

Анна Новикова

Катализатор и зеркало культурных трансформаций:

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_341

Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. — 2023. — № 30, 31: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s). — 345, 349 p.



Тема этого журнала «Slavica Tergestina» («Телевидение в восточноевропейской литературе, искусстве и медиа (с 1960-х по 2020-е годы)» сформулирована настолько широко, что поначалу ожидаешь от него характеристики развития литературы, искусства и медиа Восточной Европы за 60 лет. Однако цели, обозначенные в объемном введении «Телевидение в восточноевропейской литературе, искусстве и медиа» редактором выпуска — философом и исследователем медиальности Юрием Мурашовым — не сводятся к картированию, хотя некоторые авторы статей все-таки дают масштабные обзоры культурных трансформаций в своих странах во период распада СССР (в частности, в Казахстане и в Украине). Другие же, напротив, размышляют о роли телевидения в культуре стран социалистического блока, анализируя нарратив и выразительные средства одного или двух произведений.

В этой двойственности подходов нет противоречия. Оптика, которую описывает Мурашов, позволяет свободно сочетать подходы. Отталкиваясь от знаменитой формулы Маршалла Маклюэна «медиум есть сообщение», он видит в телевидении не только средство трансляции нарративов и образов, но также катализатор и зеркало культурных трансформаций. Это позволяет рассматривать телевидение одновременно как культурную форму, средство коммуникации и художественную метафору, репрезентирующую реальность и позволяющую исследовать ее различные грани. Можно сказать, что ведущим методологическим подходом проекта становится медиаэкология, достаточно успешно развивающаяся уже несколько десятилетий благодаря работам последователей Маклюэна. Однако Юрию Мурашову этого недостаточно. Для него наблюдения за изменениями медиальности — путь к пониманию механизмов разрушения советской идеологии и картины мира людей второй половины XX в., выросших в разных странах социалистического лагеря.

Такая многослойность исследовательского подхода оказывается органична не для всех авторов. Некоторые тексты сосредоточены лишь на одной из предложенных тем, и на общий круг идей они выводят преимущественно через заочный диалог друг с другом. В зависимости от того, выберет читатель линейный способ чтения (знакомаясь с текстами в том порядке, в котором их расставили редакторы) или предпочтет другую последовательность, он может сделать разные выводы из прочитанного. Так что эта рецензия неизбежно отражает не все грани и смыслы проекта. Кажется, такой дизайн тематического выпуска вполне органичен для редакторского

коллектива и Юрия Мурашова как его идейного лидера. Профессор кафедры литературоведения, медиа- и искусствоведения Констанцского университета (Германия), он во многих своих исследованиях свободно комбинирует исследовательские подходы: от классического литературоведения (изучения русского символизма¹) и истории советской культуры² до исследований медиализации тела и «символически обобщенных медиа» денег, закона и любви. Российскому читателю Мурашов известен как составитель сборников «Советское богатство» (СПб., 2002), «Медиа в советской культуре 20–30-х годов» (Мюнхен, 2003), «СССР: Территория любви» (М., 2008) и др. Его коллеги-соредакторы тоже много лет занимаются изучением роли медиа в культуре. Мария Жукова исследует дискурс о телевидении в литературе, публицистике и кинематографе СССР и стран Восточного блока. Фабиан Эрленмайер — влияние телевидения на поэтические, дискурсивные и институциональные практики постсоветского русского театра. Статьи каждого из соредакторов, их исследовательские подходы также позволяют увидеть внутренние связи между остальными текстами выпуска. Хотя они посвящены не только телевизионным форматам, но и кино, видео-арту, инсталляциям, сериалам, YouTube-шоу.

Кроме знания культурной ситуации в разных странах (России, Болгарии, Польши, Литвы, Украины и Казахстана) и интереса к процессам медиализации, все статьи объединяет стремление понять, как меняется зрительское восприятие реальности, опосредованное телевидением. Через искусствоведческую, философскую и медиаэкологическую оптику авторы смотрят на то, как искусство разных стран постепенно прощается с социалистической утопией, а затем формирует свое (особое в каждой стране) отношение к современным идеологиям.

Масштабы влияния телевидения на социокультурные процессы Мурашов связывает, среди прочего, с его способностью создавать вокруг себя аффективное общество. Вслед за Маклюэном он предлагает видеть в переходе от книжной культуры, ориентированной на создание мысленных образов и циркуляцию идей, к культуре перформативно-эмоционального участия одну из причин разочарования общества в социалистической мифологии. Переход от общих концепций и терминов к личным речевым актам, гораздо более эффективно воздействующим на аудиторию, приводит, по его мнению, к изменению общественных ожиданий и надежд. Телевидению удается удовлетворять и стимулировать стремление к уникальному и единичному, которое становится привлекательнее, чем стандартизированное. Это проявляется и в отходе от правил изысканной письменной речи в пользу более активного использования региональных диалектов и идиом. В качестве примера последствий такого влияния исследователь описывает ситуацию в бывшей Югославии, где возникшая благодаря телевидению чувствительность к региональным языкам приводит в итоге к переосмыслению политической структуры.

Еще одно важное изменение эпохи телевидения, которое также проиллюстрировано им на примере Югославии, — десекуляризация политических и социальных дискурсов и возвращение в общество религиозных настроений. Апеллируя к размышлениям Йозефа Фогля об эстетике экономического человека, Мурашов подробно рассматривает проявления взаимного влияния телевидения и потребительского общества: постмодернистскую трансформацию политики под воздействием культурных индустрий и экономического неolibерализма, перенос фокуса общественного внимания с политики на ментальную и психологическую сферу («психополитике»). Важными следствиями этих процессов становятся формирование

1 Например, «Jenseits der Mimesis» (1993), «Im Zeichen des Dionysos» (1999).

2 Одна из последних книг: «Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920er und 30er Jahre» (2021).

«сообществ убеждений», опирающихся на негодование, и регрессия знаний и рациональности до мнений, персонифицированных через харизматичных лидеров. Свое видение последствий описанных изменений Юрий Мурашов подтверждает примерами успешных предвыборных телевизионных кампаний Д. Трампа и В. Путина, а также популярностью программы Н. Михалкова «Бесогон». Последний, по мнению исследователя, использует склонность русского православного богословия к отождествлению государства и Церкви, что позволяет демонизировать любые проявления политической критики. Остальные авторы сравнительно редко обращаются за примерами к новостным и публицистическим текстам. Они соглашаются с утверждением редактора, что именно художественные произведения «представляют собой сферу, предшествующую концептуальным дискурсам, сферу, фиксирующую потрясения и сдвиги, вызванные технологическими инновациями и изменением конвенциональной структуры знаний и дискурсов культурного общества» (№ 30. С. 48).

Действительно, начиная с 1960-х годов традиционное повествование, представленное в книгах и фильмах, под воздействием поэтики перформативности, присущей телевизионным изображениям, значительно трансформируется, превращаясь в интертекстуальное, серийное, незавершенное, что отражает и одновременно формирует новый набор дискурсов. На разных этапах (во введении их выделено три) экранные медиа порождают различные модусы понимания мира и действия. Эти модусы Мурашов, развивая метафору Маклюэна, предлагает рассматривать в широком спектре от «холодной» перформативной вовлеченности до «горячей» аналитической дистанцированности. На первом этапе (1960–1980-е) «холодное» телевидение способствует деконструкции социалистических культур, основанных на слове и книге. На втором этапе (1990-е) экраны используются в многочисленных экспериментах концептуального искусства, помогая переопределять границы подлинности и документальности и противодействуя таким образом официальной идеологии. На третьем этапе (начало 2000-х) происходит глубокая трансформация телевизионной повествовательной культуры и формируется модель «сложного телевидения», связывающая между собой перформативно-аффективные установки (от осмеяния до восхищения). В полной мере это проявляется уже в серийных интернет-проектах (на YouTube и в стриминговых сериалах). Особенности каждого из этапов описываются в трех разделах спецвыпуска.

В первом разделе («Разрушение социалистических культур»), размышляя о разрушении социалистической культуры, Мария Жукова в статье «“Монолог распахнутой души”: телевидение и лирика в советском кино» подчеркивает двойственное положение позднесоветского телевидения, служащего одновременно площадкой для трансляции советской идеологии и средством для передачи обществу посланий, написанных эзоповым языком. Причину этой амбивалентности автор видит, в частности, в специфической позиции советских теоретиков кино (начиная с Владимира Сапжака и Александра Юровского), настаивавших на необходимости отношения к телевидению как к искусству. Сравнивая медиальность телевидения и поэзии, Мария Жукова отмечает их сходство, заключающееся в способности интерпретировать реальность через фиксацию сиюминутных переживаний. Свой тезис исследовательница подтверждает примерами различных передач, переносящих поэзию на телевизионный экран (в частности, программ Сергея Смирнова и Ираклия Андроникова), а также фильмов «Переходный возраст» (1968) и «Москва слезам не верит» (1979). Анализ многослойной визуальной и звуковой среды этих фильмов, предпринятый исследовательницей, показывает, как преодолевается в них конфликт между идеологическим и музыкально-поэтическим началом, как бытовые сюжеты становятся аллегориями, а искренность и лирическая

раскрепощенность героев оказываются не просто данью моде, но формой сопротивления государственной цензуре. В итоге телевизионное кино служит передаче скрытого политического сообщения, которое не может быть передано напрямую в условиях государственной цензуры. Например, фильм «Москва слезам не верит» режиссера Владимира Меньшова напоминает зрителям о публично редко обсуждаемой в то время поэзии Бориса Пастернака.

Мостиком от исследования Марии Жуковой к статье Фабиана Эрленмайера становится фигура «лучшего рабочего», присутствующая в обеих работах. Подобные персонажи, появившиеся еще в 1930-х гг., должны были сочетать в себе моральную силу и способность к производственным рекордам. Своими чудесными деяниями они олицетворяли «нового человека» и подтверждали достижимость социалистической утопии. В фильме В. Меньшова этому образу соответствует Катерина Тихомирова. Сначала в статусе «лучшего рабочего» она появляется перед телекамерой своего возлюбленного Рудольфа, что заканчивается разрывом отношений. А потом уже в конце фильма, став успешным руководителем предприятия, она показана «передовиком» еще раз. Однако ни в начале, ни в конце фильма героиня не сводима к этому клише. Ломая стереотип, искренняя, любящая и страдающая женщина в финале отказывается от мифологического образа, выбирая простое человеческое счастье.

В фильме Анджея Вайды «Человек из мрамора» (1977), который анализирует Фабиан Эрленмайр в статье «Телевидение и развенчание мифа об образцовом рабочем в фильме Анджея Вайды “Человек из мрамора”», судьба «лучшего рабочего» завершается трагически. Обстоятельства жизни постепенно обнажают внутреннюю пустоту его личности, ставшей идеологическим символом. Для рассказа об этом режиссер выбирает повествовательную форму, соединяющую четыре ретроспективных пласта истории. Реальное и воображаемое в них смешивается, подчиняясь не хронологии событий и не дилеммам героя, а идеям и эмоциям, которые вызывают поиски героя у студентки Агнешки. Процесс распада «человека из мрамора» не последователен, он состоит из хаотичного набора оптических и акустических ситуаций и визуализирован через противопоставление двух методов съемки: старой кинематографической съемки со штатива и модной в тот момент съемке «с рук» (Агнешка несколько раз просит об этом пожилого оператора). По мнению Эрленмайера, это позволяет акцентировать внимание зрителей на визуальных метафорах «низвергнутого камня», кровоточащих рук, страдающей Богоматери и связать фильм с католической традицией и польской народной религиозной жертвенностью. Христианские аллюзии в итоге оправдывают героя в глазах зрителей.

Идея телевидения как медиума, одновременно конструирующего и деконструирующего социалистический миф, привлекает и исследователя болгарского телевидения Тодора Христова (статья «Тени реальности: репрезентации телевидения в болгарском кино, 1970–1984»). Он полагает, что болгарский телевизионный экран периода социализма не примиряет реальное и воображаемое, а становится полем конфликтующих сил, которые невозможно примирить и уравновесить. Этот тезис он доказывает на примере болгарских фильмов «Кит» (1970), «Собака в ящике» (1982) и «Интервью по многочисленным просьбам» (1984). Эти фильмы, по мнению автора, визуализируют конфликты, разрушающие перформативность официального дискурса несколькими способами: через несоответствие между телесным обликом говорящего и произносимыми словами; через обесмысливающую или гипертрофированную сигнификацию; с помощью визуального или звукового шума; через «перекошенное лицо», не согласующееся с официальным дискурсом (№ 30. С. 176). В заключительном разделе статьи Христов поясняет, как

такие способы визуализации способствовали появлению особой концепции реального, характерной для болгарского постмодернизма. Эта концепция рассматривает реальное как контрфигуру официального дискурса, как невысказанное, возможно, даже невыразимое, скрывающееся в трещинах и тенях, появляющееся из обломков, оставшихся после распада речи. Подобные идеи в 1980-е гг. встречались преимущественно в литературе и театре, а в 1990-х понимание реального как невыразимого стало доминирующим для болгарского современного искусства. Их проявления и связь с телевизионной культурой исследователь рассматривает на примере романа Георгия Господинова «Естественный роман» (1999), состоящего из разнообразных фрагментов и обрывочных размышлений героя.

Второй раздел («Телевидение в постсоциалистическом искусстве и медиа») продолжает анализ медиальности авангардного искусства 1990-х гг. (в частности, видео-арта) в разных странах. Открывает раздел статья *Газинура Гиздатова* «Эстетика телевидения. Интермедиальность в современном искусстве постсоветского Казахстана». Основываясь на семиотической теории и связывая ее с наследием Маклюэна, автор стремится проследить, как в процессе коммуникации происходит семантизации перформансов и видео инсталляций. По мнению исследователя, современное искусство не только отражает квазиреальный мир казахстанского социокультурного пространства. Использование телевизионной и фотографической эстетики позволило художникам (Зияхану Шайгельдинову (Шай-Зия), Сергею Маслову, Ерболу Мельдибекову) превратить арт-проекты в единый критический общественно-политический «текст», существовавший вопреки неофициальному запрету на инакомыслие, и закрепить художественный акционизм в казахстанской практике. Анализируя арт-объекты, выполненные в разных техниках и мультимедийных проявлениях, Гиздатов, вслед за художниками, фиксирует постсоветскую казахстанскую действительность, которую он называет одновременно меняющимся и «застывшим обществом» (№ 30. С. 216). Использование при этом различных форм интермедиальности, по его мнению, позволяет лучше передать травматичность происходивших тогда и продолжающихся до сих пор общественных изменений.

Богдану Шумиловичу, анализирующему становление видео-арта 1990-х гг. в Украине и влияние на него визуального языка телевидения, ключевым стилистическим приемом представляется ирония. В статье «Твердое телевидение: украинское искусство 1990-х и его медиальность» уже в названии читателю предлагается как основа концепция Василия Цаголова о «твердом телевидении», в которой он пытается описать границу реального и фиктивного и обосновать свой художественный взгляд на реальность как на «твердую объемную телетрансляцию». Ее возникновение представляется Шумиловичу коллективным достижением украинского медиа-арта, что он подтверждает обзором эволюции украинского искусства. Активный критик идеологического аппарата медиа, Цаголов обобщает опыт коллег и демонстрирует в своих работах, как телевидение искажает реальную картину мира.

Важным этапом трансформации современного украинского искусства Шумилович считает Чернобыльскую аварию, окончательно изменившую отношение молодежи к советской идеологии и породившую ироническое отношение к СССР. Это подготовило почву для успеха новой культуры, начавшей активно развиваться после Перестройки, в частности, благодаря появлению западных грантов. При этом теоретические концепции, популярные в западной художественной среде, совсем не обязательно находили отклик в постсоветском обществе. В отличие от своих западных коллег, украинские художники были сосредоточены не на критическом политическом понимании капиталистических отношений, усугубляемых телевиде-

нием, а на философско-антропологическом осмыслении перехода к интермедиальной культуре. Видео-арт украинских художников на рубеже 1980–1990-х годов демонстрировал экзистенциальный кризис, вызванный сломом общественной системы, причем на этом этапе важным было не выяснение отношений с российскими художниками, а ощущение себя «периферией Европы», «европейской степью», неизведанным художественным пространством между Киевом, Одессой и Львовом (№ 30. С. 239).

Ирония и сатира как способы преодоления травмы, доминирование форм перформанса, инсталляции, хеппенинга, ленд-арта и кинетического искусства, эксперименты с кино, фотографией и новыми медиа — все это было не только характерной чертой времени, но и стратегией медиа-художников.

Статья Шумиловича содержит широкий и подробный обзор институциональных преобразований, произошедших в арт сфере Украины с середины 1980-х по конец 1990-х гг. В ней названы имена активных участников художественного процесса и отмечены наиболее резонансные работы, анализирующие художественными средствами телемедиальность как способ имитации реальности. В частности, в качестве яркого примера экспериментального медиаактивистского искусства, построенного на иронии, в статье анализируются проекты Арсена Савадова, Юрия Сенченко, Олександра Харчеко, ставших лицом нового украинского искусства («трансавангарда», «необарокко», «теплого постмодерна»). Понимая телевидение как квазирелигиозный институт, современные художники интерпретировали телезрительство как утрату человеком собственных психических процессов.

Подробно рассматривая изменения роли телевизионного приемника, экрана и видеостудии в видео и инсталляциях Цаголова, Шумилович размышляет о трансформации понимания соотношения реальности и экранной реальности на рубеже 1990–2000-х гг., о цифровизации и интерактивности, стирающих границы между зрителем и арт-объектом. По мнению исследователя, «твердое телевидение» Цаголова стало наиболее полным художественным воплощением философии 1990-х гг., стремившейся к созданию непрерывного комментария к медиа в целом и телевидению в частности как компонента социальной жизни.

Философско-антропологическое осмысление интермедиальности продолжает и *Адам Мазур*, рассматривающий формат телевизионных фотокниг в статье «Фотокниги о телевидении: “Из Сибири в Киберию” Зофи Кулик и “ТВ” Алгирдаса Шяшкусас». Переводя телевизионный опыт в неподвижные изображения и собирая их в книгу, эти проекты также деконструируют телекоммуникацию, при этом критикуя телевидение как идеологический аппарат государства (автор статьи сравнивает польский и литовский опыт) и подчеркивая поэтичность и красоту телевизионного образа реальности, его возможности как средства коммеморации.

Статья *Иннокентия Урюпина* «Патриотизм как возвращение к супрематизму: история телевидения в фильме Андрея Сильвестрова “Прорубь” и рассказе Владимира Сорокина “Белый квадрат”» завершает блок, построенный на сопоставлении медиаальности телевидения и современного авангардного искусства. В ней автор размышляет над аффективностью телевидения: его способностью интимизировать все, что становится частью экранного зрелища, и инфантилизировать зрителей. По его мнению, и у Селиверстова, и у Сорокина телевидение выступает медиумом регрессии, а «супрематические» квадраты становятся знаком телекратии.

Статья *Надежды Григорьевой* «Телевидение в смеховом пространстве YouTube» хотя и находится во втором разделе тематического выпуска, более связана с темами третьего раздела, посвященного экранному юмору и новым форматам повествования. Со вторым разделом эту статью связывает эмпирический материал — видеоролики современных интернет-художников в русскоязычном сегменте YouTube.

Как и авторы большинства других статей, Надежда Григорьева отмечает двойственность отношения современного искусства к телевидению: с одной стороны, юмористический Рунет опирается на телеформаты (в частности, на «Comedy Club») как на фундамент, с другой — телевидение в цифровом пространстве становится мемом, символизирующим порабощение. Противостояние идеологизированного телевидения и свободной, как казалось в то время, интернет-культуры проявляется, в частности, в новом стиле речевого поведения, который анализирует исследовательница. Яркой его чертой становится использование нецензурной брани, а также «тупиковый цинизм» видеоблогов и стендап-выступлений. В статье описываются новые форматы, появляющиеся в начале 2010-х гг.: юмористические сериалы, сатирические видеоклипы и видеопародии на известных деятелях политики и шоу-бизнеса, сделавшие протесты составной частью индустрии развлечений. Также Григорьева полагает, что непристойные разговоры интернет-юмористов революционизировали психотерапию, отменяя психоанализ с его символизмом и предлагая вместо него «настоящую» исповедь, в ходе которой высказывается то, о чем люди редко говорят даже с близкими друзьями. Например, шоу «Скандалные истории», «Зашкварные истории», выступления стендапера Данилы Поперечного и клипы группы «Ленинград», названные в статье примером социально-философского эксгибиционизма, создают своего рода дипфейк реальности. А комедийные сериалы типа украинского «Слуга народа» (2015–2019) и российского «Внутри Лапенко» (2019–2020) одновременно рефлексиируют над прошлым и прогнозируют будущее (№ 31. С. 30). Телевидение в этих проектах часто становится символом теряемого личного пространства, а Интернет — символом торжествующей публичности, тотальной открытости всего и вся. Сравнивая особенности юмористического контента двух медиумов, Григорьева приходит к выводу, что какими бы разными не казались телевидение и YouTube, в последние годы они свидетельствуют об одном и том же социокультурном процессе: крахе личной автономии. Регулируя ритм жизни и страхи одной части человечества (телевидение) и заманивая в ловушку мнимой свободы другую (интернет), современные медиа превращают жизнь в видеовыставку всемирных «взглядов». Смех при этом становится единственным оружием, позволяющим сопротивляться медиа-агрессии.

Третий раздел («Смех, повествование и политика в “комплексном телевидении”») открывает статья *Любови Бугаевой*, посвященная репрезентации ценностей расследовательской журналистики в телесериалах. На материале сериала «Последняя статья журналиста» (2018) автор прослеживает трансформацию представлений о миссии журналиста во второй половине 1980-х — начале 1990-х гг. (до и после Перестройки). По мнению исследовательницы, в это время происходит смещение акцента с журналистского расследования на разоблачение в прямом эфире (и одновременно с фигуры журналиста на фигуру телеведущего). Это дает значительно более сильный эмоциональный эффект, но делает зрителей заложниками мнения публичной персоны.

Вольга Исакова в своей статье «Страшное смешное телевидение: “Звоните Ди Каприо!” в глобальном и локальном контексте» обращается к важной для редакторов выпуска теме сложного повествования на телевидении. Сериал режиссера Жоры Крыжовникова «Звоните Ди Каприо!» (2018), по мнению Исаковой, удачно вписывается в новую глобальную эстетику телевидения, возникшую в 2000-е гг. Он одновременно учитывает транснациональные тенденции индустрии зрелищ и создает сложную сеть отсылок к классической русской литературе, то есть может быть рассмотрен как пример «сложного телевидения» (Complex TV) Джейсона Миттелла (под «сложным телевидением» Миттелл понимает многослойные дра-

матургически и визуально изысканные телеповествования, в частности, сериалы, предполагающие, что зритель владеет множеством культурных контекстов). Его сложное метанарративное повествование сочетает структуру трагедии и приемы сатирической постановки, характерные для жанров кино- и телеиндустрии. Эта человеческая комедия, знакомящая зрителей с галереей архетипов и литературными тропами и лейтмотивами, вовлекает их в диалог с текстом через интерпретацию аллюзий и интермедиальных ассоциаций. Как и многие авторы тематического выпуска, Исакова рассматривает иронию и стеб, ставший стилообразующим приемом сериала, как эстетический ответ андеграундного искусства сначала на советское, а после на неолиберальное идеологическое господство.

Третий сериал, оказавшийся в фокусе внимания авторов тематического выпуска, «Оптимисты» (два сезона — 2017 и 2021 гг.). *Стивен Хатчингс* в статье «Блестящие герои темных времен: транскulturация, космополитизм и двойной агент-посредник в мини-сериале телеканала “Россия-1” “Оптимисты”» демонстрирует, как даже в условиях жесткой авторитарной медиасреды телевизионная драма может играть политическую роль. (Подобным образом телевидение XXI в. возвращается к той же роли, которую рассматривала Жукова на примере фильма «Москва слезам не верит».) Режиссер «Оптимистов» Михаил Идов явно апеллирует и к советскому телевизионному кино, и к сериалу Валерия Тодоровского «Оттепель» (2013). Однако его герои, талантливые молодые лингвисты, придумывающие «новую дипломатию», способную противостоять гонке вооружений, больше укоренены не в эпохе Хрущева, а во вселенной советских историко-приключенческих фильмов. Они космополиты — посредники и межкультурные переводчики, которыми режиссер восхищается, но которых одновременно и высмеивает. Перенос действия в эпоху оттепели позволяет наполнять сюжет разнообразными аллегорическими смыслами, а нарративу перемещаться из советского прошлого в постсоветское настоящее и обратно. В результате на первый план выдвигается идея возможности диалога советских и постсоветских идентичностей с западным Другим, что сегодня звучит еще более актуально, чем в 2017 и 2021 гг.

Итоги тематического выпуска подводит статья *Ильи Калинина, Константины Каминского и Анны Зотиной* «Русский мир и его границы: смеховая культура и политическая сатира (российские и украинские телесериалы)». Прослеживая сходства и различия между комедийными приемами и стратегиями политической коммуникации двух стран, авторы находят в российских и украинских сериалах общие корни восточнославянской смеховой культуры: стремление к созданию пародийного, вывернутого наизнанку антимира и превращение его «кромешности» в бунт. Исследование эволюции жанров политической сатиры в России и в Украине после распада СССР показывает, как до 2014 г. постсоветские рынки развлечений двух стран были связаны между собой и подчинены единой телевизионной культуре, а позже начинается активный процесс расхождения, проявляющийся, в частности, в исходе стендапа из России. Анализ значимых сатирических сериалов конца 2010-х гг. («Домашний арест» (2018) Семена Слепакова* и Петра Буслова, «Содержанки» (2019) Константина Богомолова, «Чики» (2020) Эдуарда Огонясына) позволяет исследователям сделать вывод, что пространство комического долгое время продолжало воспроизводить воображаемое сообщество СССР, оставаясь аффективным клеем, способствующим становлению авторитарных форм власти, трансформирующих человеческие черты в негативные политические практики.

* Включен минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Так, двигаясь через десятилетия политических и военных конфликтов, сотрясающих страны, возникшие на территории СССР, и страны Восточной Европы, исследователи подходят к вопросам, ставшим сегодня темой для множества индивидуальных и коллективных исследований: Почему не получились мирный отказ от социалистической утопии и деконструкция империй? Когда эти страны «свернули не туда» и могли ли исторические события развиваться иначе? Ответов на эти вопросы в тематическом выпуске нет. Но читатель может дать на них собственные ответы, услышав голоса славистов, собранные в журнале «*Slavica Tergestina*». Эти голоса не самые громкие, но они чрезвычайно важны в дискуссии. Ведь именно слависты много десятилетий распутывали клубок культурных, исторических и социальных проблем — последствий революций и войн XX в. в Восточной Европе.