

**ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА**

Государственный институт искусствознания,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**e-mail: jdacha@mail.ru**

*Для цитирования*

Журкова Д.А. Осмысля «красный смех»: англоязычные исследования о советской кинокомедии // Наука телевидения. 2022. 18 (4). С. 13–40. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.3-45-40>. EDN: KUZNVJ

## Осмысля «красный смех»: англоязычные исследования о советской кинокомедии

**Аннотация.** Статья посвящена зарубежным англоязычным работам о советской кинокомедии. Прослеживаются волны исследовательского интереса к советской кинокомедии, определяются наиболее популярные периоды в изучении жанра, называются имена самых востребованных у научного сообщества кинорежиссеров. Выясняется, что первый всплеск исследовательского интереса к советской кинокомедии пришелся на первую половину 1990-х и был во многом связан с падением железного занавеса. Предметом исследований в этот период становятся фильмы режиссеров-авангардистов 1920-х, музыкальные комедии 1930-х и кино перестроенного периода. Вторая волна интереса к советской кинокомедии пришла на 2010-е и была связана с приходом в зарубежную науку большого количества ученых-эмигрантов, заставших Советский Союз лично. Они значительно расширяют спектр исследуемого материала за счет анализа кинокомедий 1960-х–1970-х.

Далее в статье обозначаются основные тематические направления и зоны проблематизации в изучении комедийного жанра, которые структурируются в соответствие с хронологией истории кинематографа. Советские кинокомедии 1920-х–1930-х интересуют зарубежных исследователей с точки зрения вопросов идеологического регулирования искусства, особенностей

формирования мифологии нового социалистического общества и проблем адаптации/отвержения западных стандартов. В комедиях 1960-х–1970-х ученые пытаются проанализировать разницу между декларируемым и непроговариваемым юмором, определяя особенности эзопова языка знаменитых советских комедиографов (прежде всего, Рязанова и Гайдая). Наконец, в позднесоветских фильмах исследователи фиксируют нарастание абсурдистских мотивов как признак полного и больше не скрываемого разочарования в коммунистических идеалах.

**Ключевые слова:** исследования советской культуры, советская кинокомедия, музыкальная комедия, сатира, Григорий Александров, Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай

UDC 791.2 + 008

Received 16.11.2022, revised 17.12.2022, accepted 29.12.2022

**DARIA A. ZHURKOVA**

State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**e-mail: jdacha@mail.ru**

*For citation*

Zhurkova, D.A. (2022). Reflecting on “Red Laughter”: English-Language Studies of Soviet Comedy. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 18 (4), 13–40. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2022-18.4-13-40>. EDN: KUZNVJ

## Reflecting on “Red Laughter”: English-Language Studies of Soviet Comedy

**Abstract.** In this article, I address foreign English-language works on Soviet film comedy, tracing the waves of researchers’ interest to it, and identifying the time periods as well as film directors attracting scholars most often. The first surge of interest in Soviet film comedy came in the first half of the 1990s and was largely associated with the fall of the Iron Curtain. The major subject of research during those years were Soviet avant-garde cinema of the 1920s, musical comedies of the 1930s, and films of the Perestroika period. The second wave came in the 2010s with the emigration of a large number of Russian scholars who had personally witnessed the Soviet

Union. Thanks to them, the range of the studied material has significantly expanded through the analysis of film comedies of the 1960s and 1970s.

The main thematic directions and topics in the study of the comedy genre are structured in accordance with the history of film timeline. Soviet comedies of the 1920s–1930s are of specific interest to foreign researchers in terms of the ideological regulation of art, as well as in terms of how the mythology of the new socialist society was formed, and how Soviet filmmakers adapted or rejected Western standards. In the comedies of the 1960s and 1970s, scholars analyze the discordance between declared and unspoken humor and study the Aesopian language of famous comedy film directors (Ryazanov and Gaidai above all). Finally, in late-Soviet films, researchers note the growth of absurdist motifs as a sign of a complete and no longer hidden disillusionment with communist ideals.

**Keywords:** studies of Soviet culture, Soviet film comedy, musical comedy, satire, Grigori Alexandrov, Eldar Ryazanov, Leonid Gaidai

## ВВЕДЕНИЕ

Изучать особенности жанра кинокомедии другой страны — это очень смелый шаг со стороны исследователя, ведь, как известно, любой юмор во многом обусловлен социальными и национальными особенностями определенной культуры. Однако, как показывает практика, кинокомедия советского времени была и остается крайне востребованным объектом исследования для ученых, живущих за рубежом.

Данная статья ставит своей **целью** проследить процесс осмысления советской кинокомедии в зарубежных англоязычных работах. Какие этапы в истории советского кинематографа вызывают наибольший киноведческий интерес на Западе, в чем видятся особенности авторского стиля выдающихся советских комедиографов, с каких исследовательских позиций анализируются советские кинокомедии — вот круг **задач**, которые автор стремится решить в данном тексте.

Видимо, ввиду кризиса комедийного жанра, который очевиден в российском кинематографе последних десятилетий, в современном отечественном киноведении проблемам кинокомедии уделяется относительно скромное внимание, особенно в сравнении с советским периодом. Из недавних исследований нельзя не упомянуть статьи Ильи Калинина (Калинин, 2013), Вадима Михайлина (Михайлин, 2019), Ирины Михайловой (Михайлова, 2013; Михайлова, 2014а; Михайлова, 2014b), которые в свете своевременной методологии переосмысливают знаменитые кинокомедии Александрова, Рязанова и Гайдая. Сергей Дединский и Наталья Рябчикова в

своих работах реконструируют историю создания знаменитых кинокомедий Эльдара Рязанова и Георгия Данелии (Дединский, Рябчикова, 2021; Дединский, Рябчикова, 2022; Дединский, 2022:). Внушительная коллективная монография, посвященная советской кинокомедии, готовится к выходу в Государственном институте искусствознания.

Однако далеко не во всех вышеперечисленных работах осмысливается опыт зарубежных коллег, чьи исследования о советской кинокомедии составляют массивный пласт и примечательны своеобразным взглядом на, казалось бы, хорошо известные и изученные фильмы. Лакуну взаимобмена опытом отчасти заполняют ежегодные конгрессы Ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований (ASEEES), где одним из постоянных объектов исследований является советский кинематограф, в частности, комедийный жанр (Ступницкая, Казюиц, 2022).

Отдельной темой, напрямую соприкасающейся с материалом данной статьи, могло бы стать сопоставление отечественных и зарубежных подходов к анализу знаменитых советских кинокомедий и режиссерских стилей. Однако первостепенные задачи этой работы связаны со систематизацией зарубежных источников, кратким описанием их основных положений и созданием библиографической базы для последующих исследований.

Помимо англоязычных исследований, существует, безусловно, внушительный корпус работ, посвященных советскому кинематографу (в частности, комедии) на других языках, прежде всего, французском и итальянском. Однако они остаются вне поля зрения автора, так как заслуживают отдельного обстоятельного изучения.

**Теоретическая значимость** данной работы заключается в прослеживании парадигмы взглядов англоязычных исследователей на советскую кинокомедию, а также в осмыслении кросс-культурного взаимодействия и между кинематографическими школами, и между их исследователями. С практической точки зрения данная статья помогает расширить библиографический и методологический тезаурус отечественных киноведов, создав задел для последующих штудий.

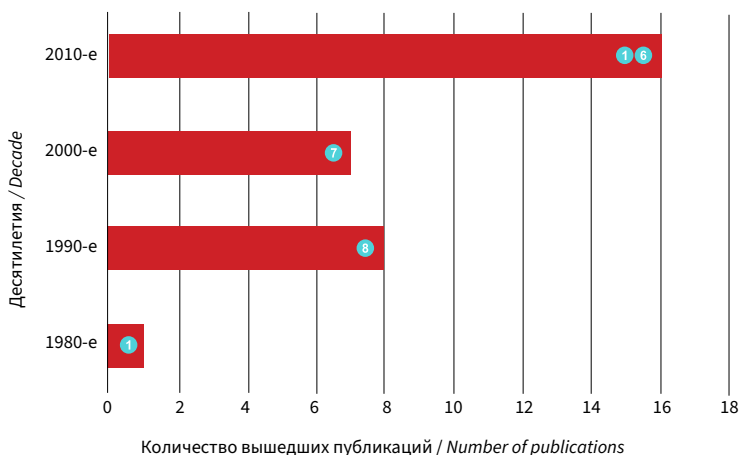
## ЧТО ГОВОРИТ СТАТИСТИКА

Вначале проанализируем волны интереса к самому объекту изучения со стороны англоязычных ученых. Подсчет количества опубликованных работ по годам издания показал, что первый всплеск интереса к советской кинокомедии связан с наступлением 1990-х. Именно тогда по-

явились обстоятельные труды по массовой культуре СССР (Stites, 1990, Von Geldern, Stites, 1995), где затрагивались в том числе популярные советские кинокомедии, были опубликованы монографии, посвященные советскому кинематографу (Kenez, 1992, Horton & Brashinsky, 1992, Taylor & Christie, 1991b) и сатире в кино в частности (Horton, 1993c.) (Диаграмма 1).

Диаграмма 1. Количество публикаций по годам выхода

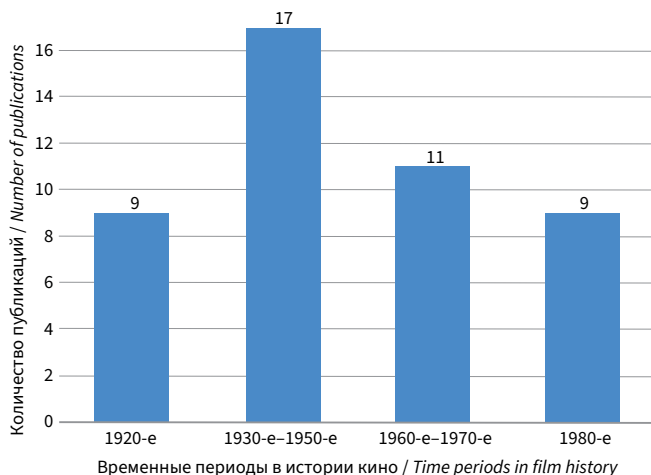
*Diagram 1. Number of publications by year of publication*



Вторая волна интереса к советской кинокомедии прилась на 2010-е. Увеличение исторической дистанции позволило более трезво и непредвзято посмотреть на предмет. Именно к этому времени отчетливее стали видны шедевры комедийного жанра позднесоветского периода; оказалось легче проследить определенные парадигмы как художественного, так и социального толка. Также немаловажным фактором была работа с архивными материалами, которые стали доступны в том числе для зарубежных исследователей.

Следующим пунктом, где уже можно выявить панораму ключевых идей с помощью цифр, является вопрос о наиболее притягательных для зарубежных исследователей исторических периодах. Другими словами, фильмы каких десятилетий вызывали и вызывают наибольший исследовательский интерес. Как показал контент-анализ зарубежных исследований, распределение по периодам примерно равнозначное, за исключением кинокомедий сталинского периода, которые изучаются наиболее интенсивно (Диаграмма 2).

Диаграмма 2. Количество публикаций по периодам в истории кино  
*Diagram 2. Number of publications by period in film history*

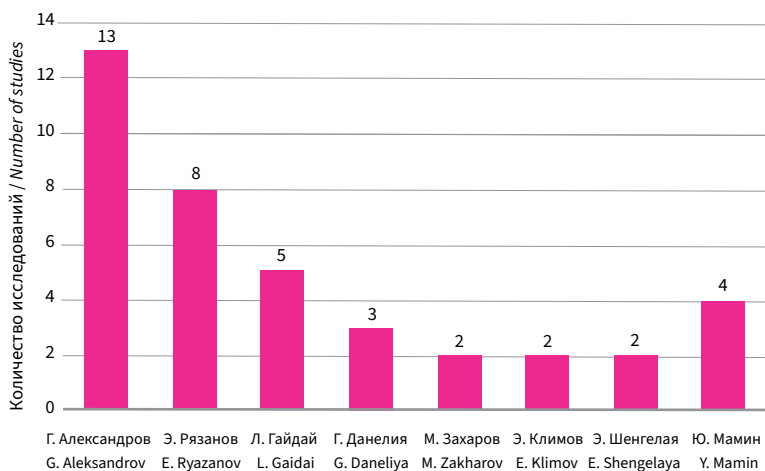


Если совместить вторую диаграмму с первой, то можно обнаружить любопытные закономерности. Например, интерес к кинокомедиям 1980-х особенно ярко проявился в начале 1990-х, что, в частности, вылилось в проведение в США международной конференции «Советская киносатира» в Университете Лойолы (штат Новый Орлеан) в октябре 1990 года. На конференции осмыслилось, прежде всего, кино двух временных периодов. Во-первых, исследователей интересовали авангардные искания кинематографа 1920-х, в том числе и через переосмысление опыта американской кинокомедии. Во-вторых, в ходе научной дискуссии массировано обсуждались проблемы сатиры и абсурдизма в позднесоветском кинематографе не обязательно комедийного жанра. По итогам конференции была опубликована коллективная монография «Внутри советской киносатиры. Смех с плетью» (Horton, 1993c).

Немаловажный аспект, который можно попробовать измерить с помощью цифр, связан с персоналиями режиссеров-комедиографов, которые притягивают наибольшее внимание исследователей. Необходимо предупредить, что здесь подсчет довольно условен. Учитывались не упоминания тех или иных фильмов, а примеры прицельного и достаточно детального анализа режиссерского почерка (Диаграмма 3).

Диаграмма 3. Самые востребованные исследователями режиссеры

Diagram 3. The most frequently studied film directors



Как показал подсчет имен и фильмов, рекордсменом являются фигура Григория Александрова (Кларк, 2002; Лахусен, 2002; Салис, 2012; Тейлор, 2002; Enzensberger, 2013; Holmgren, 2007; Ratchford, 1993; Salys, 2009; Salys, 2018; Taylor, 1996; Woll, 2008). На втором месте оказались фильмы Эльдара Рязанова (Brashinsky, 1993; Fedorova, 2014; Horton, Brashinsky, 1992; Leigh, 2017; Lipovetsky, 2011; MacFayden, 2003; Prokhorov, 2003; Slobin, 1993). Немного отстает Леонид Гайдай (Fedorova, 2014; Lipovetsky, 2011; Milic, 2004; Prokhorov, 2003; Prokhorova, 2016), скорее всего потому, что в западном киноведении, так же как и в отечественном, он очень долго считался режиссером массового, слишком жанрового кино. Только в последнее время пришло осознание нетривиальности его кинематографического языка, продуманности и многозначности его гэгов. Определенный интерес вызывали персонажи и фильмы Георгия Данелия (Fedorova, 2014; Horton, Brashinsky, 1992; Lipovetsky, 2011), но прицельного анализа его творческого метода среди зарубежных исследований найти не удалось.

Неоднократно также рассматривались фильмы «Тот самый Мюнхгаузен» Марка Захарова (Lipovetsky, 2011; Moss, 1993), «Похождения зубного врача» (Reizen, 1993) и «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (Fedorova, 2014; Reizen, 1993) Элема Климова. Среди востребованных режиссеров оказался также Эльдар Шенгелая (Christensen, 1993; Horton, Brashinsky, 1992), прежде всего, как представитель грузинской кинематографической школы. Юрий Мамин был приглашенным участником вышеназванной конфе-

ренции в Новом Орлеане в начале 1990-х, поэтому ему был посвящен отдельный блок статей (Horton, 1993; Horton, 1993 (2); Codrescu, 1993).

С позиций комедийного, точнее, сатирического начала разбирались отдельные эпизоды в фильмах режиссеров, традиционно воспринимаемых как далеких от комедийного жанра. Например, Андрея Тарковского (Johnson, 1993), Карена Шахназарова (Brashinsky, 1993; Reizen, 1993), Сергея Соловьева (Horton, Brashinsky, 1992). Совсем недавно вышла статья, посвященная неосуществленной эксцентрической комедии Сергея Эйзенштейна «МММ» (Condren, 2021).

В пределах обзорной статьи проблематично по-настоящему глубоко и подробно проследить закономерности многочисленных зарубежных исследований, посвященных советской кинокомедии. Поэтому обозначим лишь некоторые наиболее существенные и любопытные лейтмотивы. Для структурирования материала предлагаю обратиться к хронологической шкале истории кинематографа, выделив основные исследовательские направления в отношении фильмов различных десятилетий.

### КОМЕДИИ И ДИСКУССИИ О КОМИЧЕСКОМ: 1920-е ГОДЫ

1920-е вызывают исследовательский интерес с двух позиций. Во-первых, с точки зрения противопоставления авангардных поисков первых советских режиссеров и необходимости угождать массовым вкусам. Как известно, в эти поиски новой приемлемой формы советской кинокомедии активно вмешивалась власть. Поэтому, во-вторых, зарубежные исследователи подробно изучают вопрос того, как в 1920-е не только в кинематографе, но и в публичных прениях формировался канон советской кинокомедии.

Пионерами и вместе с тем самыми авторитетными западными специалистами по советскому кино 1920-х–1930-х являются Ричард Тэйлор и Денис Янгблад. Ричард Тэйлор ещё в 1983 опубликовал статью, посвященную перелому 1920-х–1930-х, когда советская киноиндустрия была перерезориентирована от жизнерадостного народного смеха и экспериментальных форм на политическую задачу перевоспитания народных масс (Taylor, 1983). В 1991 Ричард Тэйлор совместно с Яном Кристи выступают в качестве авторов и редакторов обстоятельной коллективной монографии о ранне-советском кино, которая открыла для западных исследователей имена Фридриха Эмлера, Якова Протазанова, Льва Кулешова и Бориса Барнета (Taylor & Christie, 1991b). Свою статью в рамках этой работы Ричард Тэйлор



посвящает фигуре Бориса Шумяцкого и проблеме развлекательного кино в СССР. Автор показывает, как харизматичный начальник Главного управления кинематографии стремился сделать советское кино не только классовым, но и кассовым, предложив в качестве ведущих жанров драму, комедию и сказку (Taylor, 1991a). Впоследствии Ричард Тэйлор сместит центр своих исследовательских интересов на кино сталинского периода, подробно проанализировав «Цирк» Григория Александрова (Taylor, 1996), «колхозные мюзиклы» Ивана Пырьева (Taylor, 1999) и топографические закономерности сталинских музыкальных комедий (Тейлор, 2002).

Денис Янгблад заявила о себе как о крупном специалисте по ранне-советскому кино еще в 1991, выпустив свою первую монографию, посвященную советскому немому кино (Youngblood, 1991). Однако с точки зрения изучения кинокомедии, наибольший интерес представляет ее вторая книга (Youngblood, 1992). В ней на материале рецензий, афиш, дискуссий в прессе, мемуаров и статистических данных Янгблад прослеживает развитие советского кинематографа в 1920-е, делая упор именно на массовых, по-настоящему популярных кинокартинах. Анализируя прокат зарубежных фильмов и жанры советского кино этого периода, автор приходит к выводу, что нэпмановский зритель был буржуазен в своих пристрастиях. С одной стороны, в 1920-е начинается массированная дискуссия вокруг природы собственно советского кинематографа, а с другой, — советский зритель, подобно западному, ждет от кино развлечения, хочет уйти от проблем действительности.

Янгблад приводит многочисленные сводные таблицы о выпуске и прокате фильмов различных жанров. В частности, она показывает, что в 1922–1923 комедии составляли 14% от общего числа выпускаемых советских фильмов; в 1924–1925 — 19%; в 1926–1927 — 15%; в 1928–1929 — 13%. А в последующие 5 лет количество выпускаемых комедий упало до 9% (Youngblood, 1992, p. 33). В финале своего исследования Янгблад делает смелый вывод о том, что в сталинский период комедии стало снимать легче, потому что режиссерам больше не нужно было быть правдивыми по отношению к реальной жизни — они могли быть жизнерадостными и политически угодными, «воплощая общественные мифы, а не критикуя общественные проблемы» (Youngblood, 1992, p. 175).

Впоследствии Янгблад посвятит советской кинокомедии 1920-х специальную статью, которая войдет в уже упоминавшуюся коллективную монографию о советской сатире (Youngblood, 1993). В ней она проследит разнообразие сюжетов и героев кинокомедий нэпмановского периода, которое выльется в начале 1930-х в становление канона кинокомедий — добротных с точки зрения компромисса между просвещением и развлечением, но малоинтересных с точки зрения жанрового новаторства.

Формирование канона сталинской кинокомедии прослеживает в своей статье Сергей Ушакин (Oushakine, 2012). На материале публицистических и теоретических статей 1920-х–1930-х автор показывает, как на смену жарким спорам вокруг комических жанров приходят программные инструкции и утверждения о дидактической функции смеха<sup>1</sup>.

В этих дискуссиях ведущую роль играли чиновники от культуры, которые выполняли роль посредников между художниками-кинематографистами и властью. Неслучайно им уделяется столько внимания на страницах зарубежных исследований. Наряду с Борисом Шумяцким ключевой фигурой в определении траектории развития советского кинематографа был Анатолий Луначарский. На его программные работы и высказывания опирается Анни Жерен, пытаясь очертить векторы развития раннесоветской сатиры, балансирующей между просвещением и развлечением.

Прослеживая в своей книге взаимоотношения сатиры, власти и культуры в СССР 1920-х–1930-х, Жерен наряду с теоретическими установками тех лет исследует агитационно-печатную продукцию (в том числе материалы журнала «Крокодил»), театральные постановки и, конечно же, кинокомедию. Эта работа вызывает интерес именно комплексностью анализируемого материала, так как автор исследует формирование и проявление идеологических нарративов в различных видах искусства. В частности, Жерен приводит целый ряд высказываний, прозвучавших в 1920-х как из уст художников, так и видных большевиков-чиновников о том, что «горькую пилюлю пропаганды можно подсластить небольшим количеством драмы или смеха» (Gérin, 2018, p. 103). Созвучно с большинством своих коллег Жерен заключает, что в 1930-е произошла кардинальная перегруппировка мнений, вызванная «внедрением звука в кинематограф, институциональными изменениями и утверждением доктрины социалистического реализма. И комедия с примесью сатиры резко сменилась комедией оптимистической» (Gérin, 2018, p. 104).

## КАНОН МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЙ 1930-х ГОДОВ

Центральным объектом в изучении советской кинокомедии 1930-х, являются, безусловно, музыкальные фильмы Григория Александрова. Именно в его творчестве воплотился тот самый канон советской кинокомедии, поиск

---

<sup>1</sup> Переработанная и значительно расширенная версия этой статьи вышла на русском языке в журнале «Новое литературное обозрение» (Ушакин, 2013).

которого шел в 1920-е. Колоссальный интерес к фильмам Александрова среди зарубежных исследователей вызван не только реализацией соцреалистического канона, но и апроприацией канонов голливудского мюзикла.

Так, например, Питер Купфер в статье, посвященной анализу «Веселых ребят», разбирает влияние американской культуры (голливудских комедий и джаза) (Kupfer, 2016). Автор, ссылаясь на исследования Рика Алтмана про голливудский мюзикл (Altman, 1987), подробно прослеживает определяющую роль музыки в драматургии кинокартины. В финале своего исследования Купфер настаивает, что фильм, с одной стороны, удачно адаптировал формы американской культуры на советской почве, а с другой стороны — вызвал борьбу (struggle) «за право определять направление советской культурной политики в сфере развлекательного кино и, соответственно, музыки» (Kupfer, 2016, p. 221).

Не менее глубокое и интригующее исследование о трех самых популярных фильмах Григория Александрова: «Веселые ребята», «Цирк» и «Волга-Волга», провела Римгайла Салис. Ее монография переведена на русский язык и выпущена в издательстве НЛО (Салис, 2012). В ней, наряду с анализом документально-архивных источников, Салис подробно разбирает художественную форму фильмов и, в частности, указывает на мультипликационную природу гэгов в комедиях Александрова, говорит о значительном влиянии на стиль советского режиссера мультфильмов Уолта Диснея.

Иван Пырьев, как и Александров, тоже во многом опирался на принципы голливудского кино при создании своих «колхозных мюзиклов», как их определяет Ричард Тэйлор. В уже упоминавшейся статье зарубежный исследователь подробно разбирает драматургическую схему пырьевских музыкальных комедий, которая включает в себя: «любовный треугольник, беспечное состязание добра с поправимым злом или, по крайней мере, с заблуждением, заторможенное недоразумением развитие сюжета и, конечно, обилие музыки, тесно связанной с действием» (Taylor R., 1999, p. 150). Причем, отмечает Тэйлор, если для комедий Александрова Исаак Дунаевский писал музыку с опорой на джаз и военные марши, то в фильмах Пырьева этот же композитор делает акцент на интонациях народной музыки (Taylor R., 1999, p. 150). Также исследователь отмечает элементы самопародии в фильме «Кубанские казаки», персонажи которого «двигаются медленнее и осмысленнее, чем в довоенных фильмах; они, конечно, старше, и более величественны, возможно, даже грандиозны» (Taylor R., 1999, p. 158). А в финале своей статьи Тэйлор полемизирует с известной претензией Никиты Хрущева о «лакировке действительности», утверждая, что «колхозный мюзикл был актом веры, актом, в котором современная [фильму] аудитория готова была участвовать: благодаря сочетанию развлечения и идеологии иллюзия, ко-

торой было кино, на деле могла диктовать свои законы самой жизни» (Taylor R., 1999, p. 159).

Успех музыкальных кинокомедий 1930-х во многом определялся приходом звука в кино. Его революционной роли в советском кинематографе посвящена книга Лили Кагановской (Kaganovsky, 2018). Исследовательница рассматривает подходы к звуку выдающихся режиссеров-авангардистов — Григория Козинцева и Леонида Трауберга («Одна»), Дзиги Вертова («Энтузиасты», «Три песни о Ленине»), Эсфири Шуб («К.Ш.Э.»), Александра Довженко («Иван», «Аэроград»). Этот ряд фильмов продолжает подробнейший разбор первой советской музыкальной комедии — «Гармони» (1934) Игоря Савченко — с точки зрения ключевого влияния музыки на драматургию фильма. Автор прослеживает разветвленные взаимосвязи между женским хором и одиноким мужским голосом, экстраполируя их на противопоставление коллективности и индивидуализма с «определением правильно организованного (мужского) советского субъекта» (Kaganovsky, 2018, p. 118). Другое противопоставление складывается из чередования пения и реплик, которое приводит к превосходству музыкального начала над словесным, к доминированию звуковой среды (особенно музыки и ритма) над визуальным началом (Kaganovsky, 2018, p. 118).

Статья Анны Тороповой прослеживает причины кризиса жанра кинокомедии в предвоенный период (Тогорова, 2014). Во-первых, отмечает автор, на смену эксцентрике («Веселые ребята») приходит лирический реализм («Девушка с характером», «Музыкальная история»). Во-вторых, сужается пространство для смеха: резко сокращается предмет осмеяния как среди типажей героев («Сердца четырех»), так и под угрозой осмеяния достижений советской действительности («Старый наездник»). В-третьих, советская комедия стремится отмежеваться от западной, в которой комическое возникает из противоречий между героем и окружающим миром, в то время как советской комедии необходимо утвердить идею благожелательной, правильной реальности. «На протяжении всего довоенного периода, — суммирует Торопова, — советские кинематографисты стремились поставить комедию на службу просвещения зрителей, воспитанию в них таких нормативных эмоциональных установок как жизнерадостность и уверенность в себе. Перед режиссерами советской комедии стояла нелегкая задача взрастить новый вид смеха и новый тип комедии, не выдвигающий на первый план внутренний антагонизм, хрупкость и случайность социальных законов. Чтобы смягчить идеологические риски комической игры смыслами, советская комедия была призвана превратить амбивалентную аффективную реакцию смеха в жизнеутверждающую «юмористическую установку» или в сатирическое осуждение социальных изъянов. Однако, как все чаще убеждались ки-

нематографисты, искоренение способности комедии свидетельствовать о “бессмыслице” в социальных нормах и знаковых практиках было равносильно искоренению ее потенциала вызывать смех» (Тогорова, 2014, р. 349).

### **НОВЫЙ ВИТОК В РАЗВИТИИ ЖАНРА: 1960-е–1970-е ГОДЫ**

Новым этапом в развитии советской комедии стал период оттепели, когда комическое начало пусть и не избавилось от гнета цензуры, но получило несоизмеримо большую свободу выражения, нежели прежде. От этого сопоставления комедий сталинского периода с комедиями середины 1950-х–1970-х часто отталкиваются исследователи, прослеживая закономерности в послевоенном развитии жанра.

Если большинство авторов склонно противопоставлять комедийные фильмы сталинского и оттепельного периодов, то Евгений Добренко прослеживает преемственность между «Волгой-Волгой» Александрова и «Карнавальная ночь» Рязанова. На примере этих двух фильмов, вышедших с разницей в двадцать лет, он рассматривает трансформацию сатирического канона в отношении власти. Добренко привлекает концепцию карнавала М. Бахтина, чтобы показать, как через форму театрализованного карнавала советская власть низвергала и вновь воскрешала бюрократию. «Используя принцип карнавала, расставаясь с прошлым, она [власть] умирает и рождается в новой форме. Советская сатирическая комедия есть форма узаконивания процессов пересоздания и воскрешения власти. Таким образом, смех приобретает функцию очистительного механизма», — суммирует свои наблюдения Добренко (Dobrenko, 1995, р. 52).

Сет Грэм сосредотачивает свое внимание на советских комедийных фильмах эпохи оттепели с точки зрения их созвучия, с одной стороны, идеологической повестке, а с другой стороны, общественным умонастроениям. В центре внимания оказывается смена парадигмы от консервативного, парадного сталинского героя к человеческим и непосредственным героям оттепельного кино. Автор проводит параллели между развитием кинокомедий в 1920-е и в 1960-е, в том числе с точки зрения влияния иностранного кино: голливудской (американской) комедии в 1920-е и французской новой волны и итальянского неореализма в 1960-е. Грэм справедливо отмечает, что одна из стратегий комедийных режиссеров оттепельного времени заключалась в том, чтобы «облекать сатирическое содержание в более официально при-

емлемые жанровые традиции, такие как эксцентрическая<sup>2</sup> комедия и романтическая комедия» (Graham, 2016, p. 170).

Бесспорным мастером эксцентрической, трюковой комедии был Леонид Гайдай. Александр Прохоров в статье, построенной на сопоставлении режиссерских стратегий Гайдая и Рязанова, выдвигает и убедительно аргументирует гипотезу о том, что Гайдай снискал себе невероятную популярность в 1960-х, в период оттепели, благодаря превосходству телесно-визуального юмора над связным и последовательным сюжетом. А к Рязанову настоящему большой зрительский успех пришел в 1970-е, в период застоя и усиления идеологического нарратива. «Гайдай отдавал предпочтение ключевым элементам эксцентрической комедии, таким как примат визуального юмора над вербальным, эксгибиционистское расширение человеческого тела как комического аттракциона, переход от неподвижного изображения к движущемуся как визуальный аттракцион. Наиболее важно, что у Гайдая последовательность слабо связанных визуальных гэгов (которые стали его фирменным стилем) брала верх над последовательным и связным сюжетом. Сатира Рязанова, напротив, имела тенденцию высмеивать социальные пороки и поэтому в значительной степени опиралась на целеустремленный идеологический нарратив» (Prokhorov, 2003, p. 456).

Елена Прохорова концептуально продолжает исследование Александра Прохорова, прицельно рассматривая творчество Гайдая с точки зрения подрыва устоев советской идеологии и открытия архаического пласта в сознании советского человека. В своей статье Прохорова отвечает на вопрос, почему, несмотря на популярность и доходность комедий Гайдая, советские кино-администраторы были сдержаны в их чествовании. Среди выявленных исследовательницей причин оказываются: иронизирование над образом положительного героя, приоритет эксцентрики над связным нарративом, отказ от осуждения отрицательных героев и завуалированные отсылки к сталинскому террору (опыту ГУЛАГа). В фильмах Гайдая, суммирует Прохорова, запечатлены два социальных перелома: постепенный демонтаж сталинского общества в 1960-е и крах социалистической культуры в конце 1980-х. Под напором комедийной эксцентричности сама советская, да и в целом российская, норма растекалась, попутно обнажая свои абсурдные и неблагоприятные стороны (Prokhorova, 2016, p. 523).

Гению Рязанова в зарубежной литературе посвящено несколько специальных работ. Среди них книга Дэвида МакФэйдена, которая в обзорном

---

<sup>2</sup> В англоязычной литературе в отношении эксцентрической комедии утвердился термин *slapstick comedy*, что в дословном переводе звучит как «телесная комедия». Во всех подобных случаях я перевожу этот термин как эксцентрическая комедия, ориентируясь на отечественную терминологическую традицию.

ключе знакомит зарубежного читателя с миром знаменитого советского кинорежиссера. В своем взгляде на творчество Рязанова МакФэйдэн стремится сделать акцент не на взаимоотношениях художника с властью, а на восприятии фильмов аудиторией. МакФэйдэн видит суть фильмов Рязанова в отходе от государственной идеологии в сторону актуализации самости, в «тернистом пути к субъективности, к частному “я” в чрезвычайно публичном и печальном обществе» (MacFayden, 2003, p. 43).

Интересный взгляд на творчество Рязанова представляет статья Мишель Лей, осмысляющая четыре комедии Рязанова («Девушка без адреса», «Дайте жалобную книгу», «Ирония судьбы)...», «Служебный роман») через призму гендерной теории. По мнению автора, Рязанов оказался созвучен двум западным тенденциям. С позиции социокультурной проекции он откликнулся на вторую волну феминизма и показывал в своих фильмах не только маскулинизацию героинь-женщин, но и феминизацию героев-мужчин. С точки зрения эстетики, его более поздние фильмы («Ирония судьбы», «Служебный роман»), по мнению Лей, имеют много общего с жанром американской бурлескной комедии (screwball comedy)<sup>3</sup>. Лей приходит к выводу, что «взяв за основу американскую романтическую комедию, Рязанов нападает на советские представления о государстве, личности и гендерном равенстве. Его одинокие, независимые женщины пытаются найти свой путь в мире, где мужчин мало, процент разводов высок, а идеологический ландшафт постоянно меняется. Порыв к любви и романтике в фильмах Рязанова выглядит нелогичным, иррациональным и крайне абсурдным. И, наконец, в то время как Малви [Mulvey, 2004] призывала к разрушению визуального удовольствия в кино как радикального пути к феминистскому кинематографу, Рязанов использовал те самые кинематографические приемы, которые осуждала Малви, чтобы противостоять бремени гендерного равенства, чтобы дать своим женским персонажам силу и власть через повторное наделение их женственностью и, в конечном счете, отличительностью» (Leigh, 2017, p. 134).

Как можно видеть на примере работы Мишель Лей, советские комедии 1960-х–1970-х понимаются зарубежными исследователями как богатый материал для прослеживания социокультурных трансформаций, происходивших в советском обществе. С этой точки зрения примечательна статья Людмилы

---

<sup>3</sup> Исследовательница в категоризации особенностей бурлескной комедии ссылается на киноведа Уэса Д. Геринга, который выделяет в этом поджанре пять характерных черт персонажей: обилие свободного времени, детская натура, городской образ жизни, аполитичный взгляд на жизнь и базовая неудовлетворенность, когда дело доходит до романтических отношений (Gehring, 1986, p. 37). Как поясняет Лей, «хотя обилие свободного времени и аполитичный взгляд на жизнь могут показаться не слишком применимыми к советскому кино, все эти черты Геринга можно найти в “Иронии судьбы” и, позднее, в “Служебном романе”» (Leigh, 2017, p. 120).

(Милы) Федоровой, посвященная проблеме жалобы и фигуре жалобщика в фильмах Рязанова, Гайдая, Данелии и Элема Климова. Подобно другим зарубежным коллегам, обращавшимся к советской кинокомедии, Федорова выстраивает концепцию своей работы на сопоставлении сталинского и послевоенного кинематографа. Исследовательница показывает, как комические герои и ситуации становятся более приближенными к жизни, как меняется роль коллектива, который теряет свою непогрешимость и может оказаться неправым, как сатира «приобретает новое измерение, прибегая к лирическому юмору и сочетая юмор с сатирой» (Fedorova, 2014, p. 84). Суммируя свои наблюдения, автор указывает на амбивалентную роль комедии в 1960-е–1970-е, когда она «продолжала оставаться инструментом власти для воспитания граждан в духе дозволенного и желаемого, но также стала функционировать как средство передачи социального недовольства» (Fedorova, 2014, p. 90).

Амбивалентную роль героев кинокомедий в позднесоветском обществе фиксирует и Марк Липовецкий в одной из глав своей монографии, посвященной трансформации фигуры трикстера в советской и постсоветской культуре (Lipovetsky, 2011). Среди героев-трикстеров советских кинокомедий Липовецкий рассматривает образы гайдаевского Шурика, рязановского Деточкина, Бузыкина, главного героя «Осеннего марафона» Данелии, и того самого Мюнхгаузена Марка Захарова и Григория Горина. «Все эти фильмы, — пишет Липовецкий, — выявляли у трикстера черты, которые гарантировали бы интеллектуалу жизнеспособное символическое превосходство над обществом циников. И если в фильмах Гайдая и Рязанова подвох понимается как способ, а точнее, как прием осуществления интеллигентских романтических идеалов (на самом деле скорее советских), то в фильме Данелии метод и цель находятся в противоречии, лишая героя свободы. Горин и Захаров возвращаются к ценностям свободы и внеобщности, характерных для трикстерского тропа, но превращают эти ценности в театральную и утонченную условность, таким образом совсем обходя вопрос о выживании персонажа [в окружающем его обществе]» (Lipovetsky, 2011, p. 206).

## АБСУРДИЗМ И САТИРА В ФИЛЬМАХ 1980-Х ГОДОВ

Надо признать, что советские фильмы 1980-х крайне редко попадают в исследовательский объектив зарубежных ученых, и еще меньше из них принадлежит, собственно, к жанру комедии. Так, например, востребованным и подробно рассматриваемым фильмом этого периода оказывается «Гараж»



Эльдара Рязанова<sup>4</sup>. Но он выбирается как пример острой сатиры в жанре трагикомедии. Среди других часто упоминаемых картин — «Город Зеро» Карена Шахназарова, «Кин-дза-дза» Георгия Данелии, «Маленькая Вера» Сергея Пичула, «Фонтан» Юрия Мамина. Большинство из этих фильмов обсуждаются на страницах уже упоминавшейся книги «Внутри советской сатиры. Смех с плетью» под редакцией Эндрю Хортон и в одной из глав его совместной книги с Майклом Бражинским, посвященной перестроечному кино (Horton, Brashinsky, 1992). Эти исследователи фиксируют нарастание абсурдистских мотивов в позднесоветских комедиях как признак полного и больше не скрываемого разочарования в коммунистических идеалах. Осмысляя позднесоветский кинематограф в начале 1990-х, исследователи искренне верят в силу новой эпохи гласности, называют ее «нулевым часом» постсоветской культуры.

Так, сравнивая советскую сатиру 1980-х с американской сатирой этого же периода, Эндрю Хортон отдает явное предпочтение первой. «Большая часть американских комедий, — фиксирует исследователь, — неуклонно теряет “демократический” или популистский оттенок, который характеризовал ее в прошлом, в пользу “рейгановского” циничного неоконсерватизма, который игнорирует многие современные проблемы, такие как расовый конфликт, наркотики, права женщин и СПИД. Такая комедия в конечном счете поддерживает статус-кво, а не предлагает реальную критику режима. (...) Напротив, большая часть советской сатиры в литературе, кино и музыке в последние годы стала важным голосом в критической переоценке советских ценностей. В этом смысле, хотя многие советские комедии превратились из беззубого смеха в прошлом в обвинительное клеймо, этот тон можно считать более оптимистичным, чем самодовольный цинизм многих современных американских комедий; ибо в критике есть надежда на осознание и, следовательно, на изменение» (Horton, 1993, p. 9).

Увы, как показала история, с распадом СССР комедийный жанр в отечественном кино оказался на задворках реальных социальных процессов. А из сегодняшнего дня незапланированно пророчески звучит другое высказывание Эндрю Хортон, посвященное двойственной роли сатиры в тоталитарном государстве. «Сатирический порыв, проявляющийся в шутках, иронических комментариях и т.д., является необходимым компонентом повседневной жизни граждан тоталитарного или авторитарного государства, если они хотят сохранить чувство собственной значимости, индивидуальности и самоуважения. Таким образом, сатира в контексте тоталитаризма является одновременно и нападением — атакой на систему, и защитой — выживанием как

---

<sup>4</sup> Об этом фильме пишет, в частности, Майкл Бражинский в своих статьях (Brashinsky, 1993), как и в совместной публикации с Эндрю Хортоном (Horton, Brashinsky, 1992).

таковым, психологическим, духовным и даже физическим» (Horton, 1993, p. 6). Только примеры, подтверждающие правоту этой мысли, мы сегодня находим уже не в кинематографе, а в анонимном творчестве на просторах Интернета.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на всю обширность и разнообразие фильмов, попавших в исследовательский объектив западных ученых, многие разновидности комедийных фильмов остались вне поля их зрения. Например, нам не удалось найти работ, посвященных особенностям советской новогодней комедии, традиции которой можно было бы сравнить с жанровыми закономерностями рождественской комедии. Другое пересечение киножанров, лежащее на поверхности, но так и не получившее своего анализа, связано с комическими элементами в советском истерне и американском вестерне. Видимо, эти темы пока что только ждут своих авторов.

Нельзя обойти вниманием тот факт, что исследованием советской кинокомедии занимались и занимаются ученые с самым разным социокультурным бэкграундом. Очень условно их можно разделить на две группы: те, кто полностью укоренен в зарубежной культуре, и те, кто, эмигрировав за рубеж, имеет двойной научный и жизненный опыт, в том числе непосредственно в Советском Союзе и России. Безусловно, это сказывается как на подходах авторов к анализируемому материалу, так и на отборе самого материала исследования.

Зарубежные исследователи отдают предпочтение раннему советскому кино: авангардному кинематографу 1920-х и музыкальным комедиям сталинского периода. Краеугольными темами становятся вопросы идеологического регулирования искусства, особенности формирования мифологии нового социалистического общества, проблемы адаптации/отвержения западных стандартов.

Эмигрировавшие ученые чаще, нежели западные, анализируют кинокомедии периода оттепели и застоя, так как нередко на правах современников, людей, живших в советское время, тонко чувствуют разницу между декларируемым и непроговариваемым юмором, расшифровка которого невозможна без знания контекста повседневности. В своем обращении к кинокомедиям этого периода ученые-эмигранты пытаются охарактеризовать не столько власть (идеологический дискурс), сколько обыкновенных людей (социальные процессы) и их восприятие советской действительности.

Тем не менее все ученые, вне зависимости от своего бэкграунда, пытаются проследить взаимосвязь советской кинокомедии с развитием этого жанра на Западе. Параллели могут оказаться как очевидными (приоритет эксцентрики и телесного юмора в фильмах 1920-х, каноны голливудского мюзикла в музыкальных комедиях Александрова и Пырьева), так и неожиданными (слагаемые американской бурлескной комедии в лирических комедиях Рязанова).

Многие исследователи определяют характер доминирующей формы юмора во взаимосвязи с усилением/ослаблением дискурса власти. В моменты чрезмерного давления цензуры (середина и конец 1930-х, 1970-е) в комедиях начинает превалировать лирическое начало, юмор прячется и растворяется в романтической тематике. А в периоды относительной свободы (1920-е – начало 1930-х, конец 1950-х – 1960-е) тон в комедийном жанре задает эксцентрика, верх берет телесно-фарсовое начало.

Таким образом, советская кинокомедия не только не сходит с отечественного телеэкрана, во многом объединяя разные поколения российского общества, но и аккумулирует интенсивную рефлексию о многогранности советской культуры в среде зарубежных исследователей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дединский, С., Рябчикова, Н. (ред.-сост.) (2021). *Берегись автомобиля: Расследование*. Санкт-Петербург: Подписные издания; Москва: Искусство кино.
2. Дединский, С., Рябчикова, Н. (ред.-сост.) (2022). *Я шагаю по Москве. Возвращение в утопию*. Санкт-Петербург: Подписные издания; Москва: Искусство кино.
3. Дединский, С.Н. (2022). «Карнавальная ночь» как новый тип послесталинской комедии. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, (1), 109–130. URL: <https://elibrary.ru/AXZVII>, URL: <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-1-109-130>
4. Калинин, И. (2013). «Нам смех и строить и жить помогает»: Политэкономия смеха и советская музыкальная комедия (1930-е годы). *Русская литература*, 74 (1–2), 119–140. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.006>
5. Кларк, К. (2002). «Чтобы так пять двадцать лет учиться нужно...»: Случай «Волги-Волги». М. Балина и др. (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре литературы и кино: к 60-летию Ханса Гюнтера* (с. 371–390). Санкт-Петербург: Академический проект.
6. Лахусен, Т. (2002). От несинхронизированного смеха к пост-синхронизированной комедии или Как сталинский мюзикл догнал и перегнал Голливуд. М. Балина и др. (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре литературы и кино: к 60-летию Ханса Гюнтера* (с. 243–257). Санкт-Петербург: Академический проект.
7. Михайлин, В.Ю. (2019). Единство личных и общественных интересов: этика и эстетика подглядывания в «Служебном романе» Эльдара Рязанова. В.Ю. Михайлин

(сост., ред.), *Маски приватности, маски публичности* (Интерпретация культурных кодов, с. 18–49). Саратов: Наука. URL: <https://elibrary.ru/YUGVMD>

8. Михайлова, И.Б. (2013). С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая в прессе. *Новейшая история России*, (3), 201–218. URL: <https://elibrary.ru/RORFSD>

9. Михайлова, И.Б. (2014а). С юбилеем, «Иван Васильевич!» Пьеса М.А. Булгакова – литературный первоисточник. *Новейшая история России*, (1), 248–264. URL: <https://elibrary.ru/SAYFNJ>

10. Михайлова, И.Б. (2014б). С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая: «Смешно, но не только...». *Новейшая история России*, (2), 143–156. URL: <https://elibrary.ru/SKAKVF>

11. Салис, Р. (2012). *«Нам уже не до смеха»: музыкальные кинокомедии Григория Александрова*. Москва: Новое литературное обозрение.

12. Спутницкая, Н.Ю., Казюциц, М.Ф. (2022). Современные подходы к исследованию советской и постсоветской экранной культуры: на материале 53-го конгресса ASEES, США. *Художественная культура*, (2), 106–137. URL: <https://elibrary.ru/SLDJKB>. URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-106-137>

13. Тейлор, Р. (2002). К топографии утопии в сталинском мюзикле. М. Балина и др. (ред.), *Советское богатство: статьи о культуре литературе и кино: к 60-летию Ханса Гюнтера* (с. 358–370). Санкт-Петербург: Академический проект.

14. Ушакин, С.А. (2013). «Смехом поужасу»: о тонком оружии шутов пролетариата. *Новое литературное обозрение*, (3), 130–162. URL: <https://elibrary.ru/ROXRHB>

15. Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

16. Boym, S. (1993). Perestroika of kitsch: Sergei Soloviev's Black Rose Red Rose. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 125–137). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.016>

17. Brashinsky, M. (1993). Closely watched drains: Notes by a dilettante on the Soviet absurdist film. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 58–62). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.008>

18. Christensen, J. (1993). The films of Eldar Shengelaya: From subtle humor to biting satire. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 105–114). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.014>

19. Codrescu, A. (1993). Quick takes on Yuri Mamin's Fountain from the perspective of a Romanian. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 149–153). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.018>

20. Condren, D. (2021). Notes toward an untimely Soviet comedy: Eisenstein's MMM. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 15 (1), 2–22. URL: <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1870284>

21. Dobrenko, E. (1995). Soviet Comedy Film; or The Carnival of Authority. *Discourse*, 17 (3), 49–57.

22. Enzensberger, M. (1993). 'We were born to turn a fairy tale into reality': Grigori Alexandrov's *The Radiant Path*. In Spring, D., & Taylor, R. (Eds.), *Stalinism and Soviet Cinema* (1st ed., pp. 97–108). London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315003078>
23. Fedorova, M. (2014). 'Give Me the Book of Complaints': Complaint in Post-Stalin Comedy. *Laboratorium: журнал социальных исследований*, (3), 80–92. EDN: UIIDSR.
24. Gehring, W.D. (1986). *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance*. Greenwood Press.
25. Gérin, A. (2018). *Devastation and Laughter: Satire Power and Culture in the Early Soviet State 1920s–1930s*. University of Toronto Press.
26. Graham, S. (2016). Soviet Film Comedy of the 1950s and 1960s: Innovation and Restoration. In B. Beumers (Ed.), *A Companion to Russian Cinema* (1st ed., pp.158–177). John Wiley & Sons. URL: <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch7>
27. Holmgren, B. (2007). The Blue Angel and Blackface: Redeeming Entertainment in Aleksandrov's *Circus*. *The Russian Review*, 66 (1), 5–22. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9434.2006.00427.x>
28. Horton, A. & Brashinsky, M. (1992a). From Accusatory to Joyful Laughter: Restructuring the Soviet Comic-Satiric Muse. In *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition* (pp. 187–216). Princeton: Princeton University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9780691227863-008>
29. Horton, A., & Brashinsky, M. (1992b). *The Zero Hour Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton: Princeton University Press. URL: <https://doi.org/10.1515/9780691227863>
30. Horton, A. (1993a). Carnivals bright, dark, and grotesque in the glasnost satires of Mamin, Mustafayev, and Shakhnazarov. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 138–148). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511527135.017
31. Horton, A. (1993b). "One should begin with zero": A discussion with satiric filmmaker Yuri Mamin. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 154–156). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511527135.019
32. Horton, A. (Ed.). (1993c). *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135>
33. Introduction: Carnival versus lashing laughter in Soviet cinema. (1993). In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 1–14). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.003>
34. Johnson, V. (1993). Laughter beyond the mirror: Humor and satire in the cinema of Andrei Tarkovsky. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 98–104). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.013>
35. Kaganovsky, L. (2018). *The Voice of Technology Soviet Cinemas Transition to Sound 1928–1935*. Indiana University Press. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt21215vm>
36. Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society 1917–1953*. Cambridge University Press.
37. Kupfer, P. (2013). Volga-Volga: "The Story of a Song": Vernacular Modernism and the Realization of Soviet Music. *The Journal of Musicology Fall*, 30 (4), 530–576.

38. Kupfer, P. (2016). 'Our Soviet Americanism': Jolly Fellows, Music, and Early Soviet Cultural Ideology. *Twentieth-Century Music*, 13 (2), 201–232. URL: <https://doi.org/10.1017/S1478572216000049>
39. Leigh, M. (2017). A laughing matter: El'dar Riazanov and the subversion of Soviet gender in Russian comedy. In M. Rojavin, T. Harte (Eds.), *Women in Soviet Film* (1st ed., pp. 112–134). London: Routledge. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315409856>
40. Lipovetsky, M. (2011). Tricksters In Disguise: The Trickster's Transformations In The Soviet Film Of The 1960s–70s. In *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture* (pp. 195–229). Boston: Academic Studies Press.
41. MacFayden, D. (2003). *The Sad Comedy of El'dar Riazanov: An Introduction to Russia's Most Popular Filmmaker*. McGill-Queen's University Press.
42. Milic, S. (2004, October). Sight Gags and Satire in the Soviet Thaw: Operation Y and Other Shurik's Adventures. *Senses of Cinema*, (33). Retrieved August 08, 2022, from [http://sensesofcinema.com/2004/33/operation\\_y/](http://sensesofcinema.com/2004/33/operation_y/)
43. Moss, K. (1993). A Russian Munchausen: Aesopian translation. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 20–35). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.005>
44. Mulvey, L. (2004). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In A. Easthope & K. McGowan (Eds.), *A Critical and Cultural Theory Reader* (pp. 168–176). University of Toronto Press.
45. Oushakine, S.A. (2012). Red Laughter: On Refined Weapons of Soviet Jesters. *Social Research: An International Quarterly*, 79 (1), 189–216. URL: <https://doi.org/10.1353/sor.2012.0038>
46. Prokhorov, A. (2003). Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review Autumn*, 62 (3), 455–472. URL: <https://doi.org/10.2307/3185801>
47. Prokhorova, E. (2016). The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy. In B. Beumers (Ed.), *A Companion to Russian Cinema* (1st ed., pp. 519–542). John Wiley & Sons.
48. Ratchford, M. (1993). Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 83–93). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.011>
49. Reizen, O. (1993). Black humor in Soviet cinema. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 94–97). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.012>
50. Salys, R. (2009). *The Musical Comedy Films of Grigorii Aleksandrov: Laughing Matters* (pp. 121–200). Chicago: Intellect.
51. Salys, R. (2018). Grigorii Aleksandrov's Spring: the last musical hurrah. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12 (2), 114–135. URL: <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1447342>
52. Slobin, G. (1993). A forgotten flute and remembered popular tradition. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 117–124). Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.015>

53. Stites, R. (1990). *Russian Popular Culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
54. Taylor, R. (1983). A “Cinema for the Millions”: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History*, 18 (3), 439–461. URL: <https://doi.org/10.1177/002200948301800305>
55. Taylor, R. (1991a). Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (pp. 193–216). London: Routledge.
56. Taylor, R., & Christie, I. (Eds.) (1991b). *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge.
57. Taylor, R. (1996). The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov’s *The Circus*. *The Slavonic and East European Review*, 74 (4), 601–620.
58. Taylor, R. (1999). Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr’ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema. *Slavic Review*, 58 (1), 143–159. URL: <https://doi.org/10.2307/2672993>
59. Toropova, A. (2014). ‘If we cannot laugh like that then how can we laugh?’: The ‘problem’ of Stalinist film comedy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 5 (3), 335–351. URL: [https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.335\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.335_1)
60. Von Geldern, J., Stites, R. (1995). *Mass culture in Soviet Russia: Tales, poems, songs, movies, plays, and folklore, 1917–1953*. Indiana University Press.
61. Woll, J. (2008). Under the Big Top: America Goes to the Circus. In S.M. Norris & Z.M. Torlone (Eds.), *Insiders and Outsiders in Russian Cinema* (pp. 68–80). Bloomington: Indiana University Press 2008. P. 68–80.
62. Youngblood, D.J. (1991). *Soviet Cinema in the Silent Era 1918–1935*. University of Texas Press.
63. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press.
64. Youngblood, D.J. (1993). “We don’t know what to laugh at”: Comedy and satire in Soviet cinema (from *The Miracle Worker* to *St. Jorgen’s Feast Day*). In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet Film Satire* (Cambridge Studies in Film, pp. 36–47). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511527135.006

## REFERENCES

1. Altman, R. (1987). *The American film musical*. Bloomington: Indiana University Press.
2. Boym, S. (1993). Perestroika of kitsch: Sergei Soloviev’s *Black Rose, Red Rose*. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 125–137). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.016>
3. Brashinsky, M. (1993). Closely watched drains: Notes by a dilettante on the Soviet absurdist film. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 58–62). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.008>

4. Christensen, J. (1993). The films of Eldar Shengelaya: From subtle humor to biting satire. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 105–114). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.014>
5. Clark, K. (2002). “Chtoby tak pet’ dvadtsat’ let uchi’t’sya nuzhno...”: Sluchay “Volgi-Volgi” [“To sing like that, you need to study for twenty years ...”: A case of “Volga-Volga”]. In M. Balina, Ye. Dobrenko, & Yu. Murashov (Eds.), *Sovetskoye bogatstvo: Stat’i o kul’ture, literature i kino k 60-letiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema for the 60th anniversary of Hans Gunter] (pp. 371–390). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
6. Codrescu, A. (1993). Quick takes on Yuri Mamin’s Fountain from the perspective of a Romanian. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 149–153). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.018>
7. Condren, D. (2021). Notes toward an untimely Soviet comedy: Eisenstein’s MMM. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 15 (1), 2–22. <https://doi.org/10.1080/17503132.2020.1870284>
8. Dedinskiy, S., & Ryabchikova, N. (Eds.). (2021). *Beregis’ avtomobilya: Rassledovanie* [Watch out for the automobile: Investigation]. Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya; Moscow: Iskusstvo kino. (In Russ.)
9. Dedinskiy, S., & Ryabchikova, N. (Eds.). (2022). *Ya shagayu po Moskve: Vozvrashchenie v utopiyu* [Walking the streets of Moscow: Return to utopia]. Saint Petersburg: Podpisnye izdaniya; Moscow: Iskusstvo kino. (In Russ.)
10. Dedinskiy, S.N. (2022). “Karnaval’naya noch’” kak novyy tip poslestalinskoy komedii [“Carnival Night” as a new type of post-Stalin comedy]. *Teatr, Zhivopis’, Kino, Muzyka*, (1), 109–130. (In Russ.) <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-1-109-130>, <https://elibrary.ru/axzvii>
11. Dobrenko, E. (1995). Soviet comedy film: or, The carnival of authority. *Discourse*, 17 (3), 49–57.
12. Enzensberger, M. (1993). ‘We were born to turn a fairy tale into reality’: Grigori Alexandrov’s The Radiant Path. In D. Spring, & R. Taylor (Eds.), *Stalinism and Soviet cinema* (1st ed., pp. 97–108). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315003078>
13. Fedorova, M. (2014). ‘Give me the book of complaints’: Complaint in post-Stalin comedy. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, (3), 80–92. <https://elibrary.ru/uiidsr>
14. Gehring, W.D. (1986). *Screwball comedy: A genre of madcap romance*. Greenwood Press.
15. Gérin, A. (2018). *Devastation and laughter: Satire, power, and culture in the early Soviet state (1920s–1930s)*. University of Toronto Press.
16. Graham, S. (2016). Soviet film comedy of the 1950s and 1960s: Innovation and restoration. In B. Beumers (Ed.), *A companion to Russian cinema* (1st ed., pp.158–177). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch7>
17. Holmgren, B. (2007). The Blue Angel and Blackface: Redeeming entertainment in Aleksandrov’s Circus. *The Russian Review*, 66 (1), 5–22. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9434.2006.00427.x>



18. Horton, A. (1993). Introduction: Carnival versus lashing laughter in Soviet cinema. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 1–14). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.003>
19. Horton, A. (1993a). Carnivals bright, dark, and grotesque in the glasnost satires of Mamin, Mustafayev, and Shakhnazarov. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 138–148). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.017>
20. Horton, A. (1993b). “One should begin with zero”: A discussion with satiric filmmaker Yuri Mamin. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 154–156). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.019>
21. Horton, A. (Ed.). (1993c). *Inside Soviet film satire*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135>
22. Horton, A., & Brashinsky, M. (1992a). From accusatory to joyful laughter: Restructuring the Soviet comic-satiric muse. In A. Horton, & M. Brashinsky, *The Zero Hour: Glasnost and Soviet cinema in transition* (pp. 187–216). Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691227863-008>
23. Horton, A., & Brashinsky, M. (1992b). *The Zero Hour: Glasnost and Soviet cinema in transition*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691227863>
24. Johnson, V. (1993). Laughter beyond the mirror: Humor and satire in the cinema of Andrei Tarkovsky. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 98–104). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.013>
25. Kaganovsky, L. (2018). *The voice of technology: Soviet cinemas transition to sound, 1928–1935*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt21215vm>
26. Kalinin, I. (2013). “Nam smekh i stroit’ i zhit’ pomogaet”: Politekonomiya smekha i sovetskaya muzykal’naya komediya (1930-e gody) [“Laughter helps us to build and live”: The political economy of laughter and the Soviet musical comedy of the 1930s]. *Russian Literature*, 74 (1–2), 119–140. (In Russ.) <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2013.10.006>
27. Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet society, 1917–1953*. Cambridge University Press.
28. Kupfer, P. (2016). ‘Our Soviet Americanism’: Jolly Fellows, music, and early Soviet cultural ideology. *Twentieth-Century Music*, 13 (2), 201–232. <https://doi.org/10.1017/S1478572216000049>
29. Kupfer, P. (2013). Volga-Volga: “The story of a song”: Vernacular modernism and the realization of Soviet music. *The Journal of Musicology* Fall, 30 (4), 530–576.
30. Lahusen, T. (2002). Ot nesinkhronizirovannogo smekha k post-sinkhronizirovannoy komedii ili Kak stalinskiy myuzikl dognal i peregnal Gollivud [From laughter “out of sync” to post-synchronized comedy, or, How the Stalinist film musical caught up with Hollywood and overtook it]. In M. Balina, Ye. Dobrenko, & Yu. Murashov (Eds.), *Sovetskoye bogatstvo: Stat’i o kul’ture, literature i kino k 60-letiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema for the 60th anniversary of Hans Gunter] (pp. 243–257). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
31. Leigh, M. (2017). A laughing matter: El’dar Riazanov and the subversion of Soviet gender in Russian comedy. In M. Rojavin, & T. Harte (Eds.), *Women in Soviet film* (1st ed., pp. 112–134). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315409856>

32. Lipovetsky, M. (2011). Tricksters in disguise: The trickster's transformations in the Soviet film of the 1960s–70s. In M. Lipovetsky, *Charms of the cynical reason: Tricksters in Soviet and post-Soviet culture* (pp. 195–229). Boston: Academic Studies Press.
33. MacFayden, D. (2003). *The sad comedy of El'dar Riazanov: An introduction to Russia's most popular filmmaker*. McGill-Queen's University Press.
34. Mikhailin, V.Yu. (2019). Edinstvo lichnykh i obshchestvennykh interesov: etika i estetika podglyadyvaniya v "Sluzhebnoy romane" El'dara Ryzanova [The unity of personal and public interests: Ethics and aesthetics of peeping in Eldar Ryzanov's "Office Romance"]. In V.Yu. Mikhailin (Ed.), *Maski privatnosti, maski publichnosti: Interpretatsiya kul'turnykh kodov* [Masks of privacy, masks of publicity: Interpretation of cultural codes] (pp. 18–49). Saratov: Nauka. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yugvmd>
35. Mikhailova, I.B. (2013). S yubileem, "Ivan Vasil'evich"! Kinokomediya L. I. Gaydaya v presse [Happy birthday "Ivan Vasilievich!" L. I. Gaidai's cinematic comedy in the press]. *Noveishaya Istoriya Rossii—Modern History of Russia*, (3), 201–218. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rorfsd>
36. Mikhailova, I.B. (2014a). S yubileem, "Ivan Vasil'evich"! P'esa M.A. Bulgakova—literaturnyy pervoistochnik [Happy anniversary, 'Ivan vasilievich'! M. A. Bulgakov's play as a literary inspiration for L. I. Gaidai's film]. *Noveishaya Istoriya Rossii—Modern History of Russia*, (1), 248–264. (In Russ.) <https://elibrary.ru/sayfnj>
37. Mikhailova, I.B. (2014b). S yubileem, "Ivan Vasil'evich"! Kinokomediya L. I. Gaydaya: "Smeshno, no ne tol'ko..." [Happy anniversary, "Ivan Vasilievich"! L. I. Gaidai's comedy-film "It's funny, but not only..."]. *Noveishaya Istoriya Rossii—Modern History of Russia*, (2), 143–156. (In Russ.) <https://elibrary.ru/skakvf>
38. Milić, S. (2004, October). Sight gags and satire in the Soviet Thaw: Operation Y and Other Shurik's Adventures. *Senses of Cinema*, (33). Retrieved August 08, 2022, from [http://sensesofcinema.com/2004/33/operation\\_y/](http://sensesofcinema.com/2004/33/operation_y/)
39. Moss, K. (1993). A Russian Munchausen: Aesopian translation. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 20–35). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.005>
40. Mulvey, L. (2004). Visual pleasure and narrative cinema. In A. Easthope & K. McGowan (Eds.), *A critical and cultural theory reader* (pp. 168–176). University of Toronto Press.
41. Oushakine, S.A. (2012). Red laughter: On refined weapons of Soviet jesters. *Social Research: An International Quarterly*, 79 (1), 189–216. <https://doi.org/10.1353/sor.2012.0038>
42. Oushakine, S.A. (2013). "Smekhom po uzhasu": o tonkom oruzhii shutov proletariata ["Beat terror with laughter": On refined weapons of the proletariat's jesters]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 130–162. (In Russ.) <https://elibrary.ru/roxrhb>
43. Prokhorov, A. (2003). Cinema of attractions versus narrative cinema: Leonid Gaidai's comedies and El'dar Riazanov's satires of the 1960s. *Slavic Review Autumn*, 62 (3), 455–472. <https://doi.org/10.2307/3185801>
44. Prokhorova, E. (2016). The man who made them laugh: Leonid Gaidai, the king of Soviet comedy. In B. Beumers (Ed.), *A companion to Russian cinema* (1st ed., pp. 519–542). John Wiley & Sons.

45. Ratchford, M. (1993). Circus of 1936: Ideology and entertainment under the big top. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 83–93). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.011>
46. Reizen, O. (1993). Black humor in Soviet cinema. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 94–97). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.012>
47. Salys, R. (2009). *The musical comedy films of Grigorii Aleksandrov: Laughing matters* (pp. 121–200). Chicago: Intellect.
48. Salys, R. (2012). “*Nam uzhe ne do smekha*”: *Muzykal'nye kinokomedii Grigoriya Aleksandrova* [“We are no longer laughing”: Musical cinema comedies by Grigory Alexandrov]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)
49. Salys, R. (2018). Grigorii Aleksandrov's Spring: The last musical hurrah. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 12 (2), 114–135. <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1447342>
50. Slobin, G. (1993). A forgotten flute and remembered popular tradition. In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 117–124). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.015>
51. Sputnitskaya, N.Yu., & Kazyuchits, M.F. (2022). Sovremennye podkhody k issledovaniyu sovetской i postsovetской ekrannoy kul'tury: na materiale 53-go kongressa ASEEEES, SShA [Contemporary approaches to the study of Soviet and post-Soviet screen culture: Based on the material of 53rd ASEEEES Congress, USA]. *Khudozhestvennaya Kul'tura*, (2), 106–137. (In Russ.) <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-106-137>, <https://elibrary.ru/sldjkb>
52. Stites, R. (1990). *Russian popular culture: Entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
53. Taylor, R. (1983). A “cinema for the millions”: Soviet socialist realism and the problem of film comedy. *Journal of Contemporary History*, 18 (3), 439–461. <https://doi.org/10.1177/002200948301800305>
54. Taylor, R. (1991a). Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s. In R. Taylor, & I. Christie (Eds.), *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema* (pp. 193–216). London: Routledge.
55. Taylor, R. (1996). The Illusion of happiness and the happiness of illusion: Grigorii Aleksandrov's The Circus. *The Slavonic and East European Review*, 74 (4), 601–620.
56. Taylor, R. (1999). Singing on the steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the kolkhoz musical in Soviet cinema. *Slavic Review*, 58 (1), 143–159. <https://doi.org/10.2307/2672993>
57. Taylor, R. (2002). K topografii utopii v stalinskom myuzikle [Towards a topography of utopia in the Stalinist musical]. In M. Balina, Ye. Dobrenko, & Yu. Murashov (Eds.), *Sovetskoye bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino k 60-letiyu Khansa Gyuntera* [Soviet wealth: Articles on culture, literature and cinema for the 60th anniversary of Hans Gunter] (pp. 358–370). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
58. Taylor, R., & Christie, I. (Eds.) (1991b). *Inside the film factory: New approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge.

59. Toropova, A. (2014). 'If we cannot laugh like that then how can we laugh?': The 'problem' of Stalinist film comedy. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 5 (3), 335–351. [https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.335\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.5.3.335_1)

60. Von Geldern, J., & Stites, R. (1995). *Mass culture in Soviet Russia: Tales, poems, songs, movies, plays, and folklore, 1917–1953*. Indiana University Press.

61. Woll, J. (2008). Under the Big Top: America goes to the Circus. In S.M. Norris, & Z.M. Torlone (Eds.), *Insiders and outsiders in Russian cinema* (pp. 68–80). Bloomington: Indiana University Press 2008.

62. Youngblood, D.J. (1991). *Soviet cinema in the silent era, 1918–1935*. University of Texas Press.

63. Youngblood, D.J. (1992). *Movies for the masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge University Press.

64. Youngblood, D.J. (1993). "We don't know what to laugh at": Comedy and satire in Soviet cinema (from The Miracle Worker to St. Jorgen's Feast Day). In A. Horton (Ed.), *Inside Soviet film satire* (pp. 36–47). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511527135.006>

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

#### **ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЖУРКОВА**

кандидат культурологии,  
старший научный сотрудник сектора художественных  
проблем массмедиа,

Государственный институт искусствознания,  
125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**e-mail: jdacha@mail.ru**

#### ABOUT THE AUTHOR

#### **DARIA A. ZHURKOVA**

Cand.Sci. (Culture Studies),  
Senior Research Fellow at the Media Art Department,  
State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow 125009, Russia

**ResearcherID: ABG-3983-2020**

**ORCID ID: 0000-0003-0752-9786**

**e-mail: jdacha@mail.ru**