbanchi. La scena della sua liberazione con l'aiuto degli equilibristi e degli animali del circo è descritta in maniera così emozionante e ingegnosa che il passaggio dei cosacchi bianchi dalla parte dei bolscevichi al grido di "Gente allegra, siamo con voi!" non appare assurdo ma convincente, e nello studio si parlò del film come di un nuovo *Krasnye D'žavoljata* (*I diavoletti rossi*), in grado di battere il successo del film di

Ivan Perestiani. Sergej Jutkevič definì la sceneggiatura di Šklovskij "notevole per materiale e sviluppo" e "credibile e umana malgrado l'eccentricità", proponendosi come regista ("vi prego caldamente di assicurarmi l'incarico"); il regista già scelto dalla direzione dello studio era però Abraham Room, che insisteva perché il soggetto scritto da Šklovskij per lui personalmente fosse accettato senza cambiamenti, con la promessa di tener conto di tutti i suggerimenti possibili durante le riprese. I principali critici dell'epoca (Valentin Turkin, Chisanf Chersonskij) appoggiarono energicamente la sceneggiatura di Šklovskij, mentre Ippolit Sokolov espresse caute preoccupazioni per la censura, dato che l'*agitfurgon* (il furgone agit-prop in cui veniva trasformato il carrozzone del film) ricordava troppo da vicino le istituzioni sovietiche. Le preoccupazioni non erano infondate: Pavel Bljachin, dirigente della Sovkino (autore, tra l'altro, del racconto *I diavoletti rossi* e coautore della sceneggiatura del film di Perestiani), chiese interventi drastici sulla sceneggiatura e pretese che a Šklovskij fosse affiancato "uno sceneggiatore capace di costruire un intreccio". L'intreccio proposto dal compagno Bljachin corrisponde alla versione della sceneggiatura di Preobraženskaja e Pravov, anch'essa conservata negli archivi del Gosfilmofond. Ai due fu infine affidata la direzione del film (non furono invece accreditati come sceneggiatori). *L'ultima attrazione* riscosse un certo successo e rimase a lungo in programmazione. Secondo la critica, il film univa "l'idillio di Pierrot e Colombina" della parte iniziale al "*lubok* d'avventura" [il *lubok* era la stampa popolare russa] della seconda parte. Tutti apprezzarono le interpretazioni degli attori, dai più maturi Rogožin e Jurenev ai giovani Bykov, Sašin e Maksimova. Fu particolarmente lodata Raisa Pužnaja. Tuttavia, la travagliata storia della realizzazione di *L'ultima attrazione* ci fa capire che il film, che pure è un buon film, avrebbe potuto essere un capolavoro.

Natal'ja Nusinova

*In the Gosfilmofond archives several versions of the original film story by Viktor Šklovskij, are preserved, as well as transcriptions of discussions with his colleagues and film studio heads, and*

opinions expressed by some critics. It becomes clear that Šklovskij developed the treatment, inspired not only by the story by Marietta Šaginjan but also by the novel by Furmanov, Čapaev, which by 1927 he had already recognized for its cinematic qualities. In the first draft of the film story titled Agitfurgon, Ochlopkov (later renamed Kurapov), both a poet and a political commissioner, tries to bring some order to the world of the circus with the help of diagrams, rules and absurd pamphlets. Fallen, however, into the hands of the White Russians, he shows heroic qualities and transforms from an object of derision into an idol for the performers. The scene of his escape with the help of tightrope walkers and circus animals is written so emotionally and ingeniously, that when the White Cossacks swing to the side of the Bolsheviks shouting "Happy people, we are with you!" it comes off not as ridiculous, but convincing, and in the studio there was talk of it being a new Krasnye D'javoljata (Little Red Devils), capable of beating box office records set by Perestiani. Sergej Jutkevič described the screenplay by Šklovskij "notable for its material and development" and "credible and human despite its eccentricity," offering to direct the film ("I ask you passionately for this opportunity"); the director already chosen by the studio however was Abraham Room, who insisted that the script, written for him personally by Šklovskij, would be accepted with no alterations whatsoever, promising to consider all reasonable suggestions during the shooting. The top critics of the era (Valentin Turkin, Chisanf Chersonskij) vigorously supported Šklovskij's script, but Ippolit Sokolov expressed some cautious concerns about potential censorship, given that the agitfurgon (the agit-prop van which was transformed into a bandwagon in the film) would hit a little too close to home for the Soviet institutions. The concerns weren't unfounded: Pavel Bljachin, an official at Sovkino (author, among other things, of the story Krasnye d'javoljata and co-writer of the screenplay of the film by Perestiani), requested drastic interventions on the script and insisted on Šklovskij being supported by "a script-writer capable of creating some plot". The plot proposed by Comrade Bljachin corresponds to the version of the screenplay

by Preobraženskaja and Pravov, also to be found preserved in the Gosfilmofond archives. Ultimately these two were entrusted to the direction of the film (though not credited for the script). The Last Attraction achieved some success and remained in the theaters for a long run. According to the critics, the film united "the idyll of Pierrot and Columbine" in the first part with the "lubok of adventure" [the lubok was the popular press in Russia] in the second half. Everyone acknowledged the fine work of the actors, from the elder Rogožin and Jurenev to the younger Bykov, Sašin and Maksimova. Raisa Pužnaja was also particularly praised. Nevertheless, the ordeal surrounding the development and making of The Last Attraction seems to show that, while being a perfectly good film, it might have been a masterpiece.

Natal'ja Nusinova

## TICHIJ DON

URSS, 1930

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

■ T. it.: *Il placido Don*. T. int.: *The Quiet Don*. Sog.: dal romanzo omonimo di Michail Šolocho. Scen.: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov. F.: Dmitrij Feld'dman. Scgf.: Dmitrij Kolupaev. Ass. regia: Nikolaj Boroviški. Consulente: Michail Šolocho. Int.: Nikolaj Podgornyj (Pantelej Melechov), Andrej Abrikosov (Grigorij, suo figlio), Aleksandr Gromov (Pëtr), Emma Cesarskaja (Aksin'ja), Raisa Pužnaja (Natal'ja), Georgij Kovrov (Stepan Astachov), Elena Maksimova (Dar'ja), Sergej Čurakovskij (Evgenij Listnickij), Ivan Bykov (Garanža), Galli Slavatinskaja (turca), Vasilij Kovrigin (Prokofij Melechov), E. Safonova (Il'inična), Sof'ja Levitina (madre di Natal'ja), Antonin Pankryšev (membro della famiglia imperiale), Leonid Jurenev (gendarme). Prod.: Sovkino. Pri. pro.: 14 settembre 1931 ■ 35mm. L.: 2636 m. D.: 115' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

*Il placido Don* è il primo adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Michail Šolocho, capolavoro riconosciuto della letteratura sovietica ed equivalente real socialista di *Guerra e pace*. Nel 1965

Šolochov vincerà il premio Nobel: un gesto politico, dato che fuori dei confini dell'URSS il libro non aveva ricevuto riconoscimenti né dal pubblico né dalla critica. Nel 1930, tuttavia, era stato completato solo il primo dei quattro volumi, quello meno politicizzato e più melodrammatico. Preobraženskaja e Pravov si concentrano proprio sul melodramma. *Il placido Don* è la diretta continuazione di *Il villaggio del peccato*. I due film, insieme al sonoro *Vraž'i tropy* (1935), formano una sorta di 'trilogia rurale'.

Gli autori furono lodati e criticati innanzitutto per l'approccio etnografico. Registi e attori in realtà conoscevano la vita delle campagne solo per averne letto nei libri: Emma Cesarskaja, per esempio, che dopo *Il placido Don* fu considerata l'incarnazione ideale della cosacca, era cresciuta in una colta famiglia ebraica e prima delle riprese non era mai stata in un villaggio.

Per i registi la campagna era il mondo dell'istinto, della spontaneità e delle passioni primitive. *Il villaggio del peccato* si fondava sulla sensualità, *Vraž'i tropy* sull'odio (prevedibilmente, dato che il film è tratto dal romanzo *Odio* di Ivan Šuchov). In *Il placido Don* i due elementi si intrecciano. È significativo che il prologo, a prima vista non indispensabile e perfino eliminato dalla versione sonora del 1933, inizi con una poetica scena d'amore e si concluda con un omicidio.

Nella trilogia rurale regna la fisiologia pura, che spinge il melodramma ora negli spazi della tragedia, ora nel mondo della buffonata sinistra e grottesca. Quest'ultima è particolarmente evidente nelle scene delle nozze, cruciali in ciascuno dei tre film. In *Il villaggio del peccato* viene sottolineato l'ambiente soffocante della festa nuziale: la bella sposa si asciuga continuamente il sudore dal viso di bambola, mentre una donna scatenata nelle danze spalanca la bocca per prendere aria e rotea gli occhi gonfi prima di rimettersi a ballare ancor più freneticamente. In *Il placido Don* un contadino completamente sbronzo deve guidare il corteo nuziale e la moglie, per farlo tornare in sé, gli mette due dita in gola.

La popolarità di *Il placido Don* non fece che crescere con il tempo, tanto che la Cesarskaja e Abrikosov continuarono a essere identificati con Aksina e Grigorij anche quando nel 1957-58 uscì il nuovo





Tichij Don

adattamento – a colori e sonoro – diretto da Sergej Gerasimov. Ma nell'immediato, il film conobbe un triste destino. Il biennio 1930-31 fu un momento difficile per il cinema sovietico commerciale e per l'avanguardia: fu sospesa la distribuzione dei film stranieri, *Zemlja* (*La terra*) di Dovženko fu massacrato dalle critiche negative e dalla censura, *Prostoj slučaj* (*Un caso semplice*) di Pudovkin fu bloccato. Anche *Il placido Don* venne ritirato dalle sale, seppure non definitivamente, e i due registi furono espulsi dall'Associazione dei lavoratori della cinematografia rivoluzionaria "per asservimento all'ideologia dello spettatore piccolo-borghese".

Pëtr Bagrov

*The Quiet Don* is the first film adaptation of the novel of the same name by Michail Šolochov, a recognized masterpiece of Soviet literature and the social realist equivalent of *War and Peace*. In 1965 Šolochov won the Nobel Prize: a political choice, given that outside the USSR the book was not known by either the public or the critics.

In 1930, however, only the first of four volumes was completed, the least political and the most melodramatic of them. *Preobraženskaja* and *Pravov* focused on the melodrama. *The Quiet Don* is the direct offshoot of *The Women of Ryazan*. The two films, together with the sound film *Vraž'i tropy* (1935), form a sort of "rural trilogy".

The filmmakers were both praised and criticized mainly for their ethnographic approach. The directors and actors actually only knew the reality of country living from what they read in books: *Emma Cesarskaja*, for example, who after. *The Quiet Don* was to be considered the classic Cossack woman, had grown up in a cultured Jewish family and before the shooting took place had never set foot in any village.

For the directors the countryside was a world of instincts, spontaneity and primitive passions. *The Women of Ryazan* centered on sensuality, *Vraž'i tropy* on hatred (predictably, given that the film was based on the novel *Hatred* by Ivan Šuchov). In

*The Quiet Don* the two elements are intertwined. It's interesting that the prologue, at first glance insignificant, and even dropped in the 1933 sound version, begins with a poetic love scene and ends with a murder.

In this rural trilogy pure physiology rules, gently pushing the melodrama at times toward tragedy, at times toward grotesque and bitter comedy. The latter is particularly evident in the wedding scenes, key in all three films. In *The Women of Ryazan* the wedding party is notably depicted as a suffocating affair: the lovely bride is continually wiping the sweat off her doll-like face, while a woman dancing maniacally has to catch her breath, mouth agape, while whirling her arms and spinning her eyes in circles, before resuming her frenetic dance. In *The Quiet Don* a drunken farmer has to drive the nuptial cortege, and his wife, in order to bring him back to some level of normalcy, sticks two fingers down his throat.

*The Quiet Don's* popularity only grew with passing time, and *Cesarskaja* and *Abrikosov* would long be associated with Aksina and Grigorij, even as late as 1957-58 when the new adaptation was released – in color and with sound – directed by Sergej Gerasimov. But the earlier film met with a cruel fate. The years 1930-31 represented a difficult period for Soviet cinema and for the avant-garde: foreign film distribution was suspended; *Zemlja* (*Earth*) by Dovženko was trashed by the critics and censors; *Prostoj slučaj* (*A Simple Case*) by Pudovkin was banned. Even *The Quiet Don* was pulled from the theaters, albeit not permanently, and the two directors were expelled from the Association of Revolutionary Cinema Workers for "subservience to petty bourgeois audiences".

Pëtr Bagrov

## PAREN' IZ TAJGI

URSS, 1941

Regia: Ol'ga Preobraženskaja, Ivan Pravov

[Il ragazzo della Taiga] ■ T. int.: *The Lad from the Taiga*. Scen.: Aleksandr Filimonov, Vadim Distler. F.: Aleksej Solodkov. Scgf.: Viktor Ivanov. Ass. regia: G. Namoradze.

Mus.: Aleksandr Varlamov. Su.: Vladimir Bogdankevič. Autore dei testi delle canzoni: Boris Laskin. Int.: Ivan Pereversev (Stepan Potanin), Vladimir Gardin (Fëdor Potanin), Alla Kazanskaja (ingegner Polevaja), Ljudmila Zankovskaja (Njurka), Rostislav Pljatt (Vas'ka Ščerbak), Michail Deržavin (direttore della miniera), Aleksandr Čeban (segretario del comitato distrettuale), Pavel Geraga (Prochor), Pëtr Repnin (attore), Nikolaj Čindorin (guardiano), Viktor Tret'jakov (ingegner Kol'cevator), Alksandr Duletov (Kolymčanin), Michail Vorob'ëv (Solomatin), Vladimir Ural'skij (Frol), Georgij Svetlani (cameriere), Nikolaj Chrijaščikov (ingegnere). Prod.: Mosfil'm. Pri. pro.: 12 maggio 1941 ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond

*Il ragazzo della Taiga* è l'ultimo film della coppia Preobraženskaja-Pravov (a parte il cortometraggio perduto *Putevaja obchodčica*). È un'opera confusa ed eclettica, ma a suo modo toccante nel tentativo dei registi di difendere il loro mondo cinematografico. La taiga, citata nel titolo, è il luogo in cui si svolge l'azione, e una parte sostanziale delle scene fu davvero girata in esterni. Nel 1941, però, il cinema sovietico si era ormai chiuso nei teatri di posa. I personaggi costruiti per soddisfare i requisiti del realismo socialista e le leggi del 'dramma ottimistico' (forse il principale benché discutibile contributo degli anni Trenta sovietici al sistema mondiale dei generi cinematografici) non potevano reggere alla prova della natura. Il teatro di posa a quel punto poteva essere giustificato dagli sviluppi narrativi oppure 'estraniato' secondo la lezione formalista. Gli autori di *Paren' iz tajgi* cercarono di fare entrambe le cose. Innanzitutto spostarono gli episodi drammatici fondamentali in ambienti chiusi. Nella trilogia rurale l'impeto delle passioni travolgeva tutto: uomini, animali, fiumi. *Il ragazzo della Taiga* conclude un'altra trilogia cominciata con *La città luminosa* e proseguita con *Odna radost'*. È un dramma da camera delle passioni. Se nella contrapposizione sono coinvolte solo due o tre persone, lo spazio chiuso la rende più intensa. Il film è costruito proprio sulle contrapposizioni, e gli attori sono scelti di conseguenza. La galleria di vecchi testardi che abita i film di Preobraženskaja

e Pravov si chiude qui con il personaggio del cercatore d'oro individualista efficacemente interpretato dall'ex marito e maestro della Preobraženskaja, Vladimir Gardin. Il vecchio cercatore d'oro si trasforma però infine in uno stakanovista modello, perdendo carattere e verosimiglianza, e si scopre che la prestanza di Pereversev è dovuta a quattro panciotti indossati uno sopra l'altro... L'impetuosa Cesarskaja trova una sostituta nella giovane attrice teatrale Ljudmila Zankovskaja, che non apparirà più sullo schermo. E per quanto riguarda le eroine destinate a morte violenta, necessario contrappeso drammatico nei film muti, al posto di Rajsa Pužnaj troviamo qui la sicurezza mascolina e priva di fascino di Alla Kazanskaja, che dichiara esplicitamente: "Non sono una donna, sono un ingegnere".

Allo straniamento invece contribuisce il jazz, sorprendente nel paesaggio della taiga e insolito per il cinema sovietico d'anteguerra. Furono proprio Preobraženskaja e Pravov ad avvicinare al cinema il compositore Aleksandr Varlamov, direttore di una celebre orchestra jazz: il musicista debuttò nel loro primo film sonoro (e vietato) *Odna radost'* (1933). Il jazz conferisce al dramma sfumature ironiche: ma più si avvicina il finale, più il jazz e le passioni cedono il passo a dialoghi che esaltano il lavoro intensivo sullo sfondo della taiga, in scene che esitano tra realismo e artificio.

Pëtr Bagrov

The Lad from the Taiga is the last film collaboration by Preobraženskaja and Pravov (apart from the lost short film *Putevaja obchodčica*). It's a confused and eclectic work, but in its way also quite moving as an effort by the directors to defend the last vestiges of their film world. The taiga, named in the title, is the forest where the action takes place, and a good deal of the film is shot in exteriors. By 1941 Soviet cinema had closed itself in studios. The characters, constructed to satisfy the requirements of socialist realism and the laws of 'optimistic drama' (maybe the main if dubious contribution of the Thirties to the international system of genres) could not stand up against the forces of nature. As a result the studio would only be justified by narrative needs, or 'abstracted' formalistically. The filmmakers opted

to do both and moved the key dramatic scenes into interior locations. In the rural trilogy passion trumped all: men, animals, rivers. The Lad from the Taiga is the last installment of another trilogy, begun with *Bright Town and followed by Odna radost'* (Grain). It's a intimate chamber drama of passions. Though the transposition only involves two or three characters, the confined space renders everything more intense. The film is built on juxtapositions, and the actors were chosen as they were as a consequence. The gallery of old lions from the days of Preobraženskaja and Pravov is best symbolized by the casting of the individualistic gold miner, played impressively by the ex-husband and mentor of Preobraženskaja, Vladimir Gardin. The old gold miner however transforms into a sort of imitation of Stakhanov, mutating his own character and nature, and it turns out that Pereversev's robustness is due to his wearing four waistcoats one on top of the other... The impetuous Cesarskaja is replaced by the young theater actress Ljudmila Zankovskaja, who would not appear on the screen again. And as for the heroine destined for slaughter, a necessary counterweight in silent film, in the place of Rajsa Pužna, we find the charmless, masculine confidence of Alla Kazanskaja, who explicitly states: "I'm not a woman, I'm an engineer". The elements of 'estrangement' on the other hand contributed the jazz soundtrack, a surprising choice set against the landscape of the taiga forest, and entirely unusual in pre-war Soviet film. Preobraženskaja and Pravov were the ones who originally led composer Aleksandr Varlamov, director of a famed jazz orchestra, into doing music for film: he composed the score for their first sound film (which was banned) *Odna radost'* (1933). The jazz score confers a sense of irony to the drama: but as the film moves toward the ending, the jazz, and the passions give way to dialogue that exalts the intense work deep inside the taiga, in scenes that alternate between realism and artifice.

Pëtr Bagrov