



IL CINEMA MUTO IN UZBEKISTAN

SILENT CINEMA IN UZBEKISTAN

Programma a cura di / Programme curated by Nigora Karimova

Nei primi anni dell'Unione Sovietica il cinema era considerato una forma d'arte multinazionale e di massa, concepita per stimolare i cambiamenti sociali e sostenere l'ideologia bolscevica nella creazione della "persona nuova" e nella formazione delle identità culturali e nazionali dei cittadini di questa vasta nazione multi-etnica. A metà degli anni Venti nelle repubbliche sovietiche lo sviluppo della cinematografia dipendeva dalle condizioni dell'economia, dalle caratteristiche della cultura nazionale e dall'adattabilità del pubblico al medium. Nel 1924 il governo della Repubblica popolare sovietica di Bukhara (Buxoro Xalq Sho'ro Jumhuriyati, istituita dopo l'abolizione dell'emirato di Bukhara il 2 settembre 1920) adottò una risoluzione volta ad avviare una propria produzione cinematografica, e presentò alle organizzazioni russe del settore una proposta di collaborazione economica.

Il primo passo per allacciare relazioni concrete con lo studio Sevzapkino, che aveva sede a Leningrado, venne compiuto nel febbraio 1924 dall'ambasciatore della Repubblica di Bukhara in Russia, Abdurakhim Yusuf-zade. Dopo aver visionato numerosi film dello studio, Yusuf-zade espresse il desiderio di organizzare proiezioni nella Repubblica di Bukhara. Il 12 aprile 1924 il governo della Repubblica firmò con Sevzapkino il contratto che istituiva la prima casa di produzione cinematografica di tutta l'Asia centrale: il partenariato russo-bucariota Bukhkino. La parte bucariana riponeva grandi speranze nel primo cinema nazionale musulmano al di fuori del mondo arabo, e nutriva l'ambizione di esportare i propri film in paesi come Turchia, Iran ed Egitto. Nel corso del medesimo anno iniziarono poi le riprese del primo lungometraggio, *Il minareto della morte* (*Ajal Minorasi / Минарет смерти*), un film d'azione e di avventure in cui un'interminabile serie di inseguimenti e rapimenti si

In the early years of the Soviet Union, cinema was seen as multinational, a mass art form designed to reinforce societal changes and help Bolshevik ideology shape the "new person" and the cultural and national identities of citizens in this vast multi-ethnic nation. In the Soviet republics, the development of cinematography by the mid-1920s depended on the state of the economy, the characteristics of national culture, and audiences' adaptability to the medium. The leadership of the Bukhara People's Soviet Republic (Buxoro Xalq Sho'ro Jumhuriyati, established after the abolition of the Bukhara emirate on 2 September 1920) adopted a resolution in 1924 to create its own film production, and approached Russian film organizations with a proposal for business cooperation.

*The first step in establishing practical relations with the Sevzapkino studio, based in Leningrad, was made in February 1924 by the Ambassador of the Bukhara Republic to Russia, Abdurakhim Yusuf-zade. After viewing several of the studio's films, Yusuf-zade expressed a desire to organize screenings in the Bukhara Republic. On 12 April 1924, the Government of the Republic signed a contract with Sevzapkino, establishing the first film production enterprise in all of Central Asia – the Russian-Bukhara partnership Bukhkino. The Bukhara side placed high hopes on the world's first national Muslim cinema outside the Arab world, with ambitions to export its films to countries such as Turkey, Iran, and Egypt. Later the same year shooting began on the first feature, *The Minaret of Death* (*Ajal Minorasi / Минарет смерти*), an action-adventure film with endless chases, kidnappings, and harem beauties decoratively lying about the*

snoda mentre le belle inquiline dell'harem adornano i bordi delle piscine reali. Nonostante le stroncature dei critici sovietici, che lo giudicarono troppo frivolo per quel periodo tumultuoso, il film ottenne un certo successo all'estero.

L'attività della Bukhino fu effimera: nel 1925, dopo aver prodotto quest'unico lungometraggio e cinque documentari, la società cessò di esistere quando la Repubblica popolare sovietica di Bukhara fu abolita e il suo territorio entrò a far parte della Repubblica socialista sovietica uzbeka. Ben presto, tuttavia, l'ondata della produzione cinematografica raggiunse Tashkent: nel marzo 1925 il collegio del commissariato del popolo per l'Istruzione approvò l'istituzione dell'impresa cinematografica statale uzbeka UzbekGosKino[1], destinata a produrre film artistici di interesse nazionale, oltre che a occuparsi della distribuzione. La produzione cinematografica locale era considerata soprattutto uno strumento per l'ideologia sovietica; in quello stesso anno lo studio Sharq Yulduzi ("Stella d'oriente") iniziò l'attività a Tashkent presso la madrasa Ishankuli (la sua denominazione fu modificata più volte fino al 1958, quando assunse il nome di Uzbekfilm).

Uno dei problemi più gravi del cinema uzbeko delle origini era la carenza di personale. L'esperienza pratica esigeva che la formazione degli addetti avvenisse direttamente sul campo; Nabi Ganiyev, per esempio, trascorse due anni di studio a Mosca presso i Vkhutemas (Laboratori artistico-tecnici superiori) prima di ritornare a Tashkent nel 1925. Qui organizzò seminari di sceneggiatura e recitazione presso lo studio cinematografico Sharq Yulduzi. Inoltre registi e direttori della fotografia russi e ucraini, tra cui Oleg Frelikh, Nikolai Klado e Fridrikh Verigo-Darovskii, contribuirono alla formazione di colleghi uzbeki come Malik Qayumov. All'inizio degli anni Trenta un piccolo gruppo di sceneggiatori, registi e attori nativi dell'Uzbekistan era in grado di realizzare in maniera indipendente film nazionali. Nell'attività dello studio emersero immediatamente due filoni distinti: film basati sull'esotismo orientale, e film agitatori volti a combattere i residui del vecchio ordine. I film esotizzanti furono aspramente criticati ma rimasero costantemente popolari presso il pubblico, e di solito venivano realizzati da esperti registi "commerciali" come Oleg Frelikh (*Il carro coperto / Soyabon Arava / Крытый фургон*, 1928; *La lebbrosa / Мохон Qiz / Прокажённая*, 1928; *La figlia del santo / Avliyo Qizi / Дочь святого*, 1931) e Czeslaw Sabinski (*L'ultimo Bek / So'ngi Bek / Последний бек*, 1930). I film agitatori, tra cui *La donna musulmana / Musulmon Qizi / Мусульманка* (Dimitri Bassalygo, 1925) e *Il velo / Chachvon / Чагпа* (Mikhail Averbakh, 1927), spesso conservavano qualche traccia di esotismo orientale, ma trasmettevano altresì messaggi sociali approvati dall'ideologia sovietica, come l'emancipazione della donna, la liberazione dai pregiudizi religiosi e, in un periodo successivo, gli appelli per l'industrializzazione e la collettivizzazione.

Molti registi operanti in Uzbekistan verso la fine dell'epoca del muto cercavano di mantenere l'equilibrio tra un approccio innovativo – angolazioni nettissime, *mise-en-scène* profonda, montaggio

royal pools. Soviet critics tore the film apart, considering it too frivolous for such a tumultuous period, yet the film achieved a certain success abroad.

Bukhino's activities were short-lived: in 1925, after producing only the one feature and five documentaries, the company ceased to exist once the Bukhara People's Soviet Republic (BPSR) was abolished, and its territory became part of the newly formed Uzbek SSR. Soon, however, the wave of film production reached Tashkent, and in March 1925 the Collegium of the People's Commissariat of Education approved the Uzbek State Film Enterprise Uzbekgoskino, set up to produce artistic films of national interest as well as to develop a distribution arm. Local film production was primarily seen as a tool for Soviet ideology; that same year, the Sharq Yulduzi ("Star of the East") studio opened in Tashkent in the Ishankuli madrasa, undergoing various name changes until 1958, after which it was called Uzbekfilm.

One of the acute problems of early Uzbek cinema was the lack of personnel. Practical experience demanded that personnel needed to be trained directly on the job; for example, Nabi Ganiyev spent two years in Moscow studying at Vkhutemas (Higher Art and Technical Studios) before returning to Tashkent in 1925. Once there, he organized scriptwriting and acting workshops at the Sharq Yulduzi film studio. In addition, Russian and Ukrainian directors and cinematographers, including Oleg Frelikh, Nikolai Klado, and Fridrikh Verigo-Darovskii, helped to train Uzbek colleagues such as Malik Qayumov. By the early 1930s, a small group of native Uzbek screenwriters, directors, and actors were able to independently create domestic films.

Two trends immediately emerged in the studio's work: films based on eastern exoticism, and agitational films fighting the remnants of the old order. The exoticism films were fiercely criticized but remained consistently popular with audiences, and were largely made by experienced "commercial" directors with pre-revolutionary experience, such as Oleg Frelikh (*Covered Wagon / Soyabon Arava / Крытый фургон*, 1928; *The Leper / Мохон Qiz / Прокажённая*, 1928; *The Daughter of the Saint / Avliyo Qizi / Дочь святого*, 1931) and Czeslaw Sabinski (*The Last Bek / So'ngi Bek / Последний бек*, 1930). The agitational films, including *The Muslim Woman / Musulmon Qizi / Мусульманка* (Dimitri Bassalygo, 1925) and *The Veil / Chachvon / Чагпа* (Mikhail Averbakh, 1927), often still bore traces of eastern exoticism, but they also conveyed Soviet-approved social messages, such as women's emancipation and liberation from religious prejudices, and, later, calls for industrialization and collectivization.

Many directors working in Uzbekistan in the late silent era sought to balance an innovative approach – sharp angles, deep *mise-en-scène*, inventive editing, effective lighting – with a clear semantic structure that would be understandable to a

inventivo, illuminazione efficace – e una struttura semantica chiara comprensibile al grande pubblico. Si è ipotizzato che alcuni di questi cineasti fossero influenzati dall'espressionismo tedesco e dal cinema francese d'avanguardia; sembra per esempio che Nikolai Klado abbia avuto contatti con questi movimenti, che poi recepì in film come *L'americana di Baghdad* (*Bog'doddan Amerika Navi / Американка из Багдада*, 1930) e *Il pozzo della morte* (*O'lim qudug'i / Колодец смерти*, 1934); in entrambi questi film compaiono tra l'altro personaggi eccentrici e divertenti scenette dedicate alla realtà etno-sovietica.

Il cinema uzbeko di quel periodo si esprimeva anche in un altro genere, definito nella pubblicità “dramma psicologico” o semplicemente “dramma cinematografico”. In realtà, se utilizziamo la terminologia generalmente accettata, si trattava di melodrammi sociali, ossia di film con una trama contemporanea “presa dalla vita”. In questo campo si stava formando una precisa estetica del cinema nazionale. Nei film del periodo in esame si riflettono l'ideologia sovietica dominante, stereotipi consolidati, tendenze sociopolitiche e modelli rappresentativi del comportamento femminile: gli stessi titoli sono eloquenti. Le trame di molti film muti – *Il minareto della morte* (*Minaret Smerty / Минарет смерти*, 1925), *La seconda moglie* (*Ikkinchi Xotin / Вторая жена*, 1927), *Il velo*, *La lebbrosa* (*Мохов Qiz / Прокаженная*, 1928), [2] [3] [4] *La figlia del santo* (*Eshon Qizi, Avliyo Qizi / Дочь Святого*, 1930), *Il diritto di lei* (*Uning Huquqi / Её право*, 1931) – si imperniavano essenzialmente sul destino delle donne. Gli ideologi del potere sovietico, ben consapevoli dell'influenza del cinema sulla società, scorsero nell'industria cinematografica un efficace strumento per costruire la nuova “mitologia di genere”. Il principio fondamentale del “mito del genere” era l'opposizione binaria tra la “donna oppressa” e la “nuova donna sovietica”. Se la prima era debole e oppressa, schiava di tradizioni e dogmi religiosi di antica data, la seconda era autosufficiente e indipendente e si realizzava grazie al trionfo della Rivoluzione e al progresso sociale.

Qui è importante notare che un secolo fa in Uzbekistan le donne raramente comparivano in pubblico, e se mai lo facevano indossavano una *paranja* (un lungo abito con false maniche che copre l'intero corpo; il viso è solitamente coperto dal *chachvon*, una fitta rete di crine di cavallo che si può sollevare e abbassare). Solo negli anni Venti, dopo la stabilizzazione del potere sovietico in tutta l'Asia centrale, ebbe inizio lo “Hujum” (“attacco” in arabo) ossia la campagna per l'eliminazione della *paranja*. Per tali motivi, in un primo tempo nei film i ruoli di donne “orientali” erano interpretati da attrici russe. Gradualmente le donne uzbeke che si erano tolte la *paranja* cominciarono ad apparire nei film con il volto scoperto. A quell'epoca si trattava di un atto di coraggio, giacché queste donne rischiavano la vita di fronte all'aspra resistenza alla politica di emancipazione. Detto questo, è innegabile che il cinema abbia assolto una funzione essenziale nel modificare lo status delle donne nella società. – NIGORA KARIMOVA

wide audience. It is hypothesized that some of the filmmakers were influenced by German Expressionism and French avant-garde cinema; Nikolai Klado, for example, is believed to have been exposed to these movements, which he then incorporated into such films as The American from Baghdad (Bog'doddan Amerika Navi / Американка из Багдада, 1930) and The Well of Death (O'lim qudug'i / Колодец смерти, 1934), both of which also featured amusing sketches of ethno-Soviet reality and eccentric characters.

Uzbek film of the era expressed itself in another genre: advertisements spoke of “psychological drama” or simply “film drama”. In reality, if we use the generally accepted terminology, it was social melodrama – a film with a contemporary plot “taken from life”. In this realm, a distinctive aesthetic of national cinema was forming. Dominant Soviet ideology, entrenched stereotypes, socio-political trends, and representative models of female behavior were reflected in the films of the period under review – even the titles speak for themselves. The plots of many silent films – The Minaret of Death (Minaret Smerty / Минарет смерти, 1925), The Second Wife (Ikkinchi Xotin / Вторая жена, 1927), The Veil, The Leper (Мохов Qiz / Прокаженная, 1928), The Daughter of the Saint (Eshon Qizi, Avliyo Qizi / Дочь Святого, 1930), Her Right (Uning Huquqi / Её право, 1931) – mainly revolved around women's fates. Ideologists of Soviet power, well-versed in cinema's influence on society, turned to the film industry as an effective tool for constructing new “gender mythology”. The main principle of the gender myth was the binary opposition of the “oppressed woman” and the “new Soviet woman”. If the former was weak and oppressed, dependent on age-old religious dogmas and traditions, then the latter was self-sufficient and independent, realizing herself through the triumph of the Revolution and social progress.

It is important to note here that a century ago women in Uzbekistan hardly appeared in public places, but if they did, they wore a paranja (a long robe with false sleeves that covers the entire body; the face is usually covered by a chachvon – a dense horsehair mesh that can be lifted and lowered). Only in the 1920s, after the establishment of Soviet power throughout Central Asia, did a campaign known as “Hujum” (Arabic for “attack”) begin – the removal of the paranja. For these reasons, initially the roles of “eastern” women in films were played by Russian actresses. Gradually, Uzbek women who had taken off their paranja began to appear in films with open faces. At the time this was a brave move, as these women risked their lives, facing severe resistance to the policy of emancipation. Given this, it's unquestionable that cinema played a leading role in changing the status of women in society. – NIGORA KARIMOVA

AJAL MINORASI (UZ) / МИНАРЕТ СМЕРТИ (MINARET SMERTI) [Il minareto della morte / The Minaret of Death] (RU); **ПЛЕННИЦА ГАРЕМА (PLENNITSA GAREMA)** [La prigioniera dell'harem / Captive of the Harem] (RU) (USSR - Uzbek SSR, 1925)

REGIA/DIR: Viacheslav Viskovskii. SOGG./STORY: Aleksandr Balagin. SCEN: Aleksandr Balagin, Viacheslav Viskovskii. PHOTOG: Fridrikh Verigo-Darovskii, Sviatoslav Beliaev. SCG/DES: Aleksei Utkin. ARTIST-ARCHITECT: Ivan Zablotskii. ASST. DIR. Sergei Shkliarevskii, Boris Medvedev, Nikolai Dirin, Aleksei Chasovnikov. CAST: Nadezhda Vendelin (*Dzhemal, figlia del Khan di Kiva/daughter of the Khiva Khan*), Valentina Baranova (*Selekha*), Oleg Frelikh (*Sadyk*), Khail Abzhalilov (*Kur-Bashi*), Olga Spirova (*Giul-Saryk*) Iona Talanov (*Shakhrukh-bek, figlio dell'Emiro/son of the Emir*), Aleksei Bogdanovskii (*Endzhin-khan, l'emiro di/Emir of Bukhara*), Sergei Shkliarevskii (*ladro/robber*), Boris Medvedev (*il capocarovana/head of caravan; fratello di/brother of Sadyk; ladro/robber*), Zana Zanonni (*la Prima Moglie/the First Wife*), Ekaterina Budagova, Antonina Shats, Raziyat Usmanova, Zoia Valevskaia, Lidia Vaulina (*mogli di/wives of Shakhrukh-bek*), Nadezhda Talanova (*aiutante del capo harem/assistant to head of the harem*), Nikolai Zimenko (*ladro/robber*), Kirill Gun (*cortigiano/courtier*), Eduard Ioganson (*funzionario/official*), Valerii Chudakov (*messaggero dell'emiro/emir's messenger*). PROD: Sevzapkino, Bukhokino. USCITA/REL: 08.12.1925. COPIA/COPY: DCP, c.60' (dal/from 35mm pos. acet., orig. l. 2300 m., 20 fps); DID/TITLES: UKR. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Anche se avrebbe avuto vita breve, si nutrivano grandi speranze sulla società di produzione Bukhino quando essa fu fondata nell'aprile del 1924 in quella che era allora la Repubblica Sovietica del Popolo di Bukhara. Prima di allora, i film proiettati a Bukhara con didascalie in russo erano a malapena compresi dagli spettatori del luogo, per cui l'idea era di inserire didascalie in lingua uzbeka e di esportare le pellicole in nazioni musulmane quali la Turchia, la Persia e l'Egitto. Per il primo film della società, *Ajal minorasi*, il governo di Bukhara, alla disperata ricerca di denaro, utilizzò i materiali che avevano a disposizione: costumi locali, broccati, lenzuola, cuscini e selle; gli abiti in seta e velluto finemente ricamati e le costose armi provenivano dal guardaroba del deposedo emiro di Bukhara. Tutte le scene in esterni furono riprese nei pressi delle antiche mura fortificate di Bukhara con i suoi suggestivi monumenti, con sole in quantità e personaggi di stampo etnografico, mentre gli interni furono girati nei nuovi studi della Sevzapkino di Leningrado, dove si costruirono vaste architetture di palazzi. La lavorazione iniziò il 2 novembre 1924, per concludersi nel maggio del 1925.

La trama è il libero adattamento di una leggenda di Bukhara che risale al quindicesimo secolo. Una carovana proveniente da Khiva, su cui viaggiano Dzhemal e la sua sorella adottiva Selekha, è assalita dai banditi, ma le giovani donne riescono a fuggire con l'aiuto della concubina del capo della banda degli assalitori. Durante la fuga incontrano un giovane nobiluomo, Sadyk, che le accompagna alla casa del padre, ma poco dopo – sulla strada per Khiva – sono fatte prigioniere dall'emiro di Bukhara. Per festeggiare la vittoria, l'emiro organizza un rito tradizionale noto come *uloq* o *kÿpkari*, nel corso del quale i cavalieri competono per la carcassa di una capra o di un giovane ariete: il vincitore deve raggiungere il traguardo impedendo agli avversari di riconquistare la preda. Sadyk vince il torneo, e Dzhemal è il suo trofeo; ma Shakhrukh-bek, figlio dell'emiro, la rapisce e la porta nel suo gineceo. Sfidato a duello, uccide il padre e poi accusa Dzhemal dell'omicidio. La donna è fatta prigioniera nel Minareto della Morte, ma grazie all'autorità di Sadyk il popolo si ribella al crudele despota. Shakhrukh-bek sta per gettare Dzhemal dalla cima del minareto, ma Sadyk la salva e tutto finisce per il meglio.

High hopes were riding on the short-lived production company Bukhino when it was founded in April 1924, in what was then the Bukhara People's Soviet Republic. Previously, films screened in Bukhara with Russian intertitles were poorly understood by the locals, so Bukhino's plans were for Uzbek intertitles, followed by intended export to Muslim countries including Turkey, Persia, and Egypt. For their first film, The Minaret of Death, the Bukharan government, pressed for cash, utilized the materials they had at hand: national clothing, brocades, blankets, pillows, and saddles, while silk and velvet robes with precious embroidery and expensive weapons were taken from the wardrobe of the deposed Emir of Bukhara. All outdoor scenes were filmed near the ancient fortress walls of Bukhara, with its evocative monuments, abundance of sunlight, and ethnographic character, while indoor scenes were made in Leningrad at the new Sevzapkino studio, where large sets of the palace interiors were built. Production began on 2 November 1924 and ended in May 1925.

The plot loosely derives from a 15th century Bukharan legend. A caravan from Khiva that includes Dzhemal and her foster sister Selekha is attacked by robbers, but the young women escape with the help of the chief robber's concubine. During their flight they meet a young noble, Sadyk, who conducts them to their father's house, but shortly afterwards on their way to Khiva they're taken prisoner by the Emir of Bukhara. To celebrate his victory, the Emir holds a traditional celebration (known as an uloq, or kÿpkari) in which riders compete for the carcass of a goat or a young ram: the winner must reach the finish line without allowing his rivals to recapture the prey. Sadyk wins the contest and Dzhemal is his prize, but the Emir's son Shakhrukh-bek kidnaps her and makes her part of his harem. When challenged, he kills his father and accuses Dzhemal of the murder. She's imprisoned in the Minaret of Death, but under Sadyk's leadership, the populace rebels against the cruel despot. Shakhrukh-bek is ready to throw Dzhemal from the dizzying heights of the Minaret, but Sadyk saves her and all ends happily.



Ajal Minorasi [The Minaret of Death], 1925. Nadezhda Vendelin, Oleg Frelikh, Valentina Baranova; destra/right: Nadezhda Vendelin. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

Quando la stampa si affrettò a parlarne, il film fu duramente attaccato dagli organi ufficiali. *Ajal minorasi* fu denunciato dal Comitato Politico ed Educativo Centrale del Commissariato Didattico del Popolo della Repubblica Socialista Federativa Sovietica (Glavpolitprosvet), guidata da Nadezhda Krupskaya, moglie di Lenin, e dichiarata ideologicamente inammissibile alla distribuzione, sia nelle repubbliche orientali sovietiche che in tutta l'URSS. La pellicola fu inoltre accusata di presentare un'immagine distorta della vita quotidiana e dei rapporti sociali nella regione, soprattutto per ciò che concerne la rivoluzione nell'est sovietico. Come riferito dalla *Kino-Gazeta* (9 febbraio 1926), la Commissione raccomandò di intraprendere tutte le misure necessarie a far sì che film del genere non fossero più realizzati. La pellicola ebbe invece un grande successo in Uzbekistan e all'estero; fu venduta in tutto il mondo, dalla Germania alla Bolivia, e risultò quinta fra i campioni d'incasso mondiali dei film sovietici nel 1928. A livello ufficiale, il film fu comunque così deriso che questo genere di soggetti orientalizzanti fu presto cancellato dal repertorio delle produzioni uzbeche. Il regista Viachelsav Viskovskij (1881-1933), nato in Ucraina, iniziò la sua carriera come attore prima di passare alla regia nel 1915, dirigendo una sessantina di film di successo fino al 1919 secondo lo storico del cinema Rashit Yangirov. Molti di questi erano adattamenti letterari o drammi da camera, ma Viskovskij firmò anche commedie e soggetti avventurosi; sembra che la sua versione del 1918 di un episodio tratto dal *Decameron* di Boccaccio, *Odurachennii muzh*, sia stato distribuito negli Stati Uniti nel 1923 con il titolo *The Deceived Husband*. A quel punto Viskovskij era impegnato negli Stati Uniti nella direzione di drammi teatrali allo Yiddish Art Theatre mentre tentava, senza

*While the press eagerly reported on the film's production, it was harshly attacked by the ideologically controlled official organs upon release. The Minaret of Death was singled out by the Main Political and Educational Committee of the People's Commissariat of Education of the Russian Socialist Federative Soviet Republic (Glavpolitprosvet), headed by Lenin's wife Nadezhda Krupskaya, and declared ideologically inadmissible for distribution, both in the Soviet East and generally within the USSR. Furthermore, it was accused of falsely depicting everyday life and social relations, especially with regard to the revolution in the Soviet East. As reported by Kino-Gazeta (09.02.1926), the Commission recommended that the most energetic measures be taken to stop the future production of this type of film. And yet it proved a great success not just with locals but internationally, selling worldwide from Germany to Bolivia and appearing in fifth place in the 1928 ranking of Soviet film sales abroad. Officially though, it was so heavily derided that this kind of Orientalist genre film was soon eliminated from Uzbek productions. The Ukrainian-born director Viachelsav Viskovskii (1881-1933) began his career as an actor before moving into film direction in 1915, making about 60 generally popular films up until 1919, according to Russian film historian Rashit Yangirov. Many were literary adaptations or chamber dramas, but he also directed comedies and adventure films; two 1918 adaptations of Boccaccio's Decameron, *Odurachennii muzh* and *Pokhozhdeniia mnimogo pokoinikai*, appear to have been released in the U.S. in 1922 or 1923 as *The Deceived Husband*. By then Viskovskii was in the U.S., directing plays for the Yiddish Art Theatre and unsuccessfully*

successo, di trovare impiego a Hollywood. Fece ritorno in Unione Sovietica nel 1924, provando ad adattarsi alla nuova atmosfera ideologica, ma i suoi sforzi furono aspramente denigrati dai critici e non ebbero fortuna con il pubblico. Si suppone che abbia tentato la strada dell'orientalismo nella speranza di trovare una formula di successo, ed è vero che *Ajal minorasi* e il successivo *Tret'ja žena mully* [La terza moglie del mullah, 1928] furono bene accolti dal pubblico ma non dalla stampa sovietica. Tutti i suoi film furono ritirati dalla circolazione, e Viskovskij dovette guadagnarsi da vivere come attore, comparando in pochi film come *Oblomok imperii* (Un frammento d'impero, Fridrikh Ermler, 1929) prima della sua morte nel 1933. – NIGORA KARIMOVA

trying to get work in Hollywood. He returned to the Soviet Union in 1924 and tried to integrate into the new ideology, but his efforts were sharply disparaged by the critics, making it difficult to judge their popular appeal. It has been proposed that he turned to Orientalism in the hopes of finding a successful formula, and indeed both The Minaret of Death and Tret'ia zhena mully (The Mullah's Third Wife, 1928) were well-received by the public but not by the Soviet press. All his films were withdrawn from distribution and he was forced to earn a living as an actor, appearing in a few films like Fragment of an Empire (1929, Fridrikh Ermler) before his death in 1933. – NIGORA KARIMOVA

IKKINCHI XOTIN (UZ) / ВТОРАЯ ЖЕНА (VTOARIA ZHENA) (RU) [La seconda moglie/The Second Wife] / ДВЕ ЖЕНЫ (DVE ZHENY) (RU) [Due mogli/Two Wives] (USSR - Uzbek SSR, 1927)

REGIA/DIR: Mikhail Doronin. SCEN: Lolakhan Saifullina, Valentina Sobberai, dal racconto di/from the story by Lolakhan Saifullina. PHOTOG: Vladimir Dobrzhanskii. SCG/DES: Boris Chelli. ASST. DIR: A. Dombrovskii. ASST. PHOTOG: Boris Makaseev. CONS: Nabi Ganiev. CAST: Maria Grinova (*Khadycha, la prima moglie/the first wife*), Ra Messerer (*Adoliat*), Grigol Chechelashvili (*Tadzhibai*), Mikhail Doronin (*Sadiqibai*), S. Mukhomedzhanova (*Kumry*), Nabi Ganiev (*Umar*), K. Musakhodzhiyev (*Aloiar*), Zhenia Voinova (*Saodat*), Uktamkhon Mirzabaeva (*suocera/mother-in-law*), Zuhra Iuldashbaeva (*Khallia, una vicina/a neighbour*), Shakhida Magzumova (*danzatrice/dancer*), Ivan Khudoleev. PROD: Uzbekgoskino. USCITA/REL: 17.04.1927. COPIA/COPY: DCP, 50' (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1925 m., 22 fps); did./titles: RUS (ricreate/recreated 1950s). FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Ikkinci xotin (La seconda moglie) è tratto da un racconto della celebrata scrittrice Lolakhon Saifullina (1901-1987), il cui nome alla nascita era Lidiya Osipovna Sivitskaya; ella era polacca e assunse il nome uzbeko Lolakhon quando sposò un musulmano e si convertì all'Islam. Famosa per le sue raccolte di poesie e racconti, tra il 1925 e il 1928 fece anche parte del personale dello studio Sharq Yulduzi (sede di UzbekGosKino), e scrisse copioni che si distinguevano per la sensibilità alle tematiche delle donne uzbeke. La sceneggiatrice che collaborò con lei a *La seconda moglie*, Valentina Sobberai (1891-1978), iniziò la carriera allo Sharq Yulduzi come consulente legale.

Gli argomenti qui trattati riguardano la piaga dei matrimoni precoci e della poligamia, che rimanevano usanze comuni in Asia centrale nonostante le campagne avviate dal potere sovietico per sradicarle. Il regista Mikhail Doronin (1880-1935), cineasta attivo sin dal 1915, evitò lo sguardo orientalizzante con cui molti suoi colleghi affrontavano i temi "orientali", ed eliminò l'esotismo dalla sua descrizione della vita quotidiana. Ricco di dettagli, il film si distingue per la straordinaria costruzione delle inquadrature, in cui si coglie la costante ricerca delle angolazioni più espressive. È particolarmente degno di nota l'uso della luce da parte dell'operatore Vladimir Dobrzhanskii, per esempio nella scena in cui un grappolo d'uva, attraverso il quale filtrano i raggi del sole, diventa quasi trasparente e viene poi colto dall'eroina Adoliat (il cui nome suona come il termine uzbeko per "giustizia"). Un sorriso danza sul suo viso illuminato dal sole, e in quel momento una panoramica ci rivela come tutto sia colmo di luce e bellezza; ma la felicità della fanciulla è destinata a spegnersi presto.

The Second Wife is based on a story by acclaimed writer Lolakhon Saifullina (1901-1987), born Lidiya Osipovna Sivitskaya, a Polish national who took the Uzbek name Lolakhon upon marrying a Muslim and converting to Islam. Noted for her collections of poems and stories, she was also a staff member at the Sharq Yulduzi studio (the home of Uzbekgoskino) between 1925 and 1928, and wrote scripts distinguished by their sensitivity to Uzbek women's issues. Her co-writer on The Second Wife, Valentina Sobberai (1891-1978) began at Sharq Yulduzi as a legal consultant.

The themes they tackled here dwelt on the evils of early marriage and polygamy, which remained common practice in Central Asia despite Soviet campaigns to eradicate the practice. Director Mikhail Doronin (1880-1935), a filmmaker since 1915, avoided the Orientalizing gaze of many other directors tackling "Eastern" themes, discarding exoticism in his depiction of everyday life. Rich in details, the film is distinguished by its striking construction of shots in which one senses a persistent search for the most expressive angles. Especially noteworthy is how cameraman Vladimir Dobrzhanskii uses light, such as when a bunch of grapes, penetrated by the sun's rays, turn almost transparent and are subsequently plucked by the heroine Adoliat (her name sounds like the Uzbek word for "justice"). As a smile plays on her sun-struck face, the camera pans to reveal that everything is filled with sunshine and beauty, but the girl's happiness is short-lived.

La giovane Adoliat è data in sposa al mercante Tajibai come seconda moglie, ma la prima moglie sterile, Khadycha, fa ogni sforzo per trasformare la vita della nuova venuta in un inferno. Come moglie più giovane, proveniente da una famiglia povera, Adoliat deve sbrigare tutte le faccende domestiche, anche dopo aver dato alla luce una bambina, Saodat (“felicità” in uzbeko). Un giorno, in assenza di Tajibai, suo fratello Sadiqbai, che è un pedofilo (il personaggio è interpretato dal regista) ruba del denaro; Adoliat viene accusata del furto e fugge dai genitori, ma Tajibai riporta a casa la moglie ribelle, la separa da Saodat e la rinchiude in cantina. Un incendio si sprigiona dal focolare e avvolge la cantina; Adoliat muore tra le fiamme.

Parallelamente a questa tragica vicenda si dipana una trama secondaria di cui sono protagonisti Qumri e Umar, rappresentanti della nuova gioventù sovietica. Questa contrapposizione binaria tra “sovietico = buono” e “tradizionale = cattivo” compare in quasi tutti i film di questo periodo, e si esprime spesso nel contrasto tra un’infelice donna uzbeka oppressa dal marito e dalle tradizioni e una donna sovietica felice ed emancipata. Quest’ultima, istruita e finanziariamente indipendente, trascorre il tempo libero visitando musei e associazioni e adotta acconciature e abbigliamento moderni. Il modo in cui si conclude ciascun film dipende dal fatto che l’eroina compia “la scelta ideologicamente corretta”. Così *La donna musulmana* (*Musulmanka*, Мусульманка, 1925) e *Gli sciacalli di Ravat* (*Shakaly Ravata*, Шакалы Равата, 1927) sono coronati da un lieto fine perché in entrambi una donna soggiogata si rivolge ai compagni sovietici e riesce a sfuggire all’oppressione del reitro marito; la passiva Adoliat, invece, muore benché il compagno sovietico tenti di salvarla. La propaganda non potrebbe essere più chiara.

Adoliat è interpretata da Raisa Messerer (Rakhil Mikhailovna Messerer-Plisetskaya, conosciuta come Ra Messerer), madre della famosa ballerina Maya Plisetskaya. Tra il 1925 e il 1927 Messerer lavorò nello studio Sharq Yulduzi (suo marito Mikhail Plisetski rimase vittima delle “purghe” di Stalin nel gennaio 1938, ed ella fu arrestata nel marzo dello stesso anno in quanto moglie di un “nemico del popolo”. Tornò in libertà nel 1941, ma la sua carriera si era ormai conclusa, anche se visse fino al 1993). L’attrice interpreta la parte con estrema sobrietà, e solo gli occhi esprimono il suo dolore. La scena migliore del film è quella in cui Tajibai riporta a casa Adoliat, com’è suo diritto secondo la Sharia. Egli sprona il cavallo e Adoliat procede davanti a lui con la bambina, intralciata dal *burqa* e inciampando stremata per la fatica. Le lacrime scorrono sul volto sudato di lei, ma un’indescrivibile bellezza li circonda: il sole splendente, i pendii montani ammantati di vegetazione, l’invitante fascino del nastro scintillante del fiume, tutto contrasta con la crudeltà umana.

Nel cinema uzbeko le parti femminili erano interpretate da attrici russe e tatar, ma in *La seconda moglie* compaiono per la prima volta attrici uzbeke (Uktamkhon Mirzabaeva e Zukhra Yuldashbaeva, celebri cantanti popolari di quei tempi). “Più di 300 uzbeki dei due sessi hanno partecipato alla realizzazione delle scene di massa” riferì *Pravda Vostoka* (11.01.1927). “Si sono presentate molte persone che

Young Adoliat is given in marriage to the merchant Tajibai as his second wife, but his infertile first wife, Khadycha, does everything to turn the newcomer’s life into a living hell. As the youngest of the wives, and from a poor family, Adoliat is burdened with all the household chores, even after giving birth to a daughter, Saodat (the Uzbek word for “happiness”). One day when Tadzhibai is away from home, his paedophile brother Sadiqbai (played by the director) steals money; Adoliat is accused and she runs away to her parents’ house. But Tadzhibai brings his rebellious wife home, where he separates her from Saodat and locks her in the basement. A fire from the hearth engulfs the basement and Adoliat dies in the flames.

*Paralleling this tragic story is a side plot involving Kumry and Umar, representatives of new Soviet youth. This binary of “Soviet = good” and “traditional = bad” is reflected in almost all films of the period, frequently expressed through the juxtaposition of an unhappy Uzbek woman oppressed by her husband and traditions, and, in contrast, a happy emancipated Soviet woman. The latter is educated and financially independent, spending free time visiting museums and clubs and sporting modern clothes and hairstyles. The endings for each film depend on whether the heroine makes the “ideologically correct choice”. Thus *The Muslim Woman* (*Musulmanka*, Мусульманка, 1925) and *The Jackals of Ravat* (*Shakaly Ravata*, Шакалы Равата, 1927) have happy endings because in each a subjugated woman turns to her Soviet comrades and is saved from her benighted husband’s oppression, whereas the passive Adoliat dies despite her Soviet comrade’s attempts to save her. The propaganda could not be clearer.*

Adoliat is played by Raisa Messerer (Rakhil Mikhailovna Messerer-Plisetskaya, known as Ra Messerer), mother of famed ballerina Maya Plisetskaya and a member of the company at the Sharq Yulduzi studio between 1925 and 1927. (After her husband Mikhail Plisetski was “purged” by Stalin in January 1938, she was arrested that March as the wife of “an enemy of the people”; once released in 1941 her career was at an end, although she lived until 1993.) The actress plays the part with extreme reserve, allowing only her eyes to capture her pain. The film’s best scene comes when Tadzhibai takes Adoliat back, as is his right under Sharia law. As he whips his horse forward, Adoliat runs ahead with her child, her burqa tangled, stumbling from fatigue. Tears roll down her sweaty face yet an indescribable beauty surrounds them: the bright sun, mountain slopes covered with a carpet of greenery, the shiny ribbon of the river beckoning, all contrast with human cruelty.

*Female roles in Uzbek cinema went to Russian and Tatar actresses, but *The Second Wife* marks the appearance of Uzbek actresses for the first time (Uktamkhon Mirzabaeva and Zukhra Yuldashbaeva, popular folk singers in their day). “More than 300 Uzbeks and Uzbek women took part in the shooting of mass scenes,” reported *Pravda Vostoka* (11.01.1927). “Many*

speravano di trovare lavoro; dopo una lunga opera di persuasione le donne si sono tolte il *chachvon* [il velo che copre interamente il volto], mostrando così il viso, ma quando hanno saputo che sarebbero state filmate e avrebbero svelato il volto dinanzi a uomini estranei, sono letteralmente scappate via!” Le donne uzbekhe indossavano ancora il *burqa*, e comparire senza il velo in luoghi pubblici, soprattutto sul palcoscenico o sullo schermo, poteva significare una vera e propria sentenza di morte, come avvenne a Nurkhon Yuldasheva e Tursuna Saidazimova, giovani attrici teatrali che alla fine degli anni Venti morirono per mano dei propri parenti dopo essere state riconosciute sul palcoscenico.

“Cosa può attendersi lo spettatore da questa nuova opera del cinema uzbeko?” si chiese *Qizil Uzbekiston* (20.06.1927). “Non rimarrà affascinato dal film, la cui trama è primitiva, troppo familiare, e alla fine svanisce. Ma la precisa fotografia dell’operatore V. Dobrzhanskii coglie efficacemente frammenti autentici di vita quotidiana che susciteranno di certo viva impressione. Il regista Doronin, uomo nuovo per l’Uzbekistan, non è riuscito a penetrare completamente nella vita dell’Asia centrale, ma senza dubbio non l’ha neppure falsata, e ha creato un’opera assai vicina all’autenticità. *La seconda moglie* è un film per l’Uzbekistan. Lo capiranno. Quanto agli spettatori europei, lì la pellicola susciterà un interesse etnografico...” – NIGORA KARIMOVA

people came, thinking that they would be given some work; after much persuasion, women took off their chachvon [full face covering], revealing their faces, but when they learned they were going to be filmed, and with their faces revealed in front of unfamiliar men, they simply ran away!” Uzbek women still wore the burqa, and appearing unveiled in public places, especially on stage or on screen, could literally be a death sentence, as happened to Nurkhon Yuldasheva and Tursuna Saidazimova, young theatre performers who died at the hands of their relatives after being recognized on stage in the late 1920s.

“What can the viewer expect from this new movie of Uzbek cinema?” asked Qizil Uzbekiston (20.06.1927). “He will not be captivated by the picture, for its plot is primitive, too familiar, and by the end it fades away. But the clear photography of cameraman V. Dobrzhanskii successfully captured authentic fragments of daily life that will definitely make a great impression. The director Doronin, a new man for Uzbekistan, could not fully penetrate the life of Central Asia, but there is no doubt that he did not distort this life, and created something close to being authentic. The Second Wife is a picture for Uzbekistan. They will understand it. As for those in Europe, the movie will be of ethnographic interest there....” – NIGORA KARIMOVA

МОХОВ QIZ (UZ) / ПРОКАЖЁННАЯ (PROKAZHIONNAIA) (RU) [La lebbrosa/The Leper] (USSR - Uzbek SSR, 1928)

REGIA/DIR: Oleg Frelikh. SCEN: Lolakhan Saifullina, dal romanzo di/from the novel by Ferdinand Duchène, *Kamir. Roman d'une femme arabe* (1926). PHOTOG: Vladimir Dobrzhanskii; asst. Boris Makaseev. SCG/DES: Pavel Betaki, Boris Chelli. ASST. DIR: Evgenii Griaznov. CONS: Nabi Ganiev. CAST: Sh. Guliamov (*Akhmed-bai*), Ra Messerer (*Tyllia-Oi*), Grigol Chechelashvili (*Said-Vali*), Rakhim Pirmukhamedov (*Said-Murad*), Andrei Fait (*Igor Karonin*), Vs. Liubushkin (*Colonel Karonin*), Nabi Ganiev, Sultan Pasha Abdullaeva. PROD: Uzbekgoskino. USCITA/REL: 10.04.1928. COPIA/COPY: DCP, 64' (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1860 m., 22 fps); did./titles: RUS (ricreate negli anni '50 / recreated 1950s). FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Non molto tempo dopo essere stata una delle autrici della sceneggiatura di *La seconda moglie*, Lolakhan Saifullina adattò un romanzo francese di Ferdinand Duchène, che prediligeva a sua volta l'emancipazione femminile come fondamentale tema dei suoi libri. Duchène, magistrato in Algeria, rimase affascinato dalla cultura araba e berbera, nonché dall'intreccio fra vita tradizionale e modernità; il suo *Kamir. Roman d'une femme arabe* fu pubblicato dapprima su tre numeri di *La Petite Illustration* (27.03, 03.04, 10.04.1926) e comparve poco dopo in volume. Venne tradotto quasi immediatamente in russo – per due volte, la prima con il titolo *Kamir* e poi con quello di *Luna nuova* (*Молодой месяц*) – oltre che in uzbeko. Non può essere una coincidenza che, nello stesso anno in cui Saifullina scrisse il suo adattamento, lo scrittore e attivista sociale buchariote Sadridin Ayni abbia pubblicato la traduzione in tagiko del romanzo di Duchène. Saifullina non ebbe difficoltà a spostare la tragica storia d'amore tra un ufficiale francese e una donna algerina, ideata da Duchène, in una città del Turkestan bruciata dal sole all'inizio del Novecento, conservando in

Not long after co-writing the script for The Second Wife, Lolakhan Saifullina adapted a French novel whose author, Ferdinand Duchène, also took women's emancipation as a key theme for his books. Duchène was a magistrate in Algeria, where he became fascinated by Arab and Berber culture and the intersection between traditional life and modernity; his Kamir. Roman d'une femme arabe first appeared in three issues of La Petite Illustration (27.03, 03.04, 10.04.1926) before being issued in book form shortly afterwards. Almost immediately it was translated into Russian, twice, once as Kamir and then as New Moon (Молодой месяц), as well as into Uzbek. It can't be a coincidence that the same year Saifullina wrote her adaptation, the Bukharan writer and social activist Sadridin Ayni published his translation of Duchène's novel into Tajik. Saifullina easily shifted Duchène's tragic love story between a French officer and an Algerian woman to a sun-scorched town in the Turkestan region at the beginning of the 20th century,

parte gli snodi e l'immaginario della trama originale, mettendo in risalto soprattutto l'impossibilità per una donna di ottenere parità di trattamento in una società imprigionata nelle sue tradizioni.

Nello spirito dell'era sovietica, il film narra la storia di una ragazza (interpretata ancora una volta da Ra Messerer) che, secondo l'usanza, sposa giovanissima il membro di una ricca famiglia. Tillya-Oi (in uzbeko il nome significa "dorata") è amica della famiglia del colonnello Karonin, il governatore russo di quel distretto del Turkestan. A una festa ella incontra il ricco mercante Said Vali, che la sposa, ma la brutalità del marito induce la disperata fanciulla a chiedere aiuto al colonnello. Il messaggio è però intercettato da Igor, il figlio del colonnello, che seduce Tillya-Oi. Quando il marito scopre l'adulterio, la caccia di casa e la trascina dinanzi a un tribunale religioso di cui corrompe i giudici (in Asia centrale, a differenza che nei paesi arabi, i tribunali che emettevano sentenze di divorzio in base alla Sharia erano rari). La vergogna costringe Ahmed, il padre di Tillya-Oi, ad abbandonare la terra natia con l'intera famiglia; ma i fuggiaschi non riescono a trovare la pace in un nuovo luogo, e le sciagure si susseguono. Alla fine Ahmed caccia la figlia, ed ella si imbatte in un lebbrosario. Inorridita dinanzi a quello spettacolo, Tillya-Oi si precipita in strada ma i passanti, convinti che sia una lebbrosa, la picchiano a morte.

Il regista Oleg Frelikh (1887-1953), attore sin dal 1914, passò alla regia nel 1924 e per gran parte di quel decennio si alternò nelle due professioni. In *La lebbrosa*, il suo sesto film, egli riempie letteralmente lo schermo di simboli, sia nelle singole sequenze che in fase di montaggio. Il passaggio dal talismano, che la madre cuce come augurio di felicità per la figlia, alle palle da biliardo disposte nella stessa forma triangolare, che il futuro marito dell'eroina sconvolge con un colpo di stecca, è una splendida immagine che fa presagire il modo in cui quest'uomo brutale distruggerà la vita della giovane.

Saifullina sostituisce alla ragazza araba di Duchêne una fanciulla uzbeko e pone ufficiali russi al posto del potere coloniale francese, ma la sceneggiatura conserva in gran parte il trattamento dei personaggi e dei temi che troviamo nel romanzo, dall'atmosfera grava di sospetti



Moxov Qiz [The Leper], 1928. Poster di/by Vladimir & Georgii Stenberg (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

preserving some of the original's plot twists and imagery, most specifically the impossibility for a woman to be treated as an equal in a tradition-bound society.

In the spirit of the Soviet era, the film tells the story of a young girl (once again played by Ra Messerer) who, according to custom, marries into a rich house at a young age. Tyllia-Oi (the name means "golden" in Uzbek) is close to the family of Colonel Karonin, the Russian district chief in Turkestan. At a party she meets the rich merchant Said-Vali, who makes her his wife, but his brutality leads her in desperation to ask the Colonel for help. The message is intercepted instead by the Colonel's son Igor, who seduces Tyllia-Oi. When her husband discovers her infidelity, he throws her out of the house and takes her to a religious court where he bribes the judges (in Central Asia, unlike Arab countries, Sharia divorce courts were uncommon). Shame forces Tyllia-Oi's father Akhmed-bai and his entire family to leave their native land, but they are unable to find peace in a new place, and disasters follow one after the other. Finally Akhmed-bai forces his daughter out, and she stumbles upon a leper colony. Horrified by what she

sees she runs into the road, but riders, convinced she must be a leper, beat her to death.

Director Oleg Frelikh (1887-1953) had been an actor since 1914, turning to directing in 1924 and alternating between the two for most of the decade. With *The Leper*, his sixth film, he literally fills the screen with symbols, both in individual shots and through montage. The transition from the talisman that the mother sews for her daughter's happiness to the billiard balls assembled into the same triangle, which the heroine's future husband then smashes with a cue stroke, is a magnificent way to foreshadow how this brutish man will also smash the young heroine's life.

Though Saifullina replaces Duchêne's Arab girl with an Uzbek, transposing French colonial power with Russian officials, the script maintains much of the novel's treatment of character and its themes, from the atmosphere of misogynistic suspicion to

misogini al processo secondo la Sharia fino alla morte dell'eroina. Mentre l'idea della donna orientale oppressa dal dispotico marito feudale è in linea con l'ideologia sovietica, nel caso di *La lebbrosa* il tragico fato dell'eroina non è determinato tanto da motivi sociali, quanto da una fatale malasorte che la perseguita dal momento del matrimonio sino alla sua terribile fine. – NIGORA KARIMOVA

the Sharia trial through to the death of the heroine. While the idea of the Oriental woman oppressed by her despotic feudal husband aligned with Soviet ideology, in the case of The Leper the heroine's tragic fate is determined not so much by social motives but fatal bad luck, which dogs her from the moment she marries until her terrible end. – NIGORA KARIMOVA

ARABI (UZ) / АРАБИ (ARABI) (RU) [Arabi] (USSR - Uzbek SSR, 1930)

REGIA/DIR, SCEN: Nadezhda [Nina] Zubova. PHOTOG: Fridrikh Verigo-Darovskii. SCG/DES: Boris Shubin, Boris Chelli. CAST: Khamdam Khatanov (*Irgash*), Radzhab Tursunov (*Tursun*), Inoiat Shukurbekov (*Iuldash*), Mirza Abdullaev (*Mirza*), Melibai Radzhabov (il supervisore/*the Bai's overseer*), Karim Zaripov (*Nasyr*), Sh. Guliamov (*Hassan-Bai*). PROD: Uzbekgoskino. COPIA/COPY: DCP, 70' (da/ from 35mm pos. acet., 22 fps); did./titles: UZB, RUS. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Nel 1928 in Unione Sovietica iniziò la collettivizzazione sistematica. Si esortarono i contadini a unire le loro fattorie per fondare artel (associazioni) agricole e combattere così i latifondisti. Si trattava di un argomento consueto per i film di propaganda sovietici dell'epoca, e quelli realizzati in Uzbekistan non erano molto diversi dalle pellicole agit-prop prodotte da altri studio. In generale rappresentavano manifestazioni e riunioni destinate a galvanizzare personaggi che sono astratti portatori di idee, anziché figure in carne ed ossa. *Arabi* si conforma a questo modello, e intreccia alla propaganda l'esposizione di precetti didattico-tecnologici volti a mettere in risalto i brillanti risultati di un collettivo nell'allevamento di ovini Karakul della migliore qualità.

Zubova si vale soprattutto di attori non professionisti per narrare la vicenda di un "bai" (termine che designa di solito un proprietario terriero di villaggio o il tradizionale membro di un'élite feudale) il quale froda gli allevatori che assume. Indignati, i lavoratori lo abbandonano e fondano una propria associazione, l'artel "Arabi" per allevare ovini di razza Karakul. Gli scagnozzi del bai cercano allora di sabotare il duro lavoro del collettivo avvelenando il pozzo di quest'ultimo nella steppa e infettando gli animali. Alla fine le forze del progresso prevalgono e l'artel inizia con successo la lavorazione di pelli di Karakul presso una conceria di Bukhara.

Tramite le immagini e l'abbondante impiego di didascalie e inserti, il film illustra dettagliatamente le pratiche dell'allevamento di ovini, oltre ai vari sottoprodotto: la produzione di formaggio pecorino e di lana, la scuoiatura delle carcasse e la conciatura delle pelli. La pellicola è completata da riprese di un moderno laboratorio veterinario in cui si mette a punto un vaccino per gli ovini. Un centro sperimentale di allevamento degli ovini serve da modello per i lavoratori del collettivo, i quali comprendono che solo unendosi in un artel e sfruttando i più recenti progressi scientifici potranno selezionare le migliori varietà di Karakul. – NIGORA KARIMOVA

Nadezhda Zubova (1898-1968) nacque in un'importante famiglia nobile e studiò presso l'elitario Istituto per Fanciulle Nobili di San Pietroburgo. Nel 1918 si trasferisce a Mosca e aderisce al partito centrista della Libertà Popolare; viene brevemente arrestata, ma rilasciata

In 1928, collectivization began in earnest in the Soviet Union. Peasants were called upon to unite their farms and create agricultural artels (associations) to counter large landowners. The theme was a common one in Soviet propaganda films of the era; those made in Uzbekistan differed little from similar agit-prop produced by other studios. In general they featured rallies and meetings seen to galvanize characters who are merely abstract carriers of ideas rather than fleshed-out figures. Arabi fits this mold, combining propaganda with instructional-technological displays designed to showcase a collective's success in cultivating the highest quality Karakul sheep.

Nina Zubova uses mostly non-professional actors to tell the story of a "bai" (a word usually denoting a village landholder or traditional member of a feudal elite) who cheats the sheep breeders he hires. Outraged, the workers leave him and organize their own partnership, the artel "Arabi", which raises Karakul sheep. In turn the bai's henchmen try to ruin the collective's hard work by spoiling their well on the steppe and infecting the sheep. In the end, the forces of progress prevail and the artel begins to successfully process Karakul pelts at a Bukhara tannery.

Through images as well as an abundance of intertitles and inserts, the film shows in detail sheep farming practices as well as its by-products, such as sheep cheese production, gathering wool, skinning carcasses, and tanning hides. In addition, there are shots of a modern veterinary laboratory creating a sheep vaccine. An experimental sheep-breeding station is promoted as a model for the collective's farmers, who come to understand that only by uniting in an artel and taking advantage of the latest scientific advancements can they obtain the best Karakul breeds. – NIGORA KARIMOVA

Nadezhda Zubova (1898-1968) was born into a prominent noble family and studied at the elite Institute for Noble Maidens in St. Petersburg. In 1918 she moved to Moscow and joined the centrist Party of People's Freedom; she was briefly arrested, but released thanks to

grazie ad Anna Yelizarova, sorella di Lenin. Nel 1919 divenne una delle prime studentesse della Prima Scuola Statale di Cinema (oggi VGIK), diplomandosi nel 1922. Il suo periodo di studio si sovrappone a quello di Vsevolod Pudovkin, con cui recita in *Serp i molot* (Martello e falce, 1921), il primo film in cui Pudovkin è accreditato come co-regista. Oltre ad apparire come attrice per tutti gli anni Venti, la Zubova lavora anche come assistente di Olga Preobrazhenskaia, sia sul set che alla Scuola. Nel 1930 passa alla regia; *Arabi* è il suo unico film di finzione. Secondo la leggenda di famiglia, *Arabi* andò perduto in un incendio e la regista soffrì di depressione. Tuttavia, il film è sopravvissuto. L'impossibilità di trovare la data di uscita o il numero del visto di censura fa pensare che sia stato semplicemente vietato (non è chiaro se per motivi artistici o politici). Dal 1933 fino ai primi anni Cinquanta la Zubova diresse almeno due dozzine di filmati tecnico-didattici per la Soiuztekhfilm (poi Mostekhfilm), specializzandosi in temi agricoli. Alla fine della sua carriera, lavorò presso l'Istituto di ricerca sui foraggi V.R. Williams, sempre realizzando filmati di carattere tecnico. – PETER BAGROV

Lenin's sister Anna Yelizarova. In 1919 she became one of the first students of the First State Film School (now VGIK), graduating in 1922. Her time there overlapped with Vsevolod Pudovkin, with whom she co-starred in Serp i molot (Hammer and Sickle, 1921), the first film on which Pudovkin is credited as co-director. While appearing as an actress throughout the 1920s, Zubova also worked as an assistant to Olga Preobrazhenskaia, both on set and in class. In 1930 she became a director; Arabi is her only fiction feature. According to family legend, Arabi was lost in a fire and the director subsequently suffered from depression. However, the film survives. The impossibility of finding either a release date or a censorship number makes it likely it was simply banned (whether for artistic or political reasons is unclear). From 1933 until the early 1950s Zubova directed at least two dozen educational and technical films for Soiuztekhfilm (later Mostekhfilm), specializing in agricultural topics. At the end of her career, she worked at the V.R. Williams All-Russian Fodder Research Institute, still making technical films. – PETER BAGROV

ESHON QIZI (UZ) / AVLIYO QIZI (UZ) / ДОЧЬ СВЯТОГО (DOCH SVIATOGO) (RU) / [La figlia del Santo / The Daughter of the Saint; La fidanzata dell'Ishan/The Ishan's Fiancée] (USSR - Uzbek SSR, 1931)

REGIA/DIR: Oleg Frelikh. SCEN: Mikhail Ruderman. PHOTOG: Aleksandr Gintzburg. ASST. DIR: Suleiman Khodzhaev. CAST: Rustam Tura-Khodzhaev (*Tursun*), Liudfi [Militsa] Dzhaililova (*Oinisa, sua figlia/Tursun's daughter*), Inoiat Mir-lusupov (*Salakh, il figlio adottivo/Tursun's adopted son*), Zulfiia Shakirova (*Khakima, la moglie/Tursun's wife*), Rakhmat Akhmedov (*the mullah*), Suleiman Khodzhaev (*Ishan Abdu Nabi*). PROD: Uzbekgoskino. USCITA/REL: 24.02.1931. COPIA/COPY: DCP, 67' (da/from 35mm pos. acet., orig. I. 1800 m., 22 fps); did./titles: RUS/UZB). FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Due anni dopo aver girato *La lebbrosa*, Oleg Frelikh diresse *La figlia del santo*, noto in inglese anche con il titolo *The Ishan's Fiancée*. Ancora una volta la trama (scritta in questo caso dall'autore russo Mikhail Ruderman) è un appello per la liberazione delle donne dalla schiavitù e dalla superstizione religiosa e ideologica. Tursun è un *murīd* (seguace) dell'*ishan* locale Abdu Nabi (*ishan* è un titolo onorifico che designa il capo delle comunità musulmane sufite nell'Asia centrale). I superstiziosi fedeli considerano Abdu Nabi un *avliyo*, ossia un santo, e Tursun è convinto che le preghiere dell'*ishan* riusciranno a porre fine alla sterilità che lui e sua moglie Hakima sentono gravare come una maledizione. Quando il *chachvon* (il velo che copre tutto il viso) di Hakima cade casualmente, Abdu Nabi sfrutta l'episodio come pretesto per purificare la giovane dagli spiriti maligni, e approfittando della sua inerme ingenuità le usa violenza. Hakima non rivela l'aggressione al marito e dà alla luce una bambina, Oynisa.

Molti anni dopo, durante una visita ai propri *murīd*, Abdu Nabi scorge sulla riva del fiume una fanciulla, ignaro che ella è proprio Oynisa, ossia sua figlia. Colpito dalla bellezza di lei, l'*ishan* informa Tursun che la prenderà in moglie. Per scongiurare l'unione incestuosa Hakima aiuta la figlia a fuggire in città, dove la ragazza trova lavoro in una fabbrica di prodotti tessili. Pieno di rabbia perché gli è stato impedito di soddisfare le sue voglie, Abdu Nabi incita Tursun a uccidere la sposa

Two years after making *The Leper*, Oleg Frelikh directed *The Daughter of the Saint*, also known in English as *The Ishan's Fiancée*. Once again, the narrative (this time written by Russian author Mikhail Ruderman) calls for the liberation of women from religious/ideological superstition and slavery. Tursun is a *murīd* (acolyte) of the local *ishan* Abdu Nabi (*ishan* is an honorific for the leader of Sufi Muslim communities in Central Asia). To the superstitious faithful, Abdu Nabi is considered an *avliyo*, a saint, and Tursun believes that the *ishan's* prayers will bear fruit and end the infertility he and his wife Hakima believe to be a curse. When Hakima's *chachvon* (full face veil) accidentally falls off, Abdu Nabi uses this as a pretext to cleanse the young woman of evil spirits; taking advantage of her defenselessness, he rapes her. Hakima keeps the attack a secret from her husband and soon gives birth to a daughter, Oinisa.

Years later, while visiting his *murīds*, Abdu Nabi sees a girl by the riverside, unaware that she's Oinisa, his own daughter. Struck by her beauty, the *ishan* informs Tursun that he will take her as his wife. To prevent the incestuous union, Hakima helps her daughter escape to the city, where the girl enters a textile factory. Angered by being thwarted in his desires, Abdu Nabi incites Tursun to kill his rebellious wife for dooming Oinisa to a "sinful path". Hakima flees



Arabi, 1930. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)



Eshon Qizi [The Daughter of the Saint], 1930. Zulfiia Shakirova. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

ribelle che ha spinto Oynisa sulla “strada del peccato”. Quando scopre i propositi omicidi del marito, Hakima fugge in strada e proclama a tutti che l’*ishan* l’aveva stuprata. Tursun apprende così la sconvolgente verità sulla nascita della figlia.

A quel tempo, in quasi tutte le tradizionali comunità musulmane dell’Asia centrale gli *ishan* erano ancora considerati autorevoli capi spirituali, e ciò li rendeva i naturali nemici dello Stato sovietico, che giudicava il clero il segmento più nocivo e pericoloso della società. *La figlia del santo*, con le sue straordinarie scene girate nel complesso dello Shah-i-Zinda di Samarcanda, prende decisamente di mira questi capi religiosi, ed è concepito per liberare il popolo dai pregiudizi religiosi, alimentandone l’indignazione e la diffidenza. – NIGORA KARIMOVA

through the streets when she realizes her husband’s murderous intent, admitting to all that the ishan was her rapist. Tursun learns the shocking truth about the birth of his daughter.

For most traditional Muslim communities in Central Asia at the time, ishans were still considered authoritative spiritual leaders, making them an obvious target for the Soviet state, which considered clergy to be the most ideologically noxious part of society. The Daughter of the Saint, with its striking scenes shot in Samarkand’s Shah-i-Zinda complex, firmly places these religious leaders in the crosshairs, and was designed to free people from religious prejudices and arouse anger and mistrust among the population. – NIGORA KARIMOVA

UNING HUQUQI [Il diritto di lei / Her Right] (UZ) / **ЕЁ ПРАВО (ЕЁ ПРАВО)** [Her Right]; **ПЕРЕЛОМ (PERELOM)** [La frattura / The Turning Point] (RU) (USSR - Uzbek SSR, 1931)

REGIA/DIR: Grigorii Cherniak. SCEN: Boris Leonidov. PHOTOG: Nikolai Frantsisson; Grigorii Zelmanovich (2nd photog.). ASST. DIR: Veniamin Kolokolov, Iuldash Agzamov. CAST: Irina Volodko (*Tadzhi*), Gaukhar Petrosova [Rakhimova] (Gaukhar), Mirza Akhmedov (*Kasym lusupov*). PROD: Uzbekgoskino. COPIA/COPY: DCP, 53’46” (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1691 m., 24 fps); did./titles: RUS.

FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Per il tema, l’orientamento ideologico e le scelte cinematografiche complessive, *Uning huquqi* (Il diritto di lei) è palesemente un film di propaganda realizzato per presentare e sottolineare le politiche del regime sovietico e la sua campagna di riforme. Finito il raccolto del cotone Gaukhar si reca a lavorare in una fabbrica con

In theme, ideological orientation, and overall filmmaking choices, Her Right is clearly designed as propaganda, made to introduce and underline the Soviet regime’s policies and its campaign for reform. At the end of the cotton harvest, Gaukhar heads off to work in a factory with Komsomol (the

i membri del Komsomol (l'organizzazione politica leninista della gioventù). La sua amica Tadzhi, vestita con la tradizionale *paranja* (un *burqa* uzbeko) e il *chachvon* (velo che copre completamente il volto), vorrebbe a ogni costo unirsi a lei ma suo marito Qasym Yusupov segue la voce della tradizione e le ordina di rimanere in casa. Durante l'inverno Tadzhi sfida il marito, getta via il *chachvon* e fugge, prima a cavallo e poi in treno, verso la liberazione e la fabbrica, dove si distingue per il fervore socialista e diventa capo della brigata femminile.

In fabbrica le donne sfidano gli uomini a una gara di produttività; naturalmente vincono le donne, e Tadzhi esorta tutti i compagni di lavoro a dimostrare i propri ideali socialisti nel *kolkhoz* (azienda agricola collettiva). Un operatore cinematografico filma il suo discorso, e i lavoratori trionfanti portano i rulli di pellicola alla comunità dell'azienda agricola, dove il film viene proiettato. Ma Qasym è tra gli spettatori; la vista della moglie vestita all'occidentale, senza il velo, di fronte a un pubblico, gli fa perdere ogni controllo e nella scena culminante del film egli estrae il pugnale, si getta in avanti e squarcia lo schermo nel punto in cui appare il collo di sua moglie. Gli spettatori bloccano Qasym mentre la proiezione del film continua, nonostante lo squarcio nello schermo, a causa del quale sembra che la gola di Tadzhi sia stata tagliata. Pentito, Qasym visita poi la fabbrica per riconciliarsi con la moglie. All'inizio degli anni Trenta i concetti di "piano quinquennale" e "movimenti", associati alla collettivizzazione, all'industrializzazione, alla liberazione della donna in Oriente, alla lotta contro l'analfabetismo, eccetera, divennero elementi fondamentali del cinema sovietico. Il precedente film del regista Grigory Chernyak, *Sto dvadsat tysyach v god / Sto dvadcat' tysyach v god* (Centoventimila all'anno; 1929), girato a Mosca per la Mezhrabpomfilm, si imperniava anch'esso sulla figura di una giovane donna che si oppone alle forze conservatrici e trionfa sui reazionari oscurantisti proponendo un'invenzione che incrementa notevolmente la produzione tessile della fabbrica. Storie come questa venivano attivamente promosse nelle varie repubbliche sovietiche, in cui gli studio producevano film sulla base delle direttive di Mosca che decidevano non solo i temi e le trame, ma anche gli argomenti da mettere in maggior risalto, mentre organismi ideologici ufficiali emanavano "suggerimenti metodologici".

Una guida siffatta fu preparata anche per *Uning huquqi*; vi si affermava che "il tema dell'emancipazione delle donne orientali e del loro coinvolgimento nella costruzione del socialismo rispecchia uno dei compiti più importanti ... Sono essenziali soprattutto le questioni del lavoro tra le donne nazionali [ovvero le donne delle repubbliche nazionali dell'Uzbekistan, del Tagikistan e del Turkmenistan] che subiscono ancora l'influenza di leggi e costumi antichi" (Casa editrice dell'Amministrazione cinematografica dell'URSS [Izdatelstvo Upravlenie Kinofikatsiia], Mosca, 1931). – NIGORA KARIMOVA

Leninist political youth organization) members. Her friend Tadzhi, dressed in the traditional paranja (an Uzbek burqa) and chachvon (full face covering), desperately wants to join her, but Tadzhi's husband Kasym lusupov follows the voice of tradition and orders her to remain at home. During the winter she defies her husband, throws off her chachvon, and flees on horseback and then by train towards liberation and the factory, where she distinguishes herself by her socialist fervor and becomes head of the women's brigade.

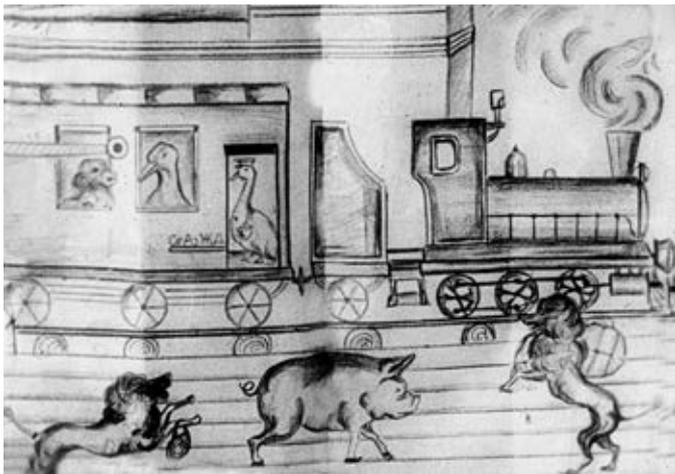
In the factory, the women challenge the men to a competition to see who can produce more; naturally the women win, and Tadzhi urges all her fellow workers to demonstrate their socialist ideals at the kolkhoz (collective farm). A cameraman captures her speech, and the workers triumphantly carry the film reels to the farming community, where the movie is screened. But Kasym is in the audience; seeing his wife in Western clothing, unveiled before an audience, drives him into a frenzy, and in the film's climactic scene he pulls out his dagger, rushes forward, and slices the screen where his wife's neck appears. The spectators restrain Kasym as the film continues to play despite the slashed screen that makes it appear as if Tadzhi's throat has been cut. Repentant, Kasym later goes to the factory to reconcile with his wife.

By the early 1930s, the concepts of "five-year plans" and "movements" associated with collectivization, industrialization, the liberation of women of the East, the fight against illiteracy, etc., became a staple of Soviet cinema. Director Grigorii Cherniak's previous film, One Hundred Twenty Thousand a Year (Sto dvadsat tysyach v god, Sto dvadcat' tysyach v god, 1929), shot in Moscow for Mezhrabpomfilm, similarly centered on a young woman pitted against the forces of conservatism who triumphs over benighted reactionaries when her textile production invention significantly increases the factory's output. Such stories were actively promoted in the various Soviet Republics, where studios produced films according to directives from Moscow which not only determined themes and plots but also how arguments should be emphasized, with official ideological bodies issuing "methodological hints."

Such a guide was prepared for Her Right, stating that "the theme of the emancipation of Oriental women and their involvement in the construction of socialism reflects one of the most important tasks... Especially vital are questions about work among national women [meaning women from national republics – Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan] still under the influence of old laws and customs." (Publishing House of the USSR Cinematography Administration [Izdatelstvo Upravlenie Kinofikatsiia], Moscow, 1931) – NIGORA KARIMOVA



Uning Huquqi [Her Right], 1931. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)



Qlic [Klych], 1935. A destra/On the right: Dzhura Assadullaev. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

QLIC (UZ) / КЛЫЧ (KLYCH); ХОЧУ БЫТЬ МАШИНИСТОМ (KHOSHU BYT' MASHINISTOM) (RU)

[Klych; Voglio fare il macchinista ferroviario/I Want to Be a Train Engineer] (USSR - Uzbek SSR, 1935)

REGIA/DIR: Iuldash Agzamov. SCEN: Adel Sharapov. PHOTOG: Sergei Zabozaev, Kabir Adilov. SCG/DES: Shalva Mamaladze. ASST. DIR: Adel Sharapov, A. Seraia. CONS: Grigorieva. CAST: Dzhura Assadullaev (Klych), M. Umarova (Lola), Salimkhodzha Akhmedkhodzhaev (train mechanic). PROD: Uzbekfilm. RIPRESE/FILMED: 1934. USCITA/REL: 1935. COPIA/COPY: DCP, 37'30" (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1023 m., 22 fps); did./titles: UZB, RUS. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Graziosi credits animati in uzbeko e russo introducono *Klych*, delizioso film per bambini che per molti anni è rimasto l'unico film uzbeko prodotto specificamente per l'infanzia. *Klych* è un ragazzo simpatico e birichino che abita in un remoto *kishlak* (insediamento rurale) dell'Uzbekistan e non è mai stato in città. Sin da quando ne ha sentito parlare, sogna di fare un viaggio in una locomotiva a vapore e un giorno ne ha finalmente l'occasione, quando un cordiale macchinista lo porta nella capitale Tashkent. Vediamo il mondo che lo circonda attraverso gli occhi colmi di meraviglia del ragazzino, affascinato dalle ruote, dai pistoni e dai cilindri della locomotiva che gli sembrano immensi e suscitano in lui una profonda impressione.

Giunto in città, *Klych* sale per la prima volta su un tram e visita una scuola per l'infanzia piena di giocattoli. Tutte queste impressioni positive che si affollano nella sua mente, mentre contempla le meraviglie del ricco e progredito ambiente urbano, sono chiaramente concepite per instillare sensazioni analoghe nei giovani spettatori, introducendoli ai valori che, ci si attendeva, la gioventù sovietica avrebbe dovuto incarnare. La sincerità e l'onestà dei piccoli interpreti esordienti, insieme all'allegria dei loro volti, trasmettono agevolmente il messaggio ideologico del comportamento atteso da un rappresentante della nuova

Cute animated credits in both Uzbek and Russian introduce Klych, a charming children's film that for many years was the only Uzbek film specifically produced for kids. Klych is an endearing, mischievous boy living in a remote Uzbek kishlak (a rural settlement) who has never been to the city. He's been dreaming about riding in a steam locomotive ever since he heard about them, and one day he gets his chance when a friendly train engineer takes him to the capital, Tashkent. The surrounding world is seen through the little boy's wonder-filled eyes, captivated by the locomotive's wheels, pistons, and cylinders that look fabulously large and make a stunning impression on him.

Once in the city, Klych takes a streetcar for the first time and visits a kindergarten with many toys. All these positive impressions as he beholds the marvels of urban plenitude and advancement are clearly designed to instill similar sensations in young viewers, introducing them to the values expected of Soviet youth. The sincerity and honesty of the debuting child performers, together with their cheerful faces, effortlessly carry the ideological message of how a representative of the

società socialista. L'obiettivo era di indurre gli spettatori non soltanto a seguire un insieme di prescrizioni e a identificarsi con i personaggi, ma ancor più a operare essi stessi per la realizzazione di quest'ideale. Klych è la prima regia di Yuldash Agzamov (1909-1985), una delle figure più importanti del cinema dell'Asia centrale, che in seguito avrebbe realizzato alcune opere fondamentali del patrimonio cinematografico uzbeko. Egli esordì nel cinema come attore nel 1927, ed è accreditato come assistente regista in *Uning huquqi* (Il diritto di lei) di Grigori Chernyak (altro film che fa parte del programma di quest'anno); Agzamov operò poi costantemente come regista, soprattutto dagli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Ottanta, realizzando cinegiornali e documentari oltre che lungometraggi a soggetto. – NIGORA KARIMOVA

new Socialist society should behave. The goal wasn't just that viewers should follow a set of prescribed rules and identify with the characters, but that they should work towards this ideal for themselves.

Klych is the directorial debut of Ildash Agzamov (1909-1985), one of the key figures of Central Asian cinema, who would go on to make several landmarks of Uzbek film heritage. Beginning his cinema career as an actor in 1927, Agzamov is credited as assistant director on Grigori Cherniak's Her Right, also in this year's programme, working steadily as a director especially from the 1950s through the early 1980s, responsible for newsreels and documentaries as well as features. – NIGORA KARIMOVA

[XUDOYBERGAN DEVONOV FILM COMPILATION] (USSR - Uzbek SSR, 1970) (frammenti/fragments)

REGIA/DIR, PHOTOG: Xudoybergan Devonov. MONT/ED: Kh. Akbarov, S. Davlatov (1970 compilation). COPIA/COPY: DCP, 7"26"; did./titles:

RUS. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Titoli descrittivi assegnati ai film (con date originali) / Descriptive assigned film titles (with original dates):

Irrigazione e costruzione del canale nel Khorezm / Irrigation and Construction of the Canal in Khorezm (c.1920)

Bazar (Vedute di Khiva)/Bazaar (Views of Khiva) (1916-1918)

Partenza di Isfandiyar Khan per il nuovo palazzo / Departure of Isfandiyar Khan to the New Palace (1910)

Partenza di Isfandiyar Khan per il palazzo d'inverno / Departure of Isfandiyar Khan to the Winter Palace (1910)

Spazzino/Sweeper (1912-1916)

Ruota idraulica / Water Wheel (1912-1916)

Aratura con buoi / Plowing the Land with Bulls (1920)

Celebrazioni per l'anniversario della rivoluzione d'ottobre / Anniversary Celebrations of the October Revolution (1928)

Il primo trattore / First Tractor (c. 1920s)

Imbarcazioni sul fiume Amu Darya / Sailing Ships on the Amu Darya River (1929-1930)

L'Uzbekistan ha amato e apprezzato il cinema sin dai suoi albori, quando nel Paese uno schermo si illuminò per la prima volta, rivelando una visione magica su quello che prima era soltanto un telone bianco. Avvenne a Tashkent il 30 ottobre 1897, meno di due anni dopo la famosa proiezione organizzata dai fratelli Lumière sul Boulevard des Capucines a Parigi alla fine di dicembre 1895. Grazie alla sua funzione storica di crocevia di interazione culturale tra Oriente e Occidente, e in quanto territorio dotato di una sviluppata infrastruttura urbana, l'Uzbekistan divenne naturalmente la culla del cinema in Asia centrale, mentre la regione occidentale del Khorezm ne fu il vivaio. Tra il 1908 e il 1910 Xudoybergan Devonov (in russo: Khudaibergen Devanov), fotografo di corte del sovrano di Khiva, girò i primi film di attualità, documentando la vita dei popoli della regione e accumulando un patrimonio di cronache filmate che colgono con vivacità lo spirito e le attività quotidiane della popolazione locale, ancora non influenzati dalle trasformazioni avviate dal governo coloniale russo e in seguito dallo Stato sovietico.

Xudoybergan Devonov (1879-1938) nacque nella famiglia di un funzionario di palazzo, Nurmuhammad Devani. In giovinezza fu affascinato dalla tecnologia e lavorò come apprendista presso un orologiaio,

Uzbekistan has cherished cinema from its earliest days, when a local screen was first lit up to reveal a magical vision on a pristine white canvas. That was in Tashkent on 30 October 1897, less than two years after the famous Lumière brothers' show on the Boulevard des Capucines in Paris in late December 1895. Given its historical role as a crossroads of cultural interaction between East and West and a territory with a developed urban infrastructure, Uzbekistan naturally became the cradle of cinema in Central Asia, with the western region of Khorezm as its nursery. Between 1908-1910, Xudoybergan Devonov (Russian: Khudaibergen Devanov), the court photographer of the Khiva ruler, shot the first actualities, documenting the life of the region's people and creating a wealth of filmed chronicles that vividly capture the spirit and daily activities of the local population, separate from the transformations initiated by the Russian colonial government and later the Soviet state.

Xudoybergan Devonov (1879-1938) was born into the family of a palace clerk, Nurmuhammad Devani. During his youth, he was fascinated with technology and worked as a watchmaker's apprentice, but it was thanks to a fateful meeting with Wilhelm



Xudoybergan Devonov con sua moglie Bikajon/*Devonov and his wife Bikajon.*
(National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)



Xudoybergan Devonov, Khiva. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

ma fu un fatidico incontro con Wilhelm Penner, anziano della comunità mennonita stanziata nei pressi di Khiva, a introdurlo nel mondo della fotografia. Si conquistò una solida reputazione in questo nuovo settore, ma contemporaneamente molti abitanti della città, guidati dall'alto Qazi (giudice islamico), lo accusarono di apostasia e lo dichiararono "kafir" (infedele); Muhammad Rahim Khan II, il sovrano del Khorezm noto mecenate delle arti e della letteratura (scriveva con lo pseudonimo di Feruz), apprezzava però il lavoro di Devonov e lo assunse a palazzo.

Verso la fine del 1907 il giovane Khudaibergen si unì a una delegazione che visitò San Pietroburgo, guidata dal Gran Visir del khanato di Khiva, Islam Khoja; Devonov era incaricato di acquistare le più moderne

Penner, the elder of the Mennonite community near Khiva, that he was introduced to photography. As he made a name for himself in this new field, many city residents, led by the chief Qazi (Islamic judge), accused him of apostasy and declared him a "kafir" (infidel), but Muhammad Rahim Khan II, the ruler of Khorezm known for his high patronage of the arts and literature (he wrote under the pen name Feruz), approved of Devonov's work and employed him at the palace.

In late 1907 the young Xudoybergan joined a delegation to St. Petersburg led by the Grand Vizier of the Khiva khanate, Islam Khoja, where Devonov was tasked with purchasing the latest scientific and technical equipment, including photo and cinema

attrezzature scientifiche e tecniche, compresi apparecchi fotografici e cinematografici, dal rappresentante della Pathé nella Russia imperiale. Nel 1908 il khanato di Khiva ebbe così il suo primo laboratorio cine-fotografico. Nello stesso anno Devonov girò il suo primo film, che documentava la vita dei gruppi etnici del Khorezm: uzbeki, turkmeni, karakalpaki, kazaki e russi, assieme a funamboli e animali domestici. Negli anni successivi filmò le persone e gli eventi significativi dal punto di vista etnico e culturale, i monumenti, i complessi architettonici e l'artigianato popolare del Khorezm.

Nel 1920 fu proclamata la Repubblica popolare sovietica del Khorezm, e Devonov fu nominato ministro delle Finanze della neonata Repubblica. Egli continuò tuttavia l'attività di cineasta in qualità di corrispondente della società per azioni moscovita "Sovkino", e conservò il suo laboratorio cine-fotografico nel palazzo estivo di Tashkhovli, appartenuto all'ex khan. Nel 1938 però, durante le repressioni politiche staliniane, Devonov fu accusato di attività antisovietiche, arrestato e giustiziato come "nemico del popolo". Gran parte della sua impareggiabile collezione venne confiscata, ma dopo la completa riabilitazione nel 1958 il suo patrimonio fu parzialmente restituito alla famiglia. Oggi alcuni elementi della collezione sono di proprietà privata, mentre altri sono esposti al museo-riserva statale di Ichan-Kala a Khiva. I rulli di pellicola sono conservati presso l'Archivio statale centrale dei documenti cinematografici, fotografici e sonori della Repubblica dell'Uzbekistan a Tashkent e presso l'Archivio statale russo per i film documentari e la fotografia (RGAKFD) di Krasnogorsk. Il Getty Museum di Los Angeles possiede 18 stampe delle fotografie di Devonov (catalogate con una traslitterazione alternativa, Divanov).

Il montaggio dei frammenti che proiettiamo (fotografie e riprese filmate) è stato realizzato nel 1970 e si estende a vari periodi dello sviluppo del Khorezm: i regni di Muhammad Rahim Khan II Feruz (1864-1910) e Isfandiyar Khan (1910-1918), la formazione della Repubblica popolare sovietica del Khorezm (1920-1924), e poi della Repubblica socialista sovietica uzbeka dell'URSS (RSS uzbeka), 1925-1938. La compilazione del 1970 è stata realizzata da Kh. Akbarov e S. Davlatov sulla base del materiale conservato presso lo Studio cinematografico dei documentari e dei film di divulgazione scientifica dell'Uzbekistan, noto comunemente come UzKinoKhronika. – NIGORA KARIMOVA

apparatus from the Pathé representative in Imperial Russia; in 1908 the Khiva khanate had its first film-photo lab. That same year, Devonov shot his first film, documenting the life of Khorezm's ethnic groups: Uzbeks, Turkmens, Karakalpaks, Kazakhs, and Russians, along with tightrope walkers and domestic animals. In the years that followed he filmed people and events of ethnocultural significance, Khorezm's landmarks, architectural ensembles, and folk crafts.

In 1920, the Khorezm People's Soviet Republic was proclaimed, and Devonov was appointed Minister of Finance in the young republic. Nevertheless, he continued filming as a correspondent for the Moscow Joint Stock Company "Sovkino", maintaining his film-photo laboratory in the former Khan's summer palace of Tashkhovli. Despite this, in 1938 during Stalin's political repressions, Devonov was arrested on charges of anti-Soviet activities and executed as an "enemy of the people". Much of his unique collection was confiscated, but after his complete rehabilitation in 1958, his heritage was partially returned to his family. Today some of the collection is privately owned, while another part is exhibited at the Ichan-Kala State Museum-Reserve in Khiva. Film reels are housed at the Central State Archive of Film, Photo and Sound Documents of the Republic of Uzbekistan in Tashkent and the Russian State Documentary Film and Photo Archive (RGAKFD) in Krasnogorsk. The Getty Museum in Los Angeles holds 18 of Devonov's photographic prints (catalogued under an alternate spelling, Divanov).

The montage of fragments being screened, consisting of photographs as well as films, was edited together in 1970 and covers several periods in Khorezm's development: the reigns of Muhammad Rahim Khan II Feruz (1864-1910) and Isfandiyar Khan (1910-1918), the formation of the Khorezm People's Soviet Republic (1920-1924), and the Uzbek Soviet Socialist Republic, USSR (Uzbek SSR), 1925-1938. The compilation of 1970 was made by Kh. Akbarov and S. Davlatov on the basis of material in the Film Studio for Documentary and Popular Science Films of Uzbekistan (Kinostudiia dokumental'nykh i nauchno-populiarnykh filmov), popularly known as UzKinoKhronika. – NIGORA KARIMOVA