

## Shostakovich & FEKS

La massima di Mark Twain “Meglio essere un giovane insetto che un vecchio uccello del Paradiso” divenne la gioiosa bandiera dei ragazzi della Fabbrica dell'attore eccentrico. A distanza di mezzo secolo, Grigori Kozintsev rifletteva: “La felicità più grande è vivere a sedici anni con tutto ciò che quei sedici anni significano, non essere più vecchi della propria età”

In effetti, Kozintsev (1905-1973) aveva solo 14 anni quando – nel caos della Kiev rivoluzionaria, dove era nato da una famiglia benestante di tradizione medica – entrava nello studio di Alexandra Exter. Qui si vide affidare subito la decorazione di un treno di propaganda e la scrittura di uno sketch per il medesimo treno. Il regista teatrale Konstantin Mardzhanov lo volle al suo fianco e lo presentò a Sergei Yutkevich (1904-1985), all'epoca quindicenne, affidando loro la conduzione di un teatro, nei locali di un ex cabaret. I due ragazzi vi organizzarono un teatro di marionette mettendo in scena la “Storia del pope e del suo servo Baldà” di Pushkin, che in seguito Shostakovich avrebbe musicato per un film d'animazione. Yutkevich si trasferì poi a Pietrogrado, dove strinse amicizia con Eisenstein, che gli fu compagno di banco, in prima fila, alle lezioni di Meyerhold. Kozintsev li raggiunse e conobbe Leonid Trauberg (1901-1990), più vecchio di lui di 4 anni, appena giunto da Kiev. Il gruppo fu completato da Alexei Kapler, compagno di scuola di Kozintsev, e dal regista teatrale Georgii Krizhitsky, “un adulto” come Eisenstein, già oltre la ventina. Tutti loro subivano il fascino dei divertimenti popolari – il circo, il music-hall, la commedia dell'Arte, la boxe, l'operetta, i teatrini di marionette del “balagan”, le gag. Erano ipnotizzati dal ritmo e dalla velocità dell'America e adoravano Chaplin. Si ispiravano a Mayakovsky (“Le strade sono i nostri pennelli. / Le piazze sono le nostre tavolozze”). Ma in primis, “Tutti i nostri esperimenti, tutte quelle ricerche di forme nuove nascevano dall'intenso e straordinario rinnovamento di vita che si percepiva nell'aria... Eppure ogni nuova iniziativa avveniva nel gelo e nella carestia di un paese devastato. Le condizioni di vita erano durissime. Lo Stato, impegnato in una guerra civile totale, stava incontrando enormi difficoltà. Nondimeno, il sentimento dominante era un'affermazione di vita, percepita dai giovani artisti in tutta la sua ricchezza e colore; e fu pertanto del tutto naturale che le forme artistiche assumessero le caratteristiche di una grande festa popolare. In mezzo ad ogni sorta di privazioni si svolgeva una sorta di fiera. I giovani artisti accettavano il destino comune con allegria, perché il tempo in cui vivevano gli appariva bellissimo. Se si dimentica o si ignora questa atmosfera, l'arte di quei giorni rimane incomprensibile”. (Grigori Kozintsev)

Nella frenesia degli “ismi” (futurismo, suprematismo, costruttivismo) loro lanciarono l’“eccentrismo”. In due dibattiti pubblici, dove si presentarono vestiti e truccati da clown, vollero esaudire l'esortazione di Mayakovsky, “Impennatevi se vi aggrada o scalciate se vi va, / ma io voglio il fragore delle tempeste!” Nel luglio del 1922 uscì, firmato da Kozintsev, Yutkevich, Trauberg e Krizhitsky, il manifesto “Eccentrismo”, un'avventata mistura di provocazione surreale, assurdità e umorismo. (“Le natiche di Charlot ci sono più care delle mani di Eleonora Duse”). Alcuni giorni dopo, al numero 2 della via Kanskaya, apriva i suoi battenti la Fabbrica dell'attore eccentrico. Intanto, Yutkevich lasciava il gruppo per il teatro moscovita di Forreger e Krizhitsky litigava con gli altri. Dei firmatari originali rimasero solo Kozintsev e Trauberg, i quali allargarono la cerchia dei loro discepoli ad alcuni futuri collaboratori di lunga data, tra cui gli attori Sergei Gerasimov, Yelena Kuzmina, Sofia Magarill (moglie di Kozintsev) e Pyotr Sobolievsky, lo scenografo Yevgeni Yenei, e il cameraman Andrei Moskvina. La loro prima produzione teatrale fu un “caotico” allestimento del *Matrimonio* di Gogol, con interpolazioni dai film di Chaplin, che provocò scandalo e rabbia, ma al contempo influenzò la mise en scène di Eisenstein del dramma di Ostrovsky *Anche il più furbo ci può cascare*. Al *Matrimonio* seguì la produzione *Commercio estero sulla Torre Eiffel* degli stessi Kozintsev e Trauberg. Natalia Noussinova ha scoperto e pubblicato (nel 1990) la sceneggiatura di un film “fantasy” su una donna elettrica, mai realizzato, dal titolo *La moglie di Edison*; pertanto, fin dal 1923 i FEKS avevano già dimostrato un interesse per il cinema.

Pur essendo avvenuto nella fase finale della breve storia dei FEKS, l'incontro con Dmitri Shostakovich (1906-1975) sarebbe stato molto significativo per entrambi. Quando fu scritturato per comporre la partitura di *Novyi Vavilon*, Shostakovich aveva già una sua esperienza nel campo della musica per film. Nel 1922, alla morte del padre, era stato costretto a guadagnarsi da vivere come pianista di cinema, esibendosi nei più prestigiosi teatri di Pietrogrado, dopo essere stato esaminato dal Sindacato dei Lavoratori dell'Arte. Fece questo lavoro, spesso lamentando grande stanchezza e noia, fino al 1925. Non fu comunque tempo perso invano, dato che Shostakovich userà parte dei suoi componimenti per il cinema per sviluppare alcune sezioni della *Prima Sinfonia*.

Pur avendo già composto la musica per un breve film d'animazione interpolato in una produzione dell'opera lirica di Erwin Dressel *Armer Columbus* a Leningrado, *Nuova Babilonia* fu la sua prima vera partitura per il cinema, e, insieme con *Odna* [Sola] rimane la più ambiziosa e ricca di inventiva in assoluto. Nello stesso periodo si affermava il sonoro e Shostakovich scriverà almeno una quarantina di colonne sonore per film a lungometraggio. Lavorò con molti dei più grandi registi sovietici, tra cui Kalatozov, Ermiler, Dovzhenko, Arnshtam e Chiaureli; ma i suoi lavori più significativi rimangono quelli con gli ex colleghi della FEKS, in particolare la trilogia *Maksim* di Kozintsev e Trauberg, un successo trionfale le cui canzoni entrarono a far parte del repertorio russo. Con Yutkevich collaborò per *Le montagne d'oro*, *Contropiano*, *L'uomo col fucile* e con Gerasimov, attore diventato regista, per *La giovane guardia*. Sfortunatamente, dopo gli anni '50, fu costretto a separarsi da Trauberg, che fu tragica vittima dell'antisemitismo e dell'anti-“cosmopolitanismo” di Stalin; continuò tuttavia a lavorare con Kozintsev fino alla fine della carriera di entrambi, collaborazione che culminerà nelle maestose produzioni di *Amleto* e *Re Lear*. – DAVID ROBINSON

*"It is better to be a young June-bug than an old bird of paradise": Mark Twain's dictum was joyously flaunted by the boys of the Factory of the Eccentric Actor (FEKS). Half a century later, Grigori Kozintsev reflected, "The greatest happiness is to live at sixteen with all that those sixteen years signify, not to be older than one's own age." In fact Kozintsev (1905-1973) was only 14 when – in the chaos of revolutionary Kiev, where he had been born to a well-off family mostly involved in medicine – he enrolled in Alexandra Exter's studio. He was quickly recruited to help decorate an agit-train and to write a sketch for it. The theatre director Konstantin Mardzhanov took him on, introduced him to Sergei Yutkevich (1904-1985), a year his senior, and gave them their own theatre, an abandoned cabaret. They created a puppet theatre to stage Pushkin's story The Priest and His Servant Balda, which Shostakovich would later score for an animation film. Yutkevich moved to Petrograd, where he formed a friendship with Eisenstein, who sat beside him in the front row of Meyerhold's classes. Kozintsev followed and met Leonid Trauberg (1901-1990), four years his senior, just arrived from Kiev. The group was completed by Alexei Kapler, a school friend of Kozintsev, and the stage director Georgii Krizhitsky, like Eisenstein a "grown-up", already past 20.*

*They were all fascinated by popular entertainments – circus, music hall, commedia dell'arte, boxing, operetta, the balagan fairground booth show, gags. They were hypnotized by American speed and rhythm, and worshipped Chaplin. Their inspiration was Mayakovsky ("The streets are our paint-brushes. / The squares are our palettes."). But above all, "All these experiments, all these quests for new forms came because we had an intense feeling of an extraordinary renewal of life... What we were doing then we were doing in the cold and the famine of a devastated country. The conditions of life were very hard. The State, occupied with a full-scale Civil War, was undergoing enormous difficulties. Yet the dominant sentiment was the affirmation of life. The young artists felt life in all its richness and colour, and artistic forms seemed naturally to take on the artistic forms of a great popular carnival. In the middle of every kind of privation a sort of fair was going on. The young artists bore the common fate gaily, so fine did the time in which they lived appear to them. If this atmosphere is forgotten or neglected, then the art of those times remains incomprehensible." (Grigori Kozintsev)*

*In the frenzy of "isms" (Futurism, Suprematism, Constructivism) they launched "Eccentricism". Two public debates, with clown costumes and painted faces, fulfilled Mayakovsky's exhortation, "Prance if you please or kick if you like, / But I want the racket of tempests!" In July 1922 came the manifesto "Eccentricism", signed by Kozintsev, Yutkevich, Trauberg, and Krizhitsky, a heady mixture of provocation, nonsense, wit, and surreality. ("Charlot's buttocks are more precious to us than the hands of Eleonora Duse.") A few days later the Factory of the Eccentric Actor opened its doors on 2 Kanskaya Street. Meanwhile Yutkevich left to work in Forreger's theatre in Moscow and Krizhitsky quarrelled with the rest. Only Kozintsev and Trauberg remained of the original signatories, to gather a group of disciples who would include long-term collaborators, including the actors Sergei Gerasimov, Yelena Kuzmina, Sofia Magarill (Kozintsev's wife) and Pyotr Sobolevsky, the designer Yevgeni Yenei, and the cinematographer Andrei Moskvina. Their first stage production was a "chaotic" production of Gogol's The Wedding, with interpolations of Chaplin films, which caused scandal and outrage, but also influenced Eisenstein's staging of Ostrovsky's Enough Simplicity in Every Wise Man. Kozintsev and Trauberg followed this with their own Exterior Commerce on the Eiffel Tower. Natalia Noussinova has discovered and (in 1990) published an unrealized film script for a fantasy about an electric woman, Edison's Wife, which shows that by mid-1923 FEKS had already set their eyes on the cinema.*

*Though it came late in the brief history of FEKS, the encounter with Dmitri Shostakovich (1906-1975) was to have permanent significance for all concerned. Shostakovich was already experienced with film music when he was engaged to write the score for New Babylon. On the death of his father in 1922 he had been obliged to earn money as a cinema pianist, in turn at the Bright Reel Cinema, the Splendid Palace, and the Piccadilly. They were prestigious Petrograd theatres, and Shostakovich took the trouble to sit for the cinema musicians' examination of the Art Workers' Union. He continued the work, often very bored and tired, until 1925. The time was not entirely lost; he used his film accompaniments to work out sections of his First Symphony.*

*Although he had written a score for a brief animated film interpolated in a Leningrad production of Erwin Dressel's opera Poor Columbus, New Babylon was his first true film score, and remains, alongside Odná [Alone], his most ambitious and most continually inventive. By this time sound had arrived, and Shostakovich was to go on to write almost 40 more feature film scores. He worked with many of the greatest Soviet directors, including Kalatozov, Ermler, Dovzhenko, Arnshtam, and Chiaureli; but his most significant works were with his former FEKS colleagues, notably Kozintsev and Trauberg's major triumph, the Maxim trilogy, with the songs that became Russian standards. With Yutkevich he worked on The Golden Mountains, Counterplan, and The Man with the Gun, and with Gerasimov, actor turned director, The Young Guard. Sadly, after the 1950s he was distanced from Trauberg, who became a tragic victim of Stalinist anti-Semitism and anti-"cosmopolitanism"; but he continued to work with Kozintsev to the end of both their careers, climaxing with the majestic productions of Hamlet and King Lear.*

DAVID ROBINSON

**CHYORTOVO KOLESO (Moryak c "Avrorvrii")** [La ruota del diavolo / Il marinaio dell' "Aurora" / The Devil's Wheel / The Sailor from the "Aurora"] (Leningradkino, USSR 1926)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *scen:* Adrian Piotrovsky; *f./ph:* Andrei Moskin; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/assst. dir:* Mikhail Geraltovskiy, Sergey Shklyarevskiy, Boris Shpis, Vladimir Shmidtgor; *cast:* Pyotr Sobolievskiy (Vanya Shorin), Liudmila Semyonova (Valya), Sergei Gerasimov (Question Man), Emil Gal (Koko, a variety performer), Antonio Tserep (owner of the bar), Nikolai Gorodnichev (house manager), Vera Lande (dancer), Sergei Martinson (conductor-violinist), Yevgeni Kumeiko, Pavel Berezin, Andrei Kostrichkin (raiders), Yanina Zheimo, Tatyana Ventsel (girls from the gang), Viktor Plotnikov (member of the Salvation Army), Aleksandr Kostomolotsky (antiquarian/drum player), Arnold Arnold (editor), Aleksei Kapler (Norwegian hooligan/piano player); *lg. or./orig. l:* 2650 m. (7 rl.); 35mm, 1147 m. (rl. 3 + 6 mancante/missing), 50' (20 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum/ Austrian Film Museum, Wien.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Nel 1921, introducendo un sistema monetario, la nuova politica economica di Lenin (NEP) si proponeva di migliorare la disastrosa situazione finanziaria della nuova Unione Sovietica. Ciò rese possibile l'importazione di film, in particolare dagli Usa e dalla Germania – con Chaplin, Pickford, Fairbanks, Stroheim, Baby Peggy e il regista tedesco Richard Oswald tra i grandi favoriti dal pubblico russo. Inevitabilmente, nacque uno spiacevole contrasto tra il mondo "borghese" mostrato sullo schermo e il fervore dei nuovi artisti sovietici nell'esaltare le macchine, la velocità e la nuova era. Nel cinema, tuttavia, l'era della NEP si interruppe bruscamente nell'agosto del 1923, quando tutte le società private furono liquidate per avviare il monopolio statale della produzione e distribuzione.

La prima sceneggiatura della FEKS proposta da Kozintsev e Trauberg venne accettata dal Sevzapkino – e fu abbastanza sorprendente, poiché si trattava di una delle unità statali più conservatrici, avendo ereditato un guardaroba e una tradizione di film storici in costume. "La nostra prima sceneggiatura, *Pokhozhdeniya Oktyabrini* [Le avventure di Ottobrina] era una sorta di film-manifesto di propaganda, e l'influenza del teatro di propaganda e delle "finestre" della Rosta sono più che evidenti in ogni momento del film. Lo squalo capitalista è stato introdotto a Pietrogrado ed esige il risarcimento dei debiti dello Zar dai contadini e dagli operai. Lo squalo indossava un cappello di seta ed era interpretato da Sergei Martinson (al suo debutto sullo schermo), senza alcun make-up tranne un paio di enormi sopracciglia di velluto nero. All'annuncio dell'arrivo di Coolidge Curzonovitch Poincaré (il nome dello squalo), l'uomo della NEP, che veste un elegante completo a scacchi, si lascia andare. Le trame dei due saranno sventate dalla giovane ragazza del komsomol Ottobrina (interpretata dalla ballerina Z. Tarakhovskaia). Tutti i personaggi parevano scesi direttamente dai carri della propaganda che divertivano le masse nella parata del 1° maggio. Nel complesso era un film alquanto sconnesso,

pieno di disorientanti semplificazioni della trama e bruschi stacchi di montaggio, ma aveva un buon ritmo. E quando la narrazione s'incepiva, apparivano sullo schermo delle lettere danzanti a mo' di cartone animato, che andavano a comporre parole e slogan all'epoca molto familiari. (Grigori Kozintsev)

Nulla è sopravvissuto di questo né del secondo film FEKS, il due rulli *Miška protiv Judeniča* (Miška contro Judenič), sulle avventure di un bambino e di un orso, entrambi di nome Miška, uniti nel frustrare le trame dell'odiato generale "bianco" Judenič. Il film era un'evidente derivazione – o parodia – del popolare successo di produzione georgiana *Krasnye d'javoljata* (I diavoli rossi) di Perestiani e fu realizzato nel rispetto dei dettami dell'eccentricismo, con ampio uso di effetti visivi bizzarri e raffigurando il quartier generale di Judenič come una pista da circo.

Del primo lungometraggio FEKS sono invece sopravvissuti cinque rulli su sette. La sceneggiatura di *La ruota del diavolo*, ancora con il titolo *Il marinaio dell'"Aurora"*, fu offerta loro dal direttore del Leningradkino, il fresco di nomina Adrian Piotrovsky (1898-1939), alla sua prima esperienza come sceneggiatore. (Alcune filmografie accreditano la storia originale a Veniamin Alexandrovich Kaverin, ma in un infiammato scambio di lettere apparso all'epoca su *Kino*, ciascun autore negò qualsiasi connessione col lavoro dell'altro). Piotrovsky descrisse il film come "un esempio isolato del futuro melodramma sovietico" e in effetti il film segna l'entrata di questo nuovo elemento nel lavoro degli "eccentrici". La distribuzione delle recenti produzioni hollywoodiane durante il periodo della NEP aveva fatto mutare la politica culturale ufficiale con il riconoscimento del melodramma come un genere non disprezzabile. Lo stesso Lunacharsky ebbe a dichiarare: "I nostri film non devono risultare meno allettanti o meno avvincenti di quelli della borghesia. La forma del melodramma, se trattata in modo adeguato, è sicuramente quanto di meglio il cinema possa offrire."

La storia è centrata su Vanya Shorin, un marinaio dell'"Aurora" – la nave che sparando la prima salva d'artiglieria segnò l'inizio della Rivoluzione d'Ottobre. In libera uscita a terra, durante una passeggiata coi compagni di bordo nel parco della Casa del popolo di Pietrogrado, incontra una giovane ragazza, Valya. I due tirano tardi tra le attrazioni di un luna park – la montagne russe, la ruota del diavolo – e quando infine Vanya riaccompagna Valya a casa è ormai l'alba, e il padre della ragazza la picchia. Vanya decide allora di restare con lei, mentre i compagni lo cercano invano per le strade della città per impedirgli di disertare. La giovane coppia finisce nei bassifondi di Pietrogrado e cade nelle mani di una delle bande criminali che imperversavano in città durante la guerra civile e nel periodo della NEP. Infine, Vanya riesce a denunciare alla polizia la banda e il suo capo – un mago da palcoscenico che si fa chiamare "L'uomo delle domande". Poi ritorna a bordo della nave dove si sottopone al giudizio dei suoi compagni.

Oltre che dal nuovo elemento del melodramma, i FEKS furono profondamente influenzati da *Sciopero* di Eisenstein. Kozintsev disse al suo gruppo: "Tutto quello che stiamo facendo è una bizzarria infantile; dobbiamo vedere e rivedere *Sciopero* finché non l'abbiamo

capito a fondo per poi applicare la stessa potenza nel nostro lavoro.” Questo non comportò tuttavia un abbandono dei principi e delle pratiche dell’eccentricismo. Le attrazioni da fiera, i fuochi d’artificio, le spettrali rovine che danno rifugio alla banda criminale, gli acrobati e i ginnasti, i personaggi strani quali l’eccentrico violinista di Martinson e “L’uomo delle domande” di Gerasimov sono in consonanza con il loro ideale estetico del bizzarro e del sorprendente. “Tra materiale realistico e trattamento ‘eccentrico’ si produsse un contrasto che accrebbe la forza del film. Elementi disparati furono collegati dalla fotografia drammatica, espressiva e ‘tedesca’ di Andrej Moskvina, il nuovo operatore del collettivo, collaboratore di Kozintsev e Trauberg in tutta la loro carriera successiva.” (Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*)

Il film è caratterizzato da un flusso ininterrotto di immagini; e la presenza costante di musica sfrenata deve aver costituito una sfida stimolante per i pianisti di cinema come l’adolescente Shostakovich, che, secondo Trauberg, aveva accompagnato il film proprio a Leningrado.

Ludmila Semyonova, con il suo tocco alla Louise Brooks, sarebbe rimasta a lungo con la FEKS, anche se questo fu l’unico ruolo da protagonista interpretato per loro. Fu invece la figura femminile centrale in *Tret’ja Meščanskaja* di Room e in *Oblomok imperii* di Ermler. – DAVID ROBINSON

*In 1921 Lenin’s New Economic Policy set out to ameliorate the new Soviet Union’s disastrous economic situation by introducing a monetarist system. This made possible importation of films, particularly from the USA and Germany – with Chaplin, Pickford, Fairbanks, Stroheim, Baby Peggy, and the German director Richard Oswald particular favourites with the Russian public. Inevitably there was a painful conflict between the “bourgeois” world that was shown on the screen and the new Soviet artists’ passion to celebrate machines and speed and the new era. In the cinema however the NEP era was abruptly cut short in August 1923 when all private film firms were liquidated to give way to a state monopoly of production and distribution.*

*The first FEKS scenario, by Kozintsev and Trauberg, was accepted by Sevzapkino – surprisingly, since this was one of the more conservative of the state units, having inherited a wardrobe and tradition of historical costume pictures. “Our first scenario, The Adventures of Oktyabrina, was a sort of propaganda film-poster; the influence of the propaganda plays and the Rosta windows shows clearly in every moment of the film. ... All [the] characters seemed directly descended from the propaganda lorry which entertained the population at the May Day parade. It was all rather disconnected, but galloped along on the screen, full of dizzying abridgements of the story and shock cuts. And when the narrative got stuck, letters would appear on the screen: dancing about in the manner of cartoon films, they would group themselves into words, forming slogans that were then familiar.” (Grigori Kozintsev)*

*Nothing has survived from this, or from the second FEKS film, the*

*2-reel Michki protiv Yudenicha (The Mishkas against Yudenich), the adventures of two namesakes, a boy and a bear, frustrating the detested White General Yudenich. The film was evidently inspired by – or parodied – Ivan Perestiani’s popular success, the Georgian-made Red Imps, and was done in the full spirit of Eccentricism, with a dizzying range of camera tricks and a circus ring as Yudenich’s headquarters. Five of the seven reels of the first FEKS feature film survive, however. The script of The Devil’s Wheel, still titled The Sailor of the “Aurora”, was offered to them by the recently appointed director of Leningradkino, Adrian Piotrovsky (1898-1939), whose own first script it was. (Some filmographies credit the original story to Veniamin Alexandrovich Kaverin, but in an irritable exchange of correspondence in Kino, each author at the time denied any connection with the other’s work.) Piotrovsky described the film as the “isolated example of the future Soviet melodrama”; and it does mark the arrival of this new element in the work of the Eccentrics. The exposure to recent Hollywood production during the NEP period had shifted official cultural policy to the admission that melodrama was not a method to be scorned. Lunacharsky himself declared, “Our films must not be less seductive or less attracting than those of the bourgeoisie. The melodrama form, treated in an adequate way, is certainly the best that there is in the cinema.”*

*The story centres on Vanya Shorin, a sailor from the Aurora – the ship that launched the salvoes that marked the start of the October Revolution. On shore leave and strolling with shipmates in the park of the House of the People in Petrograd, he meets a young girl, Valya. They linger over the delights of the fairground – the Russian Mountains [roller-coaster], the Devil’s Wheel – and when finally Vanya takes Valya home at dawn her father beats her. Vanya decides to stay with her, while his friends vainly search for him in the streets of the city to prevent him deserting. The young couple find themselves in the Petrograd underworld, and fall into the hands of one of the gangster bands that preyed on the city during the Civil War and NEP eras. Finally however, Vanya is able to expose the band and its chief – a stage magician called “The Question Man” – to the police. He returns to his ship and the judgement of his comrades.*

*As well as the new element of melodrama, FEKS had been deeply influenced by Eisenstein’s Strike: Kozintsev told his group, “All that we’re doing is childish nonsense: we must see Strike again and again, until we can understand it and adopt its power for our own.” This did not mean that the principles and practice of Eccentricism were abandoned. The fairground attractions, the fireworks, the ghostly collapsing ruin that houses the gang, the acrobats and gymnasts, bizarre characters like Martinson’s eccentric violinist and Gerasimov’s “Question Man” remain true to their belief in the shock of the strange. “The clash between the realistic material and the eccentric treatment by the FEKS seems to have increased the force of the film. All disparate elements were pulled together by the dramatic, expressive, Germanic photography of their new cameraman, Andrei Moskvina, who was to identify himself with the whole film career of*

*Kozintsev and Trauberg.” (Jay Leyda, Kino)*

*The film is a non-stop onslaught of images; and the persistence throughout of hectic music must have been a thrilling challenge to cinema pianists like the teenage Shostakovich, who, Trauberg maintained, had actually accompanied this film in Leningrad.*

*Liudmila Semyonova, with her touch of Louise Brooks, was to remain with FEKS, though this was to be her only leading role for them. She is however the central female figure in Room's Bed and Sofa and Ermiler's Fragment of an Empire. – DAVID ROBINSON*

### **La ruota del diavolo – I frammenti perduti / *The Devil's Wheel – The Lost Fragments***

**CHYORTOVO KOLESO** (Leningradkino, USSR 1926) (frammenti/fragments)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvina; 35mm, c.200 m., c.11' (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Il film incompleto e frammentario come lo conosciamo oggi non è sicuramente quello che avevano concepito i suoi realizzatori. *La ruota del diavolo* fu il primo film “adulto” dei FEKS. Avendo finalmente tra le mani un film a lungometraggio e con un vero budget, Kozintsev e Trauberg, intesero dimostrare tutto il loro potenziale con un film sofisticato dalla trama singolarmente complessa. Un melodramma criminale che si combinava con una intricata storia di spionaggio. L'azione si divideva alternativamente tra la Russia sovietica e l'Europa borghese. In pratica, l'intero film era basato sui contrasti, sia nella narrazione e nella recitazione che nelle soluzioni grafiche. Tuttavia, pochi mesi dopo la sua prima uscita, il film fu rimontato per alcuni problemi di censura. Il film originale durava quasi due ore, mentre la versione sopravvissuta dura appena un'ora. La vicenda spionistica è scomparsa del tutto. La scena della rissa nel ristorante, di cui i due registi andavano particolarmente fieri, è andata perduta, così come sono andati perduti tutti gli episodi ambientati nelle strade occidentali con gli eleganti set di Yevgeni Yenei e tutte le parti interpretate da famosi attori del vaudeville d'avanguardia come Aleksandr Kostomolotsky e Arnold – e molto altro ancora. A risentirne fu l'intera costruzione del film: l'armonia basata sul contrasto andò irrimediabilmente compromessa.

Dato che il deposito di pellicole di Detskoe Selo, dove erano conservati i negativi dei film di Leningrado, era bruciato durante la seconda guerra mondiale, restavano ben poche speranze di trovare altro materiale nitrato originale dei film dei FEKS. Tuttavia, nel 1999, Sergei Gelfer, archivist della sezione documentaria della Cineteca di San Pietroburgo, mise in salvo svariati rulli di nitrati non identificati destinati alla distruzione per misura precauzionale anti-incendio. Un decennio dopo, ci si rese conto che tra quel materiale c'erano anche circa 200 metri di spezzoni inediti di *La ruota del diavolo*.

Tra questi, troviamo frammenti da episodi a lungo ritenuti perduti: una scena nel negozio d'antiquariato (con alcuni espressivi primi piani

di Ludmila Semyonova), l'aula del tribunale norvegese e le strade adiacenti ricostruite in studio da Yenei, e persino l'inizio della scena della rissa nel ristorante – dove la ballerina è interpretata dalla moglie di Trauberg, Vera Lande.

Né sono peraltro meno interessanti i frammenti relativi agli episodi più conosciuti: la maggior parte sembrerebbero tagli, e si presentano nel loro stato originale di prima generazione. Ma ciò che rende particolarmente attraente questo materiale è l'imbibizione, dato che il numero dei film imbibiti del muto sovietico è davvero esiguo, e non include lavori dei FEKS.

Allora che cos'è questo prezioso materiale? Sequenze tagliate in fase di montaggio? O di ri-montaggio? O sono invece sequenze eliminate dalla versione destinata all'esportazione? Da un lato ci sono i tagli, dall'altro le didascalie e le imbibizioni. Con ogni probabilità si tratta di test d'imbibizione. Sia come sia, questi 200 metri di nuovo materiale ampliano in modo significativo la nostra visuale sul primo lungometraggio dei FEKS. – PETER BAGROV

*The truncated and incomplete film which we now see is not what its directors intended. The Devil's Wheel was FEKS' first “grown-up” work. Having finally got their hands on a full-length feature and a real budget, Kozintsev and Trauberg set out to demonstrate their maximum potential, with a sophisticated picture involving a complex and tangled plot. A criminal melodrama was combined with a spy story. The action jumped back and forth between Soviet Russia and bourgeois Europe. In fact the whole film was based on contrasts – in narrative, acting, and graphic solutions.*

*However, a few months after its release the film was re-edited for censorship reasons. The original film was almost two hours long, while the existing version runs barely an hour. The spy story disappeared completely. The scene of the fight in the restaurant, of which the directors were particularly proud, is lost, as are all the western street episodes with elegant sets by Yevgeni Yenei, the acting of renowned avant-garde vaudeville players Aleksandr Kostomolotsky and Arnold, and much more. The whole construction of the film suffered: the contrast principle was ruined.*

*Since the film depot at Detskoe Selo, where the negatives of Leningrad films were stored, was burned down during World War II, there was little hope of finding any primary source nitrate material for FEKS' pictures. But in 1999 Sergei Gelfer, archivist of the St. Petersburg Documentary Film Studio, rescued several reels of unidentified nitrate film which were condemned to be destroyed for fire safety reasons. A decade later it was established that among this material were about 200 metres of unknown footage of *The Devil's Wheel*.*

*Here are fragments of episodes long believed lost: a scene in the antique shop (with Liudmila Semyonova's expressive close-ups), the Norwegian courtroom and side streets built in the studio by Yenei, and even the beginning of the restaurant fight scene – in which the dancer is played by Trauberg's wife Vera Lande.*

*Fragments of some of the well-known episodes are also rewarding: most appear to be outtakes, and are seen in pristine first-generation*

state. But what makes this material especially attractive is the tinting, since the number of surviving Soviet tinted films is negligible, and include no works by FEKS.

So what is this precious material? Were these sequences left out during editing? Or re-editing? Or were they shots excluded from the export version? On one hand there are outtakes, on the other, intertitles and tinting. Most likely what we have is tinting tests. In any case, these 200 metres of newly discovered footage significantly expand our conception of FEKS' first full-length film. – PETER BAGROV

#### EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

**SHINEL** [Il cappotto/The Overcoat] (Leningradkino, USSR 1926)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *scen:* Yuri Tynianov, dai racconti *di/from stories by* Gogol, principalmente/principally “Il cappotto/The Overcoat”, “Nevsky Prospect”; *f./ph:* Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Boris Shpis; *asst:* Sergei Shklyarevsky, Vladimir Petrov, Dmitri Fischov; *cast:* Andrei Kostrichkin (Akakiy Akakievich Bashmachkin), Antonina Yeremeyeva (“creatura celeste”/“heavenly creature”), Sergei Gerasimov (ubriaco/drun kard), Alexei Kapler (persona poco importante, pezzo grosso/Unimportant Person, Very Important Person), Vladimir Lepko (sarto/tailor), Yanina Zheimo (apprendista sarta/tailor's apprentice), Tatyana Ventsel (barbiere/barber), Nikolai Gorodnichiy (Pyotr Petrovich Ptitsyn, un possidente/a landowner), Kseniya Denisova (Agrafena, una contadina/a peasant girl), Antonio Tserep (lampionaiolampighter), Viktor Plotnikov (agente/constable), Emil Gal, Pyotr Sobolevsky (funzionari/bureaucrats [bit parts]); 35mm, 5953 ft., 71' (22 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / *Russian intertitles, with English subtitles.*

Si veda anche la sezione “Eventi musicali” / *See also the “Musical Events” section.*

*Shinel* sancì la collaborazione della FEKS con l'eminente filologo, storico, critico, romanziere, sceneggiatore – e grande esperto di Pushkin – Yuri Nikolaevich Tynianov (1894-1943). Tynianov scrisse la sceneggiatura di *Shinel* su commissione del Sevzapkino, e pare che fosse stato lui a proporre di affidarne la regia ai FEKS, di cui era ammiratore dai tempi di *Oktyabrina*. Secondo Trauberg, il capo dello studio, Liubinsky, non era propriamente entusiasta, ma acconsentì alle riprese, concedendo alla loro unità solo sei settimane di lavorazione. Per rispettare la scadenza, i due registi lavorarono separatamente, con due diverse unità.

Il prologo è ripreso da *La prospettiva Nevsky* e la trama principale da *Il cappotto*, ma vi sono anche altri elementi tratti dalla stessa raccolta di *Racconti di Pietroborgo*. La didascalia “un racconto cinematografico nello stile di Gogol” rispecchia la volontà dei FEKS di prendere le distanze dalla convenzione degli adattamenti letterari fedeli alla lettera. Kozintsev ricordava: “Quando iniziammo a lavorare nel cinema

sovietico, la produzione di Leningrado era costituita in prevalenza da film storici basati su principi ingenuamente naturalistici.

“Tutte quelle storie di generali, zar, soldati ecc. venivano girate soprattutto per enfatizzare i manufatti del reparto costumi di cui lo studio menava particolare vanto. In pratica si filmavano i costumi con dentro degli attori. Allora l'attitudine di base era quella.

“In primis noi cercammo di sostituire questa superficiale e ininterrotta parata cinematografica di costumi storici con lo spirito dell'epoca, in altre parole non era il naturalismo dei dettagli che cercavamo caparbiamente ma l'unitarietà dello stile complessivo. Per quanto riguarda il cameraman, ciò che ci aspettavamo era di ottenere una fotografia estremamente pittorica. Volevamo prendere le distanze dalla esteriorità formale dei costumi; ambivamo unicamente a restituire sullo schermo l'atmosfera di un'epoca”.

Lo studio voleva affidare il ruolo centrale di Akaki Akakievich a un attore di chiara fama e la star del Teatro dell'Arte di Mosca Illarion Pevtsov (1879-1934) lesse la parte. Il ruolo andò invece al venticinquenne Andrei Kostrichkin, che in precedenza aveva recitato solo due piccoli ruoli in *Miška contro Judenič* e in *La ruota del diavolo*: la sua performance pare fosse una parodia dell'interpretazione classica di Pevtsov.

I critici hanno tentato di individuare nel film l'influenza dell'espressionismo tedesco, tracciando paralleli tra *Shinel* e *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*). Gli stessi registi lo hanno però negato, puntualizzando che *Caligari* non gli era garbato per nulla e che *Der letzte Mann* era stato distribuito in URSS solo parecchio tempo dopo la realizzazione di *Shinel*.

Gran parte della stampa accolse in modo ostile *Shinel*, scioccata dalle libertà che si prendeva con la letteratura classica. Per non lasciare inattiva la troupe, Kozintsev, Trauberg e i loro attori si accinsero a girare una commedia di scarse pretese, *Bratiški* [I fratellini], sulla devozione di un conducente per il proprio camion, che salva dalla rottamazione. Un secondo progetto, su sceneggiatura del cognato di Tynianov, Veniamin Kaverin, *Chudzhoi Pidzhak* [La giacca di qualcun'altro], che era un libero adattamento/aggiornamento da *L'ispettore generale* di Gogol, passò nelle mani di un loro aiuto, Boris Shpis, lanciandone la carriera da regista – pur se il film stesso venne bandito all'istante. Nessuno dei due film è peraltro sopravvissuto.

DAVID ROBINSON

*The Overcoat brought FEKS together with the scholarly philologist, historian, critic, novelist and script-writer Yuri Nikolaevich Tynianov (1894-1943), who was also the outstanding authority on Pushkin. Tynianov wrote the script of The Overcoat at the commission of Sevzapkino, and it seems to have been his proposal that it should be directed by FEKS, whom he had admired since Oktyabrina. According to Trauberg, the studio head, Liubinsky, was unenthusiastic, but agreed, giving the unit only 6 weeks to shoot. To meet this deadline, the two directors worked separately, with separate units. The prologue is taken from the story “Nevsky Prospect” and the main*

story from “*The Overcoat*”, but there are elements from other stories in the same collection, “*Petersburg Tales*”. The title “a cinematographic novel in the manner of Gogol” reflects the unit’s determination to break away from the conventional literal literary adaptation. Kozintsev recalled: “When we came to work in the Soviet cinema, we found the Leningrad cinema factory full of historical pictures taken on a naïvely naturalistic principle.

“All the generals, tsars, soldiers, etc., were shot primarily in order to emphasize the products of the costume department of which the factory was so proud. They shot the costumes, with the actors inside them. That was the basic attitude of the time.

“Now we wanted primarily to replace this parade of historical costumes across the surface of the film by a feeling of the epoch, in other words purposefully to replace it with a general style, and not the naturalism of details. From the cameraman’s viewpoint we were interested in obtaining an extremely pictorial photography. We wanted to get away as far as possible from the external form of the costume; we wanted to convey to the audience the atmosphere of the epoch.”

The studio wanted the central role of Akakiy Akakievich to go to an appropriately august actor, and the Moscow Arts Theatre star Illarion Pevtsov (1879-1934) read for the part. Instead the role went to the 25-year-old Andrei Kostichkin, who had previously only played bits in *The Mishkas* against Yudenich and *The Devil’s Wheel*: his performance is alleged to be a parody of Pevtsov’s classical interpretation.

Critics have endeavoured to trace the influence of German Expressionism on the film, and point out parallels between *The Overcoat* and *The Last Laugh*. The directors themselves denied this, pointing out that they held Caligari in great distaste, and that *The Last Laugh* was not distributed in the USSR until long after *The Overcoat* was made.

*The Overcoat* was greeted by a largely hostile press, shocked by the liberties it had taken with classic literature. To keep their crew employed, Kozintsev and Trauberg and their actors went on to make a modest comedy, *Bratishka* (*Little Brother*), about the devotion of a driver to his lorry, which he saves from the scrap-heap. Another project, from a script by Tinyanov’s brother-in-law, Veniamin Kaverin, Chudzhoi Pidzhak (*Someone Else’s Jacket*), was an approximate updating of Gogol’s *The Government Inspector*. This film was handed over to the assistant director Boris Shpis, launching his directorial career – though the film itself was instantly banned. Neither film has survived. – DAVID ROBINSON

**S.V.D. – SOYUZ VELIGOVO DELA** [L’Unione per la Grande Causa / The Club of the Great Deed] (Sovkino, USSR 1927)

Regia/dir: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; scen: Yuri Tinyanov, Yulian Oksman; f./ph: Andrei Moskvino; scg./des: Yevgeni Yenei; aiuto regia/assst. dir: Boris Shpis, Oskar Gallai; cast: Pyotr Sobolievsky (tenente/Lieutenant Sukhanov), Sergei Gerasimov (Maddocks), Sofia Magarill (moglie di/wife of Vishnevsky), Andrei Kostichkin (Maddocks’

servant), Konstantin Khokhlov (generale/General Vishnevsky), Mikhail Michel (generale/General Weismar), Nikolai Michurin (proprietario del circo/circus owner), Yanina Zheimo (*Girl in circus*), Arseniy Bernstein (*drummer*), Boris Feodosyev (*Officer*), Liudmila Semyonova (*prostitute*), Oleg Zhakov (*dying officer*); lg. or./orig. l: 2100 m.; 35mm, 1961 m., 101' (17 fps); fonte copia/print source: Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien.

Didascalie in russo e parzialmente in francese / *Russian intertitles, with some French.*

(Nella presente copia, il generale Vishnevsky è indicato in alcune didascalie come “generale Neff”. /

*In the print being screened, General Vishnevsky is identified in certain titles as “General Neff”.)*

Nel 1917, il nuovo Stato sovietico aveva celebrato con entusiasmo il centenario della disastrosa rivolta Decabrista del 1825-26, considerata come la prima rivoluzione russa. Questa fu celebrata di nuovo nel 1927 – nel decimo anniversario della Rivoluzione di Ottobre: *I Decabristi* di Yakov Protazanov, una convenzionale ricostruzione storica che proclamava di aver usato 2000 comparse in costume per una delle sue scene, fu distribuito sei mesi prima di *S.V.D.* dei FEKS, che l’eminente sceneggiatore e critico Victor Shklovsky ebbe a definire “il film più elegante dell’Unione Sovietica”.

Kozintsev e Trauberg collaborarono di nuovo con Yuri Tinyanov, esperto anche di quell’angolo di Storia, ma affiancandogli un secondo storico, Yulian Oksman: “Poi, (i FEKS) unirono i loro sforzi per realizzare *S.V.D.* Quando Yulian Oksman ed io scrivemmo la sceneggiatura, volevamo contrapporci alle uniformi, al cattivo gusto, e alla parata in costume di *I Decabristi*, per fare luce sull’estrema sinistra del movimento decabrista. In fase di sceneggiatura, fu comunque il romanticismo degli anni ’20 dell’800 a sedurre i FEKS; né del resto furono la dimensione storica o gli aspetti “documentari” a decretare il successo del film, ma un altro suo elemento: il pathos cinematografico. La descrizione della rivolta, in cui tutte le situazioni sono padroneggiate con estrema minuzia e ponderazione, fu ciò che riuscì meglio ai FEKS. Che furono molto abili anche nel risolvere uno dei problemi più delicati del film su come restituire in modo efficace la forma progressiva di uno stato mentale. A questa capacità va aggiunta la loro evidente empatia per le cose che descrivono. In cosa si differenziano dai “fotogenisti”, in altre parole, da coloro che cercano indiscriminatamente il bello in ogni materiale? Il materiale, per i FEKS, è sempre legato a un mutamento di circostanze, e questa transizione, in un modo o nell’altro, deve la sua colorazione al materiale stesso”.

La rivolta decabrista era stata istigata da un gruppo di ufficiali dell’esercito che rivendicava la libertà e la fine della servitù della gleba, e i moti principali si svolsero a San Pietroburgo il 14 dicembre 1825. La rivolta fu immediatamente soffocata nel sangue; ma la contemporanea insurrezione di un reggimento di fanteria di stanza a Tchernigov, in Ucraina, durò dal 29 dicembre al 3 gennaio 1826, prima di essere a sua volta domata dalle truppe imperiali. Ed è proprio questa rivolta minore a fornire il soggetto di *S.V.D.* I personaggi principali sono ispirati a

figure realmente esistite: anche il malvagio Maddocks – uno dei tanti personaggi diabolici interpretati da Gerasimov – ebbe un corrispettivo reale in tale Michael Maddox, uno scozzese che allestiva spettacoli di automi nella San Pietroburgo dei primi anni del secolo.

Gli eventi sono incorniciati in una storia avviata da una fola opportunistica di Maddocks, il quale spande la voce che le iniziali “S.V.D.” su un anello vinto alle carte sono l’emblema di una organizzazione idealista rivoluzionaria. La nascita e la repressione della rivolta fanno da sfondo a vicende che ruotano attorno alla rivalità tra Maddocks e l’eroe idealista, il luogotenente Sukhanov; e l’attrazione – sottilmente evasiva – che nasce tra Sukhanov e la moglie del generale Vishnevsky. Esplicito risulta invece il resoconto del fallimento dei Decabristi – la loro mancanza di organizzazione e il tentativo fallito di coinvolgere il proletariato e gli altri settori dell’esercito. Questo atteggiamento provocò le dure critiche, inter alia della *Rabochaya Gazeta*, che, pur lodandone la notevole perizia tecnica, accusò il film di “falsificazione del decabrisimo”.

Visivamente, per la qualità della mise en scène e della fotografia di Moskvina, il film giustifica appieno le lodi di Shklovsky. Soltanto tre scene sono girate in pieno giorno: le rimanenti raffigurano uno spettrale tramonto, spazzato da vento, neve e fumo, cui si contrappone a tratti l’abbagliante interno dell’infinda casa da gioco. (Gli anelli di fumo di cui si fa ampio uso erano prodotti personalmente da Friedrich Ermler, che nel frattempo aveva debuttato nella regia.) L’improvvisa irruzione del circo è una tipica divagazione FEKS, peraltro giustificata in modo convincente dalla trama. – DAVID ROBINSON

*The new Soviet state had enthusiastically embraced the centenary of the disastrous Decembrist revolt of 1825-26, perceived as the first Russian revolution. It was again to be celebrated in 1927 – the 10th anniversary of the October Revolution: Yakov Protazanov’s The Decembrists, a conventional historic reconstruction which boasted of using 2,000 costumed extras for one of its scenes, was released six months before FEKS’ S.V.D., which the great scenarist and critic Victor Shklovsky was to style “the most elegant film of the Soviet Union”.*

*Kozintsev and Trauberg collaborated again with Yuri Tinyanov, expert on this corner of history also, this time working with another historian, Yulian Oksman: “Next, they (FEKS) united their efforts to make S.V.D. When Yulian Oksman and I wrote the scenario, we wanted to counteract the uniforms, the bad taste, and the dress parade of The Decembrists, to shed light onto the extreme left of the Decembrist movement. In the scenario, however, it was the romanticism of the 1820s that seduced the FEKS, and it is not its historic dimension, its ‘documentary’ aspect which ensured the success of the film, but something else: the cinematographic pathos. The picture of the uprising in which all the situations are mastered with minutiae and circumspection, that is what FEKS did best. They mastered one of the most delicate problems, which is: the progressive and effective representation of a state of mind. To which is added*

*the evidence of their taste for the thing depicted. What distinguishes them from the ‘photogenists’, that is to say, those who look for beautiful material in general? This material, for FEKS, is always linked to a change of circumstances, and this shift, in one way or another, owes its coloration to the material.”*

*The Decembrist revolt was instigated by a group of army officers, demanding liberalization and the end of serfdom, and the main action took place in St. Petersburg on 14 December 1825. The revolt was quickly and bloodily put down; but an associated rising by the infantry regiment of Tchernigov, in the Ukraine, lasted from 29 December 1825 to 3 January 1826, when it was in turn suppressed by the Imperial forces. It is this smaller revolt which provides the subject of S.V.D. The principal characters are based on actual people: even the villainous Maddocks – another of Gerasimov’s diabolical characters – had a real-life original, Michael Maddox, a Scot who had a show of automata in St. Petersburg at the start of the century.*

*The events are framed into a story, initiated by Maddocks’ opportunist fabrication that the initials “S.V.D.” on a ring he has won at cards are the sign of an idealist revolutionary organization. The rise and defeat of the rebellion provide the background to stories involving the conflict of Maddocks and the idealistic hero, Lieutenant Sukhanov; and the attraction – subtly evasive – between Sukhanov and the wife of General Vishnevsky. Implicit is a recognition of the failure of the Decembrists – their lack of organization and failure to involve the proletariat and the other ranks of the army itself. This attitude caused the Rabochaya Gazeta, inter alia, to criticize the film as “falsification of Decembrism” even while lauding the film’s technical achievement. Visually, both in mise-en-scène and Moskvina’s photography, the film more than justifies Shklovsky’s praise. Only three scenes are in daylight: the rest represent a haunted twilight, swept by wind, snow, and smoke, occasionally contrasted with the glare of the danger-filled gaming house. (The smoke rings which figure largely were personally produced by Friedrich Ermler, who had just made his debut as director.) The sudden irruption of the circus is a FEKS diversion, convincingly justified by the plot. – DAVID ROBINSON*

#### EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

**NOVYI VAVILON** [La nuova Babilonia / New Babylon] (Sovkino, USSR 1929)

*Regia/dir., scen:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Sergei Gerasimov, Sergei Bartenev; *asst:* Mikhail Yegorov, Nadezhda Kosheverova, Nikolai Klado; *mus:* Dmitri Shostakovich; *cast:* Yelena Kuzmina (Louise Poirier, la commessa/the shop-girl), Pyotr Sobolievsky (Ivan [Jean], il soldato/the soldier), David Gutman (il proprietario del Nuova Babilonia/proprietor of New Babylon), Sofia Magarill (attrice/actress), Arnold Arnold (the deputy), Sergei Gerasimov (Lutreau, il giornalista/the journalist), Andrei Kostrichkin (commesso/head salesman), S. Gusev (il vecchio Poirier, padre di

Luisa/old Poirier, Louise's father [calzolaio, padre della commessa / the shoemaker, the father of the shop-girl], Yanina Zheimo (Therese, sartai/modiste), Natalia Rashevskaya, A. Glushkova (lavandaie/laundresses), Yevgeni Chervyakov, N. Roshefor (soldati della Guardia Nazionale/soldiers of National Guard), Oleg Zhakov (comunardo giovane/young Communist), Anna Zarzhitskaya (ragazza sulle barricate /girl on barricades), Boris Feodosyev (officer), Boris Poslavsky (officer with a boutonnière), Vsevolod Pudovkin (commesso/salesman), Liudmila Semyonova (cocotte with a monocle), Aleksandr Orlov (Menelaus nell'operetta/in the operetta), Roman Rubinstein (Paris nell'operetta/in the operetta); 35mm, 2091 m., 92' (20 fps); fonte copia/print source: Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in russo, con sottotitoli in italiano / Russian intertitles, with Italian subtitles.

Si veda anche la sezione “Eventi musicali” / See also the “Musical Events” section.

La storia della Comune di Parigi, considerata la prima rivoluzione proletaria moderna, era sacra al comunismo sovietico – Lenin, alla sua morte, fu avvolto in una bandiera della Comune – e le ragioni del suo fallimento sono state perenne oggetto di studio. Nel 1871, gli operai indignati si rifiutarono di riconoscere la resa della Terza Repubblica ai Prussiani, cui fece seguito l'assedio di Parigi, e formarono una guardia nazionale per difendere la città. Si indissero elezioni municipali, vinte dagli insorti, i quali assunsero il nome di Comune di Parigi. Nacquero violenti scontri tra la guardia nazionale, concentrata a Montmartre, e le truppe governative di stanza a Versailles. Dopo due mesi di combattimenti, la Comune fu brutalmente soppressa e 25.000 comunardi, tra cui molte donne e bambini, furono giustiziati nella “Semaine sanglante”.

Kozintsev e Trauberg sulle prime accolsero con scarso entusiasmo il soggetto proposto dal Sovkino, ma poi vi riconobbero una certa continuità con *Il cappotto* e *S.V.D.* Come in precedenza, erano tuttavia fermamente intenzionati ad evitare le convenzioni dei film in costume russo/sovietici.

I loro testi di riferimento inclusero fonti classiche quali *La guerra civile in Francia* (1871) di Karl Marx e *Huit jours de mai derrière les barricades* del giornalista e comunardo Hippolyte Lissagaray (1871), anch'esso edito da Marx – ma anche Zola (*Au Bonheur des dames*, *La débâcle*, *L'argent*). La sceneggiatura approvata dal Sovkino era “una vera love story ... un eccellente melodramma nella scia di *S.V.D.*” (Trauberg), ma la comparsa di *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin cambiò radicalmente il loro approccio: “Un affresco sociale che si rivelasse attraverso una moltitudine di facce, situazioni ed oggetti e un ritratto collettivo dell'epoca ci parvero infinitamente più interessanti” (Kozintsev).

Nel febbraio del 1928 i due registi fecero un viaggio di tre settimane a Parigi con Abram Room e il cameraman Yevgeni Mikhailov, che girò 1.000 piedi di riprese della città, poi incorporate nel film.

Il gruppo fu chiaramente influenzato dalla pittura impressionista e Moskvin sviluppò il particolare stile pittorico del film usando una lente speciale da ritratto che metteva a fuoco nettamente i soggetti in primo piano, in contrasto con le attività sullo sfondo, rese con un effetto di macchie puntiformi in stile para-divisionista. Il fumo e il vapore giocavano un ruolo di primaria importanza.

Si può affermare con certezza che le settimane finali della produzione, dopo l'incontro con Shostakovich, videro la radicale trasformazione del film fino alla sua forma definitiva – quale si conserva ancora oggi – e che costituisce un'inscindibile fusione di musica e immagini, un medium neo-operistico di insuperata efficacia e un vero unicum nel suo genere. Per una fortunata coincidenza, nello stesso periodo, il Sovkino si impegnava a migliorare la qualità dell'accompagnamento musicale dei film: la colonna sonora del tedesco Meisel per il *Potëmkin* aveva mostrato la strada. Il ventitreenne Shostakovich fu una scelta confacente ai FEKS: si era appena fatto un nome con la sua *Prima Sinfonia*, aveva scritto un'opera tratta da *Il naso* di Gogol e stava componendo la musica per *La cimice* di Mayakovsky. Kozintsev ricordava: “Fummo subito d'accordo col compositore che la musica andava legata al significato profondo e non alle azioni esteriori, e che doveva svilupparsi attraversando gli eventi in apparente antitesi con il tono delle singole scene. La nostra linea guida era quella di una musica non illustrativa, né di complemento o di concordanza su questo specifico punto.”

Shostakovich vide il film una sola volta, chiese una lista delle sequenze e la loro durata temporale, e nove giorni dopo tornò per accompagnare il film coi suoi schizzi per piano. L'intera partitura, composta, come da contratto, per un ensemble di 14-20 elementi, fu pronta per le prove agli inizi di marzo. Nelle due settimane che precedettero la première del 19 marzo 1929, Kozintsev e Trauberg rimontarono radicalmente il film, riducendone la precedente durata – di quasi 2 ore – a 90 minuti. Shostakovich, che aveva l'influenza, sudò le classiche sette camicie per far combaciare la musica con gli opportuni tagli. Come non era difficile prevedere, le prime esecuzioni furono un disastro, con una partitura incompleta e i direttori furibondi per aver visto sfumare l'abituale compenso per gli arrangiamenti della musica d'accompagnamento. Dopo due rappresentazioni consecutive a Leningrado e forse un altro paio a Mosca, con il pubblico che si lamentava per la probabile ubriachezza del direttore, la magnifica partitura di Shostakovich fu accantonata e dimenticata per mezzo secolo.

Il dibattito pubblico fu interamente polarizzato dal film e dalla sua musica. La rivista *Kino* lodò “la profondità dell'affresco sociale e la schietta analisi marxista della storia”, mentre la *Komsomolskaya Pravda* affermò che il film e i suoi autori, avendo “dissacrato le eroiche pagine della storia rivoluzionaria del proletariato francese, meritavano di essere trascinati in giudizio”. Quattro decenni dopo, il governo francese dovette essere dello stesso avviso, dato che cancellò la prevista proiezione di *Nuova Babilonia* dal programma commemorativo del centenario della Comune. – DAVID ROBINSON

As the first modern proletarian revolution, the history of the Paris Commune was sacred to Soviet Communism – at his death Lenin was shrouded with a Commune flag – and the reasons for its failure remained an unending field of study. In 1871, discontented workers refused to recognize the Third Republic's capitulation to the Prussians, following the siege of Paris, and formed a National Guard to defend the city. Municipal elections were held, and won by the insurgents, who assumed the name of the Paris Commune. Battle was drawn between the National Guard, centred in Montmartre, and Government troops in Versailles. After two months of fighting the Commune was brutally suppressed, and 25,000 Communards, many of them women and children, were executed in the *Semaine sanglante*.

Kozintsev and Trauberg were at first unenthusiastic when Sovkino proposed the subject, but then recognized a continuity with *The Overcoat* and *S.V.D.* As before, they were eager to avoid the conventions of Russian/Soviet costume films.

Their reading took in classic sources like Karl Marx's *The Civil War in France (1871)* and the communard journalist Hippolyte Lissagaray's *Huit jours de mai derrière les barricades (1871)*, itself edited by Marx – but also Zola (*Au Bonheur des Dames*, *La Débâcle*, *L'Argent*). The script approved by Sovkino was “a real love story ... an excellent melodrama scenario like *S.V.D.*” (Trauberg), but the appearance of Pudovkin's *The End of St. Petersburg* radically changed their approach: “A social generalization appeared across the multitude of faces, situations, and objects, a collective portrait of the epoch interested us infinitely more.” (Kozintsev)

In February 1928 the directors made a three-week trip to Paris along with Abram Room and the cinematographer Yevgeni Mikhailov, who shot 1,000 feet of images of the city, later incorporated into the film. The group were clearly influenced by Impressionist painting, and Moskvín developed a pictorial style unique to the picture, making particular use of a portrait lens which put the foreground into sharp focus in contrast to the background activity, seen in near-pointillist textures. Smoke and steam play a great role.

It is safe to assume that the final weeks of the production, from the meeting with Shostakovich, saw its radical transformation into its final and present state, the inseparable integration of music and image, a neo-operatic medium never paralleled, unique to this work. By a happy chance, Sovkino were currently concerned with the issue of improving musical accompaniment to films: Meisel's German score for *Potemkin* had been a lesson. The 23-year-old Shostakovich was a choice that suited the FEKS unit: he had just made a name with his *First Symphony*, had written an opera on Gogol's *The Nose*, and was composing music for Mayakovsky's *The Bed Bug*. Kozintsev recalled, “We immediately came to an agreement with the composer that the music would be linked to the inner meaning and not to the external actions, that it should develop by cutting across events, and as the antithesis of the mood of a specific scene. Our general principle was not to illustrate, and not to complement or coincide on this point.” Shostakovich saw the film once, asked for a list of sequences and

timings, and nine days later returned and accompanied the film from piano sketches. The full composition, scored, according to contract, for an ensemble of 14-20 players, was ready to rehearse by the beginning of March. However in the two weeks before the premiere, 19 March 1929, Kozintsev and Trauberg radically re-edited, to reduce the film from almost 2 hours to 90 minutes. Shostakovich, suffering from acute flu, struggled to cut the music to fit. Hardly surprisingly, the first performances were disastrous, with an unready score and conductors resentful that they were being denied their normal fee for arranging the musical accompaniment. After two shows in Leningrad and perhaps one or two more in Moscow, with audiences complaining that the conductor must be drunk, Shostakovich's magnificent score was abandoned, and forgotten for the next half century.

Both the film and the score polarized critical debate. The magazine *Kino* praised the “profound historical generalizations and a direct Marxist analysis of history”; while *Komsomolskaya Pravda* said that the film and its authors, having “desecrated the heroic pages of the revolutionary history of the French proletariat, should be brought to trial”. Four decades later the French government evidently felt the same, and banned a screening of *New Babylon* planned to commemorate the centenary of the Commune. – DAVID ROBINSON

### La “versione lunga” di *Nuova Babilonia*

Nei primi anni '80 venne alla luce una copia di *Nuova Babilonia*, con le didascalie in tedesco e preservata nella Cinémathèque Suisse. Presentata ad Amburgo, si rivelò di un terzo più lunga rispetto alle copie russe fino ad allora conosciute, con 178 sequenze in più, per un totale di circa 700 metri. Leonid Trauberg, all'epoca in Europa occidentale, screditò e disconobbe immediatamente questa versione, che conteneva, disse, “scene da me tagliate. Non materiale andato perduto, ma scene che io e Kozintsev avevamo deliberatamente eliminato... Per me rimane un vero mistero come questo materiale, che noi togliemmo dal film, sia sopravvissuto. *Nuova Babilonia* non ha bisogno di alcun restauro. Le copie disponibili sono in genere di buona qualità e rappresentano la versione che Kozintsev ed io e il nostro collettivo di artisti – tra cui Dmitri Shostakovich – autorizzammo. Si vocifera che esista del materiale, negativo o positivo, che Kozintsev ed io giudicammo superfluo o mediocre... se qualcuno già possiede o abbia modo di reperire parti che furono – in modo evidente o anche solo apparentemente – girate per *Nuova Babilonia*, ma estranee alla sua versione finale (che fu montata da Kozintsev e da me), per favore, non le reinserisca nel film. Conservatele pure come una curiosità. Ma per quanto riguarda il montaggio di *Nuova Babilonia*, lasciatele fuori. Come facemmo noi. Né Kozintsev, né io, né nessun altro dei nostri collaboratori, aveva intenzione di fare un film noioso”.

In privato, tra amici, Trauberg manteneva questa posizione con toni ancora più veementi. Dopo la sua morte, nondimeno, gli aspiranti restauratori congetturarono che avesse scritto quella lettera solo per paura o per discrezione politica, nel tentativo di nascondere il drastico intervento censorio ufficiale avvenuto più di mezzo secolo prima.

Questa ipotesi divenne perfino meno sostenibile quando esaminammo le sequenze “reintegrate”, che sono in massima parte meramente esplicative, e senza il minimo elemento passibile di censura. D'altronde, se quei 700 metri di film fossero stati disapprovati per motivi ideologici, il processo censorio non si sarebbe potuto concludere nel lasso di tempo – poco più di due settimane – in cui Kozintsev e Trauberg completarono il montaggio finale.

I due registi si recarono a Mosca dal 20 al 27 febbraio 1929 per conoscere le direttive della commissione di censura cinematografica. Kozintsev ricordava che il responso ufficiale, positivo, dichiarava: “È un poema sulla Comune di Parigi recitato in brillante linguaggio cinematografico. Il Comitato centrale preposto alle pubbliche rappresentazioni ha protocollato *Nuova Babilonia* come un film di prima categoria, ponendolo di fatto nella lista dei migliori film sovietici”. Gli eventuali suggerimenti critici probabilmente inclusero una riduzione della durata del film, che allora raggiungeva quasi le 2 ore. Una richiesta che, oltretutto, dovette apparire più stimolante che angosciante ai due registi, dato che confermava la loro stessa opinione. Come affermò Trauberg, non avevano alcuna intenzione di fare “un film noioso”. E Kozintsev ricordava: “Un po' alla volta, perdemmo gusto per le labirintiche complessità della trama... un affresco sociale mostrato attraverso una moltitudine di facce, situazioni ed oggetti e un ritratto collettivo dell'epoca ci parvero infinitamente più interessanti. Le pagine della sceneggiatura diminuirono, per essere rimpiazzate, sulla straordinaria spinta musicale dell'epoca, da un affresco dinamico.” I due registi avevano indubbiamente tratto grande stimolo dall'inedita dinamica audio-visiva generata dalla combinazione tra le loro immagini e la musica di Shostakovich. E le ultime due settimane di montaggio si concentrarono tutte nella creazione di quella straordinaria fusione. La fretta, naturalmente, complicò le cose. Shostakovich, con una brutta influenza e la febbre a 40, si vide assegnare l'incarico da incubo di cambiare e ri-orchestrare di lì a breve l'intera partitura. Lo stesso Trauberg ammise: “Sperimentammo nuove soluzioni di montaggio all'ultimo minuto: la trama divenne troppo vaga, accessoria. Gli spettatori riuscivano a seguire la nostra storia con difficoltà”.

Ed è proprio nel tentativo di ovviare a ciò che la versione “lunga” in lingua tedesca reinseriva in modo pedissequo le sequenze tagliate: per rendere più chiara la trama. Il montaggio del materiale aggiuntivo è per lo più maldestro e privo di ritmo, e si vede chiaramente che non è opera dei due cineasti. La spiegazione si può trovare nella nota in calce alla pagina 13 della *Corrispondenza di G.M. Kozintsev, 1922-1973*: “I cambiamenti aggiuntivi – l'inserimento delle scene che integravano il racconto e che non erano presenti nella versione apparsa sugli schermi sovietici – furono necessari per la versione destinata al mercato tedesco”. La copia della Cinémathèque Suisse, è pertanto chiaramente una di queste “versioni da esportazione”. Nondimeno, una certa confusione rimane, se perfino il più attento studioso della FEKS, Marek Pytel, ha dichiarato che questa copia da esportazione è l'unica e autentica versione inedita di *Nuova Babilonia*; anche se, in definitiva, ci sembra tuttora miglior partito rispettare il desiderio di

Trauberg: “Conservatela, se volete, come una curiosità.”

DAVID ROBINSON

### **The “long version” of New Babylon**

*In the early 1980s a print of New Babylon, titled in German and preserved in the Cinémathèque Suisse, came to light, and was screened in Hamburg. It proved to be one-third longer than the recognized Russian prints, with an additional 178 shots, totalling some 700 metres. Leonid Trauberg, then in Western Europe, instantly discredited and disowned this version, which contained, he said, “scenes I personally cut. Not lost material, but scenes Kozintsev and I deliberately removed... To me it is a great mystery how this film material, which we took out of our film, has survived. New Babylon does not need restoration. The generally available copies are of good quality and represent the version Kozintsev and I and our collective of artists – including Dmitri Shostakovich – authorized... I learned it may be possible that film material, be it negative or positive, exists which Kozintsev and I thought unnecessary or bad... If one has or finds parts which were obviously or apparently shot for New Babylon, but unknown to the final version (which was cut by Kozintsev and me), please, do not put them back in the film. Keep it if you like as a curiosity. But as far as the montage of New Babylon is concerned, cut it out. Like we did. Kozintsev, nor I, nor any of our collaborators, ever intended to make a tiresome film.”*

*In private, with friends, Trauberg maintained this position even more vehemently. After his death, however, would-be restorers speculated that he only wrote the letter out of political fear or discretion, trying to conceal the degree of official censorship that had taken place more than half a century before. This view becomes even more untenable when we examine the “replaced” shots, which are for the most part purely explanatory, without any possible censor-sensitive content. Conversely, it is certain that had 700 metres of film been disapproved on ideological grounds, the censorship process would not have been achieved within the period – little more than two weeks – in which Kozintsev and Trauberg completed their final editing.*

*The two directors went to Moscow from 20-27 February 1929, to receive their instructions from the main Cinematography Department. Kozintsev remembered that the official authorization stated, approvingly: “It is a poem on the Paris Commune recited in brilliant cinema language. The Central Rehearsal Committee has registered New Babylon as a first category film, that is, it is ranked alongside the best Soviet films.” If there were critical instructions at this point, they may have included a request to reduce the then-running time of almost 2 hours. Such an instruction would most likely have been more stimulating than distressing to the directors, confirming their own view. As Trauberg said, they did not want to make a “tiresome film”. Kozintsev recalled, “Little by little we lost our taste for the labyrinthine complexities of the plot ... a social generalization appeared across the multitude of faces, situations, and objects; a collective portrait of the epoch interested us infinitely more. The pages of the scenario dwindled, to be replaced by the unique musical thrust of the era, a*

*dynamic fresco.” Without doubt they had been stimulated by the unprecedented audio-visual dynamic generated by the combination of the images and Shostakovich’s music. Those last two weeks of editing must have been concentrated on the creation of that unique fusion. Of course it was done too fast. Shostakovich, with bad flu and a 40° C temperature, was given a nightmare task in changing and re-orchestrating at such short notice. Trauberg himself admitted, “At the last minute we experimented with the montage: the plot became too vague, secondary. Audiences were only able to follow our story with difficulty.”*

*It is in an effort to counter this that the extended, German-language version re-inserts shots in a pedantic effort to clarify the story. The editing of the added material is generally clumsy and unrhythmical, and was certainly not done by the filmmakers. The explanation is to be found in a footnote on page 13 of Correspondence of G.M. Kozintsev, 1922-1973: “Additional changes – inserts of ‘plot scenes’ which were missing in the version shown on the Soviet screens, were needed when sending the film to Germany.” The Cinémathèque Suisse print, then, is clearly one of these “export versions”. Confusion persists: even the most dedicated FEKS scholar, Marek Pytel, is on record as claiming this export print as the only authentic, unedited version of New Babylon; but it now seems safe to respect Trauberg’s wishes: “Keep it if you like as a curiosity.” – DAVID ROBINSON*

#### **La nuova Babilonia – provino di Raisa Garshnek / New Babylon – Raisa Garshnek screen test**

**NOVYI VAVILON** (Sovkino, Leningrad, USSR) (provino/screen test, 1927)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev; *f./ph:* Andrei Moskvina; *cast:* Raisa Garshnek (Louise Poirier); 35mm, c.20 m., c.1' (16 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Senza didascalie / *No intertitles.*

*Novyj Vavilon* avrebbe fatto di Yelena Kuzmina una delle attrici più brillanti e richieste del cinema sovietico e tuttavia i registi del film le avevano affidato la parte non senza qualche riluttanza. La più giovane allieva della FEKS, nel 1927, quando *Novyj Vavilon* era in preparazione, non aveva fatto alcuna esperienza come attrice. All'inizio, le avevano fatto provare la parte del personaggio principale (Louise Perier) solo a scopo didattico, facendola recitare con gli attori già approvati – Sobolievsky, Kostrichkin, la Zheimo.

Nell'estate del 1927, quando furono eseguiti i primi provini, Kozintsev e Trauberg inclusero anche la Kuzmina, ma a quel punto la scelta parve cadere su Ludmila Semyonova, la magnifica attrice da loro scoperta e lanciata con *Chyortovo Koleso*, che aveva appena finito di lavorare in *Tret'ja Meščanskaja* di Room. Una scelta che tuttavia non li convinceva del tutto per via dell'aspetto maturo (e tipicamente russo) della Semyonova. Arrivando a Parigi, nel febbraio 1928, dove incontrarono alcuni cineasti francesi, si resero conto che avevano bisogno di un'eroina (come ricordò in seguito Trauberg) “sul tipo di Nadia Sibirskaïa”. Fu così che, al loro ritorno – non senza l'influenza

di Andrei Moskvina, che amava lavorare con le facce “difficili” – si accordarono sulla scelta della Kuzmina.

Nel frattempo, Sergei Bartenev, assistente alla regia in *Novyj Vavilon*, durante uno dei provini dello studio aveva notato un'impiegata 17enne dei laboratori Sovkino, Raisa Garshnek. I provini erano in piena attività, e la Kuzmina ricorderà nelle sue memorie come l'avesse ferita l'incontro al guardaroba con la rivale – “una bellissima ragazza dai grandi occhi splendidi”.

L'aspetto della Garshnek era sufficientemente francese. Ma non era un'attrice, e tanto meno avrebbe potuto affrontare un importante ruolo psicologico in un dramma storico. Pertanto le fu affidata solo una partecina. La Garshnek ricorda: “Si doveva aspettare seduti per ore finché il regista non avesse finito con gli episodi precedenti. Quel giorno il mio turno non arrivò mai. E il giorno dopo fui io a non presentarmi sul set. Ricordo bene quella sera: rimasi a casa a piangere. Dovevo affrontare un grosso dilemma. Se continuare il mio lavoro, che mi assicurava da vivere, o fare l'attrice: oggi ti offrono qualcosa, mi dicevo, e magari domani no, e ti toccherà star lì seduta tutta la sera a guardare mentre girano con gli altri attori... Non erano tempi facili, era molto difficile trovare un lavoro. E quella fu la fine della mia carriera di attrice.”

Raisa Garshnek tornò al laboratorio, dove continuò a lavorare fino agli ultimi giorni del muto, per poi diventare, negli anni '30, un ingegnere del suono. Per tutti questi anni ha conservato la piccola bobina con il suo provino per *Novyj Vavilon* e solo pochi mesi fa, alla veneranda età di 101 anni, ne ha fatto dono al *Gosfilmofond*.

A quanto pare, si tratta dell'unico provino cinematografico sopravvissuto del muto sovietico.

Il breve filmato non presenta solo un interesse archeologico. *Novyj Vavilon* è forse il film più famoso di Kozintsev e Trauberg, ma non è certamente esemplare del loro lavoro. Dopotutto, la FEKS era un laboratorio per attori, e *Novyj Vavilon* è l'unico tra i loro film legato più alla scuola del “typage-montage” che non a quella degli attori. Si ritiene che i due registi fossero arrivati per gradi a questo nuovo stadio – sotto l'influenza di *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo) e di *General'naja linija* (La linea generale) Pertanto, all'inizio, tutti i personaggi avevano nomi propri e caratteri più o meno elaborati (la Kuzmina era Louise Poirier; la Zheimo, sua sorella Thérèse; Sobolievsky, Jean). In seguito si trasformarono in simboli (la commessa, la modista, il soldato). Questa rivoluzione avvenne – come si è sempre comunemente pensato – in fase di montaggio.

Nondimeno, il fatto che già nel 1927, quando *Novyj Vavilon* era ancora in fase di preparazione (e molto prima che uscissero i succitati film di Pudovkin e di Eisenstein), Kozintsev e Trauberg pensassero di affidare la parte principale a un non professionista, un “typage”, ci permette di gettare una luce nuova sulla recitazione della FEKS. – PETER BAGROV

*New Babylon was to establish Yelena Kuzmina as one of the most brilliant and in-demand actresses of the Soviet screen, yet the directors had given her the part rather unwillingly. One of FEKS'*

youngest pupils, by 1927, when work began on *New Babylon*, she had not yet proved herself in any way. She was at first allowed to rehearse the main part of *Louise Poirier* only as an educational task, playing with the actors already approved – Sobolievsky, Kostrichkin, Zheimo. When the first screen tests were made in the summer of 1927, Kozintsev and Trauberg included Kuzmina among them, but at that point approved the candidature of Liudmila Semyonova, the splendid actress they had discovered for *The Devil's Wheel* and who had just finished making *Room's Bed and Sofa*.

Yet they were daunted by Semyonova's mature (and typical Russian) appearance. Arriving in Paris in February 1928, and meeting French filmmakers, they realized that they needed a heroine (as Trauberg recalled) "of the *Nadia Sibirskaïa* type". Nevertheless, on their return – not without the influence of Andrei Moskvín, who enjoyed working with "difficult" faces – they finally consented to the choice of Kuzmina. Before that, though, Sergei Bartenev, an assistant director on *New Babylon*, had spotted a 17-year-old employee of the Sovkino laboratories, Raisa Garshnek, at one of the studio screenings. The screen tests were still in full swing, and Kuzmina recalled in her memoirs how wounded she was to meet a rival at the wardrobe – "a beautiful girl with big radiant eyes".

Garshnek's appearance was quite French. But she was not an actress, and clearly could not have undertaken such a major psychological role in a historical drama. So she was only given a bit part. She recalls: "We had to sit and wait for hours until the director was finished with the previous episodes. My turn never came that day. And the next day I didn't come myself. I remember that evening: I stayed home and wept. I was facing a great dilemma. Either I continue my work and have a firm piece of bread, or I become an actress: today they offer me something, and tomorrow they don't, and I'll have to sit the whole evening and watch others being filmed. Times were hard, it was difficult to get a job... And that was the end of my acting career."

Raisa Garshnek returned to the laboratory, where she continued working till the last days of silent film, and in the 1930s she became a sound engineer. All these years she kept the little reel with her screen test for *New Babylon*, and only a few months ago, now 101, she handed it over to Gosfilmofond. As far as is known this is the only surviving screen test from the Soviet silent cinema.

This footage is not of purely archaeological interest. *New Babylon* may be the most famous of Kozintsev and Trauberg's pictures, but it certainly is not the most typical. After all, FEKS was an actors' workshop, and *New Babylon* is their only film that belonged to the typage-montage school rather than the actors' one. It is believed that the directors arrived at this new stage gradually – under the influence of *The End of St. Petersburg* and *The General Line*. Thus, initially all the personages had names and more-or-less complicated characters (Kuzmina was *Louise Poirier*; Zheimo, her sister *Therese*; Sobolievsky, Jean). Later they turned into symbols (*The Shop-girl*, *The Modiste*, *The Soldier*). This revolution happened – so it was generally thought – near the editing stage.

However, the fact that as early as 1927, just setting to work on *New Babylon* (and long before the release of the aforementioned *Pudovkin* and *Eisenstein* films), Kozintsev and Trauberg considered offering the main part to a non-professional, a typage, permits us to take a totally different view of acting at FEKS. – PETER BAGROV

**ODNA** [Sola / Alone] (Soyuzkino, USSR 1931)

*Regia/dir.*, scen: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph.*: Andrei Moskvín; *scg./des.*: Yevgeni Yenei; *mus.*: Dmitri Shostakovich; *parole/ lyrics.*: Nikolai Zabolotsky, Ilya Trauberg; *sd. rec.*: Leo Arnshtam; *sd. op.*: Ilya Volk, sistema sonora/sound system A.F. Shorin; *aiuto regia/asst. dir.*: Sergei Gerasimov, Ksesya Lokshina, Adolf Minkin, S. Kuzmin; direttore d'orchestra/conductor: Nikolai Rabinovich; *cast.*: Yelena Kuzmina (Kuzmina, l'insegnante/the teacher), Pyotr Sobolievsky (il fidanzato/her fiancé), Sergei Gerasimov (capo villaggio/Village chairman), Maria Babanova (sua moglie/his wife), Van Lioui-Sian (Kulak-Bey), Yanina Zheimo (giovane insegnante/Young teacher), Vladimir Slakopetsev (vecchio nel corridoi/old man in the corridor), Boris Chirkov (uomo nella cabina telefonica/man in telephone box); canzone di Kuzmina cantata da/Kuzmina's song sung by: Maria Babanova; imitazione sonora (russamento)/sound imitation (snoring): Yuli Hrzhanovsky; 35mm, 2240 m., 81' (24 fps), sd.; fonte copia/print source: Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Ufficialmente, la "Fabbrica dell'attore eccentrico" chiuse i battenti con *Nuova Babilonia* – e la retrospettiva dell'opus integrale del gruppo tenutasi a Leningrado nel marzo 1929 apparve come una sorta di commiato – ma *Odna* ne rappresenta un naturale e ininterrotto prolungamento. I nomi sui titoli di testa non sono cambiati; i protagonisti sono sempre la Kuzmina, Sobolievsky e Gerasimov; e Shostakovich è ancora intrinsecamente legato all'intero progetto creativo. Gli unici collaboratori nuovi sono i tecnici del suono, capeggiati dal futuro regista Lev Arnshtam, e gli attori non professionisti di etnia mongola reclutati nella regione dell'Altai.

Ma in *Odna* è presente anche un nuovo elemento politico, ispirato da un decreto del Comitato Centrale del 1929 che annunciava un cinema "sempre più legato alle tematiche contemporanee del Soviet, alla delucidazione e all'analisi dei fatti d'attualità riguardanti la vita sovietica di ogni giorno, e alla costruzione del socialismo". *Odna* sviluppa uno dei temi auspicati nel decreto del 1929: "Il cinema è molto importante per lo sviluppo delle minoranze nazionali culturalmente arretrate, in particolar modo delle nazionalità orientali, considerato il basso livello di alfabetizzazione della grande maggioranza di quelle popolazioni e l'inadeguatezza delle strutture scolastiche". Oltre a questo, il film tratta anche i temi della responsabilità sociale, e dell'allora impellente politica stalinista delle collettivizzazioni e della soppressione dei kulaki. Kuzmina (il personaggio e l'attrice hanno lo stesso nome) ha appena preso il diploma d'insegnante ed è in attesa di un posto. È fidanzata con un giovanotto (Sobolievsky) e i due non vedono l'ora di accasarsi – progetto che però va in frantumi quando lei viene destinata a una

scuola sui monti Altai della Mongolia. Sulle prime, Kuzmina tenta di opporsi alla destinazione, ma il senso di responsabilità prevale, e si affretta a raggiungere quella remota regione coperta di neve. Lì trova una scuola abbandonata, e una comunità che vive sotto il dominio di uno sciamano primitivo, mentre il corrotto e trasandato presidente del Soviet del villaggio (Gerasimov) è completamente nelle mani del vecchio Bey, un kulak sotto le mentite spoglie di nuovo cittadino del Soviet. Kuzmina conquista la fiducia della comunità ma si trova in aspro conflitto con il presidente e il Bey, che architettano un piano per ucciderla, lasciandola appiedata in una landa ghiacciata.

La trama pare fosse ispirata a un fatto di cronaca su una giovane donna salvata dall'assideramento dall'equipaggio di un aereo – che poi è il modo in cui viene salvata Kuzmina nella scena clou finale, che ha un montaggio di alta tensione drammatica. Il progetto era del 1929 e inizialmente il film era stato concepito muto, ma le continue dilazioni causate dalle lunghe e difficili riprese in Siberia protrassero la lavorazione fino agli inizi del sonoro. Lo spirito della FEKS si riconosce soprattutto nell'uso fantasioso degli effetti sonori (la fedele sveglia di Kuzmina, le strade cittadine, la musica dello sciamano). Le voci "off" e "over" (altoparlanti stradali inclusi) sono usate con grande ingegnosità. La partitura di Shostakovich impiega una tecnica diversa e forse più agevole rispetto a *Nuova Babilonia*, essendo costituita da elementi molto più piccoli e facilmente adattabili. Shostakovich introduce anche elementi vocali – canzoni che commentano direttamente l'azione, come la bellissima ninnananna russa (che sembra quasi anticipare *Lo sciocco topolino*) e il leitmotiv "Come saremo felici", che ricorre in toni diversi, naïf o ironico (Trauberg sosteneva che la melodia fosse di sua invenzione).

Kozintsev e Trauberg erano già ricorsi a Moskvin per girare alcune scene sulla neve in altri dei loro film, ma le vaste lande immacolate dell'Altai costituirono una sfida tutta particolare, che Moskvin sa nondimeno affrontare con la consueta ingegnosità. – DAVID ROBINSON

*Officially, the Factory of the Eccentric Actor came to an end with New Babylon – a retrospective of their entire work in Leningrad in March 1929 looked like a valediction – but Odnà appears a natural and unbroken continuation. The names on the main credits are unchanged; the leading players are still Kuzmina, Sobolievsky, and Gerasimov; and Shostakovich is again inextricably involved in the total creative concept. The only new collaborators are the sound staff, led by the future director Lev Arnshtam, and the non-professional ethnic actors recruited in the Altai region.*

*A new political element is evident, however, reflecting the influential 1929 Central Committee decree which anticipated a cinema "moving ever more resolutely towards contemporary Soviet themes, towards the elucidation and analysis of topical questions of everyday Soviet life and socialist construction". Odnà treats a subject specified in the 1929 decree: "Cinema has very great significance for the development of culturally backward national minorities, especially for the oriental nationalities, given the low level of literacy of the vast majority of*

*the population and the inadequate schooling facilities." In addition to this, it treats the question of social responsibility, and the then-urgent Stalinist policies on collectivization and the elimination of the kulaks. Kuzmina (the character is given the name of the actress herself) has just qualified as a teacher, and is waiting for a job. She is engaged to a young man (Sobolievsky) and the two are looking forward to setting up home – a plan that is shattered when she is posted to teach in the Altai mountains of Mongolia. She attempts to resist the posting, but responsibility wins out, and she sets off for this remote snow-covered region. She finds the school abandoned, and the community controlled by a primitive shaman and the slovenly and corrupt chairman of the village Soviet (Gerasimov), in the hands of the old Bey, a kulak masquerading as a new Soviet citizen. Kuzmina wins the trust of the community and finds herself in fierce conflict with the chairman and the Bey, who engineer a plot to arrange her death, stranded in the frozen wastes. The plot appears to have been suggested by a real-life news story about a young woman rescued from freezing by an aeroplane crew – which is how Kuzmina's life is saved in the climactic finale scene, a highly-charged emotional montage.*

*Production began in 1929 and the film was conceived as a silent, but the long production, with extensive and difficult shooting in Siberia, stretched into the initial sound period. The FEKS spirit is especially evident in the imaginative use of sound effects (Kuzmina's faithful alarm clock, the city streets, the shaman's music). Voices off and over (including street loudspeakers) are used with great ingenuity. Shostakovich's score employs a different and perhaps more manageable technique than in *New Babylon*, being constructed of much smaller and readily adaptable elements. He also introduces vocal elements – songs which directly comment on the action, like the beautiful Russian lullaby (in a way looking forward to *The Story of the Silly Little Mouse*) and the theme song "How Happy We Will Be", which recurs in different moods, naïve or ironic (Trauberg claimed that the melody was his).*

*Kozintsev and Trauberg had called on Moskvin to shoot in snow in earlier films, but the great unbroken white wastes of the Altai presented a particular challenge, which he faces with his characteristic ingenuity. – DAVID ROBINSON*

**SKAZKA O POPE I EGO RABOTNIKE BALDE** [Storia del pope e del suo servo Baldà / *The Story of the Priest and His Servant Balda*] (Lenfilm, USSR 1934) (frammento/fragment)

*Regia/dir:* Mikhail Tsekhanovsky; *scen:* Mikhail Tsekhanovsky, *dal racconto di/from the story by* Pushkin; *mus:* Dmitri Shostakovich; 35mm, 75 m., 2'30" (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Versione russa / Russian dialogue.*

Nel non completamente attendibile *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov*, a Shostakovich viene attribuita la frase: "Per un certo periodo mi innamorai dell'animazione. Più propriamente, di Mikhail Tsekhanovsky,

un regista di talento. Secondo me è il nostro migliore animatore. È un vero peccato che sia stato dimenticato. Per Tsekhanovsky ho scritto due 'operine', che sono state catalogate come musica da film d'animazione, ma in realtà i film furono fatti per la mia musica, due vere 'operine': *Storia del pope e del suo servo Balda* e *La fiaba del topolino sciocco*. C'era molta musica, peccato che si siano perse da qualche parte."

*Il pope e il suo bracciante Balda* era basata su una novella di Pushkin che narra la vicenda di un pope che assume un semplicitto come bracciante per un anno promettendogli come ricompensa di farsi prendere a pugni tre volte, e di come Balda riesca a frustrare i tentativi del pope di sottrarsi al pagamento pattuito.

"Ma il lavoro procedette a rilento; [Shostakovich] lo scrisse a pezzi e bocconi in un periodo di 20 mesi, per la maggior parte verso la fine del 1934, e ne riorchestrò alcune parti nel 1935 – un raro caso di ripresa di un proprio lavoro, probabilmente ispirato dalla prospettiva di un'esecuzione dal vivo in forma di suite. Nella lunga gestazione influirono sia la lentezza dell'animazione, sia i problemi sollevati dall'approccio satirico del film stesso. Realizzato in un bianco e nero molto contrastato e con personaggi dalle movenze collegate meccanicamente, il cartone fu giudicato anti-pushkiniano: non rispettava né i 'principi elevati, né i tratti caratteristici né lo stile della storia di Pushkin', e lo studio bloccò la produzione. Malgrado ciò, Shostakovich, per motivi noti solo a lui, continuò a scrivere musica su quel soggetto, forse nella speranza di farne qualcosa di diverso. Gran parte del film è andata distrutta nel bombardamento di Leningrado del 1941 e ne rimangono solo alcuni minuti". (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*)

*Testimony* cita Shostakovich sostenere che il film parodiava il popolare pittore Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927): "Descriveva un ubriacone che vendeva cartoline pornografiche in una fiera. E queste cartoline raffiguravano un dipinto di Kustodiev dal titolo 'Venere scamiata dalle cosce grasse'. Si trattava di un ovvio riferimento alla popolare 'Venere russa' di Kustodiev." Se veritiera, questa poco garbata parodia sarebbe davvero sorprendente: Kustodiev ritrasse Shostakovich tredicenne e il compositore custodi gelosamente quel dipinto fino alla fine dei suoi giorni e considerò il pittore un amico fino alla sua scomparsa nel 1927. Lo stop alla produzione del film fu un colpo molto meno duro per Shostakovich che per Tsekhanovsky, cui non fu permesso di lavorare di nuovo fino al 1939, quando i due artisti collaboreranno a un'altra "operina", *La fiaba del topolino sciocco*.

DAVID ROBINSON

*In the somewhat suspect Testimony*. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov, *Shostakovich is quoted as saying*, "For a while I was in love with animation. Actually, with Mikhail Tsekhanovsky, a talented director. I consider him our most talented animator. It's a pity he has been forgotten.

"I wrote two small operas for Tsekhanovsky. They're listed as music for cartoons, but actually the films were made for my music, real little operas, *The Story of the Priest and His Servant Balda* and *The Story*

of the Silly Little Mouse. *There was a lot of music. A pity it's all been lost somewhere.*"

*The Story of the Priest and His Servant Balda was based on Pushkin's story about a priest who employs a simpleton for a year in exchange for being punched three times, and how Balda frustrates the priest's attempts to avoid the agreed payment.*

"But work progressed slowly; [Shostakovich] wrote it piecemeal over twenty months, mainly in late 1934, and reorchestrated parts of it in 1935 – a rare instance of his returning to a work, perhaps inspired by the prospect of a concert performance of a suite. The long gestation reflects the slow progress of the animation but its satirical approach was also a problem. In stark black and white with characters' movements interlocking mechanically, it was seen as unPushkinian: it lost the 'high principles, the manner and style of Pushkin's story', and the studio stopped the production. Despite this, Shostakovich, for some reason, continued to write music on the subject, perhaps hoping to make something else of it. Most of the film was destroyed in the bombing of Leningrad in 1941 and only a few minutes survive." (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*)

*Testimony cites Shostakovich as saying that the film parodied the popular painter Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927): "It depicted a drunkard selling pornographic postcards at a fair. And the cards were a painting by Kustodiev called 'Venus Without Shirt and With Fat Thighs'. That was an obvious reference to Kustodiev's popular 'Russian Venus'." If true, this unkind parody is surprising: Kustodiev painted Shostakovich at 13; the composer treasured the picture to the end of his life, and valued the painter as a friend until his death in 1927. The suppression of the film affected Shostakovich less than Tsekhanovsky, who was not permitted to work again until 1939, when the two artists collaborated on another "small opera", *The Story of the Silly Little Mouse*. – DAVID ROBINSON*

**YUNOST' MAKSIMA (The Youth of Maxim)** [La giovinezza di Massimo] (Lenfilm, USSR 1934) (estratto/extract)

*Regia/dir., scen:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvina; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *asst. des:* Piotr Gorokhov, Shaken Bykhovskaia; *mus:* Dmitri Shostakovich; *bayan player:* Mikhail Makarov; *direttore d'orchestra/mus. conductor:* Nikolai Rabinovich; *suono/orig. l:* Ilya Volk; *aiuto regia/asst. dir:* Nadezhda Kosheverova, Khesia Lokshina, Mefodi Nesterov, Mikhail Gerasimovskij; *2nd camera:* Ilia Frez, Pavel Posypkin; *asst. camera:* Aleksei Sysoev; *asst. sd:* Boris Lytkin, Pera Artemieva; *sd. ed:* Anna Ruzanova; *make-up:* Anton Andzhan; *prod. esec./exec. prod:* Iakov Anzelovich; *cast:* Boris Chirkov (Maxim), Stepan Kayukov (Dyoma), Mikhail Tarkhanov (Polivanov), Aleksei Feona (ospite al ballo di Capodanno/host at the New Year's ball), Nina Peltzer (cantatrice/singer), Irina Laskari (zingara/gypsy); *lg. or./orig. l:* 2678 m.; *primo rullo/reel 1,* 35mm, 280 m., 10' (24 fps), *sd., fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Dialoghi in russo / *Russian dialogue*.

Sarà proiettata solo la parte introduttiva. / *Introductory sequence only*

*will be screened.*

La trilogia sull'operaio rivoluzionario Maksim (La giovinezza di Maksim, Il ritorno di Maksim, Il quartiere di Vyborg) può essere considerata il capitolo finale della storia tra Shostakovich e i FEKS, anche se in realtà, già al momento della loro collaborazione per *Novyj Vavilon* [Nuova Babilonia, 1929], la FEKS non esisteva più e i suoi padri-creatori, gli ex-ragazzini eccentrici Kozintzev e Trauberg, chiamati "i" FEKS per consuetudine, si preparavano a scandalizzare il pubblico con altri mezzi.

Stranamente, la trilogia su Maksim, simbolo del realismo socialista degli anni '30, segna anche l'ultimo exploit di eccentricismo nella biografia dei suoi due registi, almeno per quanto riguarda uno dei loro principi estetici di base – la passione per le serie d'avventura del muto. Spiegando la genesi di *Maksim*, Grigori Kozintsev (in *Glubokii Ekran / Lo schermo profondo*, 1971) lo ammette francamente: "Se scegliemmo di fare un film a episodi non fu solo perché il materiale era troppo lungo per un normale film. Per noi c'era anche un'altra valida motivazione: volevamo lanciare un eroe che suscitasse l'impazienza dei giovani spettatori per le sue nuove avventure."

Leonid Trauberg mi disse in un'intervista che Eisenstein, pur non apprezzando la trilogia, amava il titolo *Vozvrāščenje Maksima* (Il ritorno di Maksim), che indicava chiaramente la sua fonte d'ispirazione (*The Return of Sherlock Holmes*, *La resurrezione de Rocamboles* ecc.). "Abbiamo evitato qualsiasi complessità psicologica" – Kozintsev confutava in questi termini l'idea che *Maksim* fosse un 'dramma lirico' avanzata da Pudovkin, che ne aveva avvertito le contraddizioni:

"Il film inizia con l'esplosione dei festeggiamenti del Capodanno nella Pietroburgo zarista. La straordinaria fotografia di Moskvina, la musica di Shostakovich e il brillante montaggio creano un modello di grande maestria formale. Il finale del film è insolitamente semplice: il protagonista, un giovane bolscevico appena rilasciato da una prigione e privato del diritto di residenza in quasi tutte le provincie della Russia zarista, si allontana dalla cinepresa, scendendo la collina e inoltrandosi per una gola scoscesa. [...] Questa progressione da un inizio formalmente brillante alla semplicità di toni del finale ha qualcosa in comune con la biografia degli stessi FEKS, e in realtà anche con le nostre biografie creative". (Vsevolod Pudovkin, "*Yunost Maksima*", *Izvestiya*, 17 dicembre 1934, ripreso in *The Film Factory*, di Richard Taylor e Ian Christie, Routledge, 1988)

Questa sensazione di brusco contrappunto stilistico nasce soprattutto del fatto che la musica di Shostakovich è presente solo all'inizio del film. Kozintsev lo ammette (sempre in "Lo schermo profondo") senza però spiegarne la ragione: "Malgrado fosse un film già completamente sonoro, c'era pochissima musica. Voglio dire: musica sinfonica. Shostakovich compose solo la musica per l'introduzione del film (un pot-pourri di successi del 1910: la danza "Oira", la canzoncina sboccata "Sono una ragazza che gioca al pallone" e il vivace galop)".

La spiegazione di tradizione sovietica di "un addio dei registi al loro passato dopo l'avvenuta conversione al realismo", troverebbe una sua ragione nel fatto che quella parte di film era stata girata a sé,

prima dell'inizio delle riprese, nella primavera 1934: la neve si stava già sciogliendo, perciò non avevano potuto aspettare più a lungo. Lo storico del cinema Jakov Butovskij, nel suo libro su Andrei Moskvina, contesta questa tesi, affermando che lo stile realistico di *Maksim* era già stato applicato dai due registi nel frammento di una prima versione del film intitolata *Bol'shevik* (Il bolscevico) girato nella primavera 1933, con Erast Garin e Elena Kuzmina nei ruoli principali. Poi le riprese erano state interrotte dal Comitato per l'aiuto e la gestione del cinema (i vecchi bolscevichi) che disapprovava la sceneggiatura. L'anno seguente, con una nuova sceneggiatura molto più ottimistica, e già intitolata *Yunost' Maksima*, i registi dovettero affrontare un nuovo serio problema – Garin e la Kuzmina erano già impegnati altrove. Infine i due furono rimpiazzati da Boris Cirkov e Valentina Kibardina. La scelta di Cirkov, che peraltro apparve strana a lui stesso, portò all'uso delle canzoni (per circa un mese i due registi avevano ascoltato fisarmonicisti di motivi popolari e finalmente avevano trovato il famoso "Piroette e giravolte") e certamente contribuì a un'ulteriore semplificazione del linguaggio del film. E questi cambiamenti avvennero tutti dopo aver già girato l'introduzione, di stile completamente diverso, ispirata alle avanguardie del muto e con le musiche di Shostakovich!.

Shostakovich collaborò anche agli altri due episodi della trilogia, però in modo discontinuo. Secondo John Riley, "accanto alle canzoni popolari [nell'introduzione] sono presenti alcuni brani originali, ma la musica è molto meno strutturata che in *Yunost' Maksima*. Mentre per *Vyborgskaja Storona* [Il quartiere di Vyborg] non compose una partitura particolarmente lunga, pur se comprendeva alcuni brani originali". (J. Riley in *Dimitri Shostakovich. A life in film*). Probabilmente, per Shostakovich fu la soluzione migliore, perché almeno gli risparmiò le sofferenze patite tredici anni dopo con *Mičurin* di Dovzhenko, la cui musica "per l'80% era soffocata dai dialoghi, dai fischi di treni e dal rumore dei trattori"; dopo di che, concludeva: "la musica deve intervenire solo dove è veramente necessaria". (Da una lettera a Trauberg, datata 26 novembre 1948)

E fu esattamente ciò che avvenne per l'introduzione di *Yunost' Maksima*. Ma anche dal punto di vista della regia, come fu possibile lasciare al suo posto una parte così radicalmente diversa dallo stile del resto del film? Probabilmente, e per fortuna, i registi non se la sentirono di rinunciare a una sequenza di tale magnificenza. Persero "la guerra civile contro se stessi" combattuta durante la realizzazione di *Maksim*, come confessò Trauberg nel discorso pronunciato al Primo congresso degli autori di cinema nel gennaio 1935, riferendosi a quelle immagini di cui "avremmo voluto, ma non potemmo fare a meno. Quei cocchieri rompiscoglio e altre cose, soprattutto nell'introduzione". La imprudente confessione di Trauberg rafforzò le accuse di formalismo di cui furono vittime i registi del film, che nondimeno si videro assegnare il Premio Stalin – NATALIA NOUSSINOVA

*The "Maxim Trilogy" (The Youth of Maxim, The Return of Maxim, The Vyborg Side) can be considered the final chapter of the Shostakovich and FEKS story, even though in reality, at the start of the collaboration*

with Shostakovich, with New Babylon, FEKS no longer existed and its father-creators, the ex-eccentric kids, called FEKS by habit, were preparing to scandalize the public by other means.

Strangely, the Maxim Trilogy, the symbol of 1930s socialist realism, also marks the last impetus of Eccentricism in the biography of the director team, at least from the point of view of one of their basic aesthetic principles – a passion for the adventure serials of the silent cinema. Explaining the concept of Maxim, Grigori Kozintsev (in *Glubokii Ekran / The Deep Screen*, 1971) frankly says the same thing: “We chose to make a film in episodes, not only because the material was too long for a single film. Behind it was another idea that was quite important for us: we wanted to launch a hero who would make the young spectators wait impatiently for his new adventures. Leonid Trauberg told me in an interview that Eisenstein, who did not like the rest, was reconciled only by the title of *The Return of Maxim*, which clearly indicated the source of inspiration (*The Return of Sherlock Holmes*, *La résurrection de Rocambole*, etc.).”

“We avoided any psychological complexity” – thus Kozintsev rejects the idea of Maxim as a “lyric drama”, initiated by Pudovkin, who at once felt the contradictions in the film:

“The film begins with an explosion of New Year festivities in tsarist Petersburg. Moskvina’s stunning camerawork, Shostakovich’s music and the brilliant montage create a model of great formal mastery. The film’s finale is unusually simple: the hero of the film, a young Bolshevik just released from prison and stripped of the right of residence for almost all the provinces of tsarist Russia, walks away from the camera, descending the hill into a broad ravine. [...] This progression from a formally brilliant beginning to the simple inner power of the ending of the film has something in common with the creative biography of the ‘FEKS’ themselves, and ended with all our creative biographies.” (Vsevolod Pudovkin, “Yunost Maksima”, *Izvestiya*, 17 December 1934, translated in *The Film Factory*, ed. Richard Taylor and Ian Christie, Routledge, 1988)

But this sense of stylistic counterpoint comes above all from the fact that the music of Shostakovich is heard only at the start of the film. Without explaining the reason, Kozintsev (in *The Deep Screen*) says: “Even though it was already completely a sound film, there was very little music. That is to say: symphonic music. Shostakovich composed the music only for the introduction of the film (a pot-pourri of the hits of 1910: the dance “Oira”, a rude ditty, “I’m a Girl Who Kicks a Ball About”, and the bold gallop).” The traditional Soviet explanation of this fact as “the directors’ farewell to their past after their conversion to realism” seemed possible, since this part of the film was shot separately, before the beginning of actual filming, in the spring of 1934: the snow was already melting, so they could not wait longer. But the historian Jakov Butovskij’s book on Andrei Moskvina proves that this is not true, since the realistic style of Maxim had already been used by the directors in the fragment of the first version of the film, called *The Bolshevik*, which was directed in the Spring of 1933, with Erast Garin and Elena Kuzmina in the principal roles.

Then shooting was stopped because the Administrative Advisory Committee for Cinema (the old Bolsheviks) had criticized the script. After a year with the new, much more optimistic script, already called *The Youth of Maxim*, the directors encountered a serious new problem – Garin and Kuzmina were otherwise occupied. Finally they were replaced by Boris Chirkov and Valentina Kibardina. The choice of Chirkov, which he himself found strange, resulted in the use of the songs (for a month they listened to popular accordionists, and finally found the famous “Whirling and Twirling”), and certainly even further simplified the language of the film. And these changes followed the shooting of the introduction, with its very different style, close to the avant-garde of the silent period and with the music of Shostakovich! Shostakovich collaborated on the two other episodes of the trilogy, but not to a great degree. According to John Riley, in his book *Dimitri Shostakovich. A Life in Film* (2005), “there are several original pieces alongside the popular songs, but the music is much less structured than in *The Youth of Maxim*”. For *The Vyborg Side* he provided “not a particularly extensive score, though there are some original pieces”. Probably for Shostakovich it was a better solution, since at least it avoided the kind of distress he suffered 30 years later when (as he wrote to Trauberg) 80% of his music for Dovzhenko’s *Michurin* was drowned by dialogue, train whistles, and the noise of agricultural machinery: after this, he concluded, “there must only be music if it is absolutely necessary” (letter to Trauberg, dated 26 November 1948). And that was just the case with the introduction to *The Youth of Maxim*. But from the point of view of direction, how was it possible to leave in the film a section so opposed to the style of the rest? Perhaps it was simply that the authors fortunately lacked the courage to reject such a magnificent sequence. They had lost “the civil war with themselves” which they had fought during the making of Maxim, as Trauberg confessed in his speech to the First Congress of Filmmakers in January 1935, and it is precisely these images which “we wanted but could not reject. Those reckless coachmen and other things, above all in the introduction”. Trauberg’s incautious confession strengthened the accusation of formalism suffered by the directors, who nevertheless went on to receive the Stalin Prize.

NATALIA NOUSSINOVA

**SKAZKA O GLUPOM MYSHONKE** [La fiaba del topolino sciocco / The Story of the Silly Little Mouse] (Lenfilm, USSR 1940)

Regia/dir: Mikhail Tsekhanovskiy; scen: Mikhail Tsekhanovskiy, dal racconto in versi di/from the verse story by Samuil Marshak; asst: Kseniya Dupal; mus: Dmitri Shostakovich; asst: E. Gailan, V. Ysekhanovskaya; artist: L. Chupiatov; backgrounds: G. Bokov; anim. filming: V. Shumiakin; sd. rec: A. Bekker; sd. ed: V. Nazarenko; 35mm, 400 m., 14' (24 fps), sd.; fonte copia/print source: Gosfilmofond of Russia.

Canzone in russo / Song in Russian.

Tutto il villaggio cade addormentato, tranne il topolino sciocco, che rimane insensibile alla ninnananna materna. Mamma Topo chiede

allora aiuto a tutti gli altri animali del villaggio, ma anche le loro ninnananne non sortiscono alcun effetto. Infine, si ricorre all'aiuto della seducente Gatta. La cui ninnananna ammalia il topolino sciocco, ma certi azzardi...

“La storia era congeniale a una trasposizione scenica in musica, con il tema ricorrente della ninnananna adatto per il coro, e una fluida alternanza di episodi recitativi e di tableaux. Shostakovich tratteggia i personaggi con la stessa vivacità del Sergei Prokofiev di *Pierino e il Lupo*, producendo una delle sue partiture più affascinanti. ... Con una sceneggiatura solida ma senza immagini, Shostakovich poteva controllare il ritmo della storia, e la musica estremamente illustrativa trova qui una maggiore consonanza con le immagini che in molti altri dei suoi film”. (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*)

*All the village goes to sleep, except for the Silly Little Mouse, who is unmoved by his mother's lullaby. Mama Mouse seeks the help of all the other animals of the village, but their lullabies also are without effect. Finally they seek the help of the seductive Cat. Her lullaby beguiles the Silly Little Mouse, but there are hazards....*

*“The story is a natural for a musical setting, with the recurring lullaby as a chorus, alternating with episodes of recitative or pictorial scenes. Shostakovich paints the characters as vividly as Sergei Prokofiev had in Peter and the Wolf (1936), producing one of his most lovable scores. ... With a firm script but no images, Shostakovich could control the pacing of the story, and the extremely illustrative music comes together with the images more closely than in many of his other films.”* (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*) – DAVID ROBINSON