

«РУССКИЙ МЕДВЕДЬ» В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Л. В. Кузнецова

МЕДВЕДЬ-ОБОРОТЕНЬ В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА

В России медведь — самый страшный хищник, сильнее волка (тигры, львы и т.п. у нас не водятся), так что вполне естественно, что именно он часто выступает в русской культуре в роли главной опасности, угрожающей человеку со стороны дикой природы, в качестве основного врага человека. С другой стороны, медведь выглядит более антропоморфно, чем другие звери, поскольку только он умеет ходить на задних конечностях, ступая на стопы, и действовать передними, как человек. «Способность медведя передвигаться на задних лапах, подобно человеку, породила много легенд о его человеческом происхождении и о превращении людей в медведей и обратно» [5, с. 177]. Даже предполагалось, что медведь — это человек, «обращенный в зверя в наказание за какие-либо проступки. Считали, что если снять с медведя шкуру, то он будет выглядеть как человек. Охотники замечали, что на медведя и на человека собака лает одинаково, не так, как на других. По этим причинам медведю не велено есть человека, а человеку медвежатину» [4, с. 212]. То есть между медведем и человеком существуют особые, более ослабленные семиотические границы. Поэтому его образ, начиная с фольклора, амбивалентен: медведь одновременно — и воплощение всего нечеловеческого, жуткого, страшного, трансцендентного человеку и человеческому, и в то же время олицетворение обратной, нецивилизованной, несоциализированной стороны человеческого сознания. Можно сказать, что медведь в русской культуре репрезентирует коллективное бессознательное.

Две эти идеи в осмыслении образа медведя как максимально похожего на человека живого существа и как основного врага, представителя враждебного человеку мира способствовали тому, что в русской культуре репрезентацией оборотня, получеловека-полуживотного, стал не волк, как в Европе, а именно медведь.

В статье «"Русский медведь" как символический пограничник» О. В. Рябова и М. А. Константиновой высказывается идея, что главная функция образа «русского медведя» — маркирование границы между мирами. Социальные границы объединяют одних, про-

тивопоставляя их другим, которые гомогенизируются и превращаются в унифицированных Чужих. Эти границы поддерживаются границами символическими, которые создаются при помощи своеобразных «символических пограничников». И одним из самых заметных пограничников, исключаяющих Россию из Запада, является образ «русского медведя» [6]. По мысли авторов статьи, именно медведь способен максимально репрезентировать почти все характеристики России (как Другого), противопоставленные Западу. И основными оппозициями здесь будут «цивилизация/варварство», «культура/природа», «прогрессивность/отсталость», «христианство/язычество», «свобода/деспотизм», «Европа/Азия», «Запад/Восток». Образ медведя, с точки зрения Запада, несет информацию о характере различий между Россией и Западом: телесное и природное в противовес разумному и цивилизованному. С другой стороны, еще Ю. М. Лотман отмечал, что самоидентификация любой культуры начинается с разделения мира на пространство внутреннее («свое», «культурное», «безопасное», «гармонически организованное») и внешнее («чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое») [6]. Проведение границ, связанное с процессами включения и исключения, является необходимой стадией установления собственной идентичности, а «символические пограничники» оказываются наделены особой смысловой нагрузкой.

В советском и постсоветском кинематографе образ медведя-оборотня претерпел любопытную трансформацию, основной вектор которой можно сформулировать как постепенный переход от нечеловеческого как жуткого и аморального к нечеловеческому как благородному. По всей видимости, определяющим моментом здесь является не столько сам медведь, который так и остается визуализированным представлением о первобытных силах дикой природы, сколько представление о человеке — как о существе моральном (и тогда его цивилизованность маркируется положительно, а воплощение анти—цивилизованности — отрицательно) или аморальном (тогда природа по-руссоистски приобретает черты моральности). В обоих случаях медведь, как наиболее антропоморфная ипостась природы, оказывается очень удобным и убедительным образом Другого, с которым позитивно или негативно отождествляет себя зритель.

Первое появление медведя-оборотня на российском киноэкране произошло в 1925 году в фильме «Медвежья свадьба» Константина Эггерта и Владимира Гардина (премьера состоялась в январе 1926 года). Фильм был снят по одноименной пьесе Анатолия Луначарского, созданной, в свою очередь, по мотивам новеллы Проспера Мериме «Локис». Он имел большой успех и сформировал традицию, которая развилась в следующей кинокартине с медведем-оборотнем — первой экранизации пьесы Евгения Шварца «Обыкновенное чудо» Эраста Гарина и Хеси Локшиной (1964 год): герой из страха превратиться в зверя бежит от любви, жа-

ляя свою возлюбленную, но героиня считает, что любовь способна все исцелить. Однако при схожем посыле философия двух фильмов диаметрально противоположна, что становится особенно ясно видно в финале этих картин. Сюжет «Обыкновенного чуда» повторяет нарративную схему сказки «Красавица и чудовище»: чудовище оказывается прекрасным человеком; а «Медвежья свадьба» схожую ситуацию выворачивает наизнанку: страшное начало, обитающее в душе прекрасного человека, берет в конце концов над ним верх, герой становится монстром, убивающим свою новоиспеченную жену, а его в свою очередь убивают люди. В борьбе между человеческим и нечеловеческим побеждает то первое, то второе, но в обоих случаях медведь олицетворяет собой жуткое, аморальное начало внутри человека. В «Обыкновенном чуде» это аморальное начало не особо показывалось на экране, но герой боялся и словесно описывал именно его. Он говорил, что после поцелуя принцессы он превратится в медведя и убежит в лес, тем самым бросив ее навсегда и поступив безнравственно, не по-человечески.

В том же 1964 году был снят фильм-сказка «Морозко» Александра Роу (премьера состоялась в марте 1965 года), где продолжается тема Красавицы и чудовища, ставшего в конце фильма прекрасным человеком. Однако если в двух предыдущих кинокартинах оборотничество было неизбежной судьбой героев, они его не выбирали и ничего не совершали для своего превращения, то здесь пребывание в шкуре медведя осмысляется как наказание человека за его поступки. Тут медведь символизирует невежество, невоспитанность, эгоизм: «Не был бы ты невежей, не ходил бы с мордой медвежьей», «Посоветуй, как мне опять человеком сделаться? — Ах ты, медвежья башка! Посмотри на себя, как ты жил. Перед людьми похвалялся да собой любовался. Сам себя ублажал, а людей обижал». Человек, который ведет себя не «по-человечески», приобретает статус оборотня до тех пор, пока не избавится от «медвежьих» качеств. Когда Иван начинает было снова хвалиться в конце фильма, у него, по словам Настеньки, «вроде, опять медвежья шерсть пробивается». Таким образом, медведь и оборотничество здесь – не самостоятельные сюжетные элементы, а наглядная визуализация нравственных качеств главного героя, зримая реализация метафоры.

Вторая экранизация пьесы Евгения Шварца «Обыкновенное чудо» Марка Захарова (1978 год) становится, по-видимому, поворотным моментом в осмыслении медведя-оборотня в российском кино: медвежья ипостась человека здесь не оценивается однозначно как жуткая и безнравственная. Появляется тема свободы и природной чистоты, присущая не только медведю, но и другим животным, а также детям. Сам образ медведя, можно сказать, обезличивается. Нет идеи именно *медведя*, а важна идея *зверя вообще*: «Я стану медведем, когда в меня влюбится принцесса и поцелует меня», «Влюбленная девушка поцелует его, а он превратится в зверя», «На глазах девушки юноша превратится в дикого зверя», «А сила медвежья? — Не

нужно дразнить зверя», «Если вы поцелуете меня, я превращусь в зверя. — Если я поцелую вас... — Я превращусь в медведя». В сценарии этой кинокартины, в репликах, в песнях, в кадрах представлено большое количество животных. Один из важнейших лейтмотивов фильма — человек, ведущий себя как животное, и животные, похожие на людей: «Предки виноваты. Прадеды, прабабки, внучатые дяди, тети разные. Праотцы и праматери в жизни вели себя, как свиньи, а сейчас я расхлебываю их прошлое. Ну, паразиты, одно слово», «Кто экономит на чистоте, тот или вор, или свинья! Черт его знает, когда все это кончится! Мы все запаршивеем тут к свиньям, пока этот ядовитый гад соблаговолит дать нам мыло», «Когда я ехал мимо этой гостиницы, мой конь заплакал, как ребенок», «Убивать медведей — это все равно, что убивать детей», «Свиньи вы, а не верноподданные!», «Терпеть не могу, когда ради забавы мучают животных. Слона заставляют танцевать, соловья сажают в клетку, а тигра учат качаться на качелях. Тебе трудно, сынок? — Да. Быть настоящим человеком очень нелегко». Этот лейтмотив выводит на передний план повествования проблему тоталитаризма, диктаторства, свободы и управления другими. Диктатор — король, он сам себя так и позиционирует: «Я страшный человек. Тиран, деспот, коварен, злопамятен», но диктатор — также и волшебник: «Семь лет назад ваш муж превратил меня в человека», «Вот я взял и собрал людей, перетасовал их». Как люди управляют животными, так взрослые управляют детьми: «По моему разумению, взрослые не должны вмешиваться в любовные дела детей. — Вы умрете первым», «Мерзавцы. Дармоеды. Оставили без присмотра ребенка», «В моем доме двое влюбленных детей, которым суждено погибнуть, если мы не вмешаемся». Несколько раз в кадрах кинокартины появляется панно, висящее в доме волшебника. На нем изображен огромный дракон, которого держат на арканах многочисленные маленькие люди. В начале второй серии жена волшебника начинает мыть это изображение и мазок за мазком смывает весь рисунок, а за ним оказывается зеркало, отражающее всех присутствующих. Таким образом, в этой истории уже не медведь и другие животные, а люди чаще всего маркируются как аморальные существа: «Люди — мошенники. А что делать? Весь мир таков, что стесняться нечего», «Вы, небось, знаете, что такое королевский дворец. За стенкой людей душат, братьев, родных сестер. Душат. Словом, идет повседневная будничная жизнь» «Моя дочь поступает, как все нормальные люди. У нее неприятности — она палит в кого попало». В первой экранизации «Обыкновенного чуда» герой боялся, что, превратившись в медведя, убежит от любящей девушки и тем самым поступит безнравственно. Теперь он считает, что убийцей любви будет она: «Сынок, ты бросишь влюбленную девушку? — Видя, что я медведь, она сразу разлюбит меня». Непревращение после поцелуя человека в медведя в этом фильме оказывается торжеством не только морали над безнрав-

ственностью, но и свободы над диктатом: «Кто смеет предсказывать, когда высокие чувства овладевают человеком?! Нищие и безоружные люди сбрасывают, свергают королей!».

Трактовка образа медведя как благородного и свободного начала в человеке продолжилась в фильме Сергея Бодрова-старшего «Медвежий поцелуй» 2002 года. Ситуация, представленная в кинокартине, осложнена двойным оборотничеством. С одной стороны, есть главная героиня — человек, который долго не осознает свою принадлежность миру животных и только в конце кинокартины принимает облик медведицы. С другой стороны, есть главный герой — медведь, который несколько раз на протяжении фильма принимает облик человека. Две противоположные сюжетные ситуации в повествовательном искусстве обычно оформляют проблему выбора, и, как правило, нравственного. Получается, что путь от человеческого к медвежьему и от медвежьего к человеческому помогает интерпретировать сюжет фильма как рассказ об установлении нравственных границ.

Сам жанр роуд-муви (road movie — букв. «дорожное кино»), в котором снят «Медвежий поцелуй», — обычно не только путешествие по городам и странам, но и внутреннее путешествие героя по глубинам своего сознания и становление себя. Как писал об этом жанре американский кинокритик Дэйв Кер, «неотъемлемая часть путешествия – движение по ландшафту, непродолжительное взаимодействие с людьми, местами и предметами. Место назначения не имеет значения и зачастую определяется произвольно. Вечное путешествие воспринимается как поиски своего места в мире» [1, с. 174 – 175]. Символическое сопоставление перемещения в пространстве с жизненным путем главного героя побуждает видеть в фильмах данного жанра философскую проблематику и в ряде деталей и сюжетных ходов, образующих структуру путешествия, в данном случае в теме оборотничества.

«Медвежий поцелуй» — совместный продукт нескольких стран: России, Германии, Франции, Швеции, Италии, Испании. Режиссер сознательно старался смешать состав людей, работающих над картиной, и показать географически разные места съемки, создавая в своем произведении атмосферу обоих миров: и Запада, и Востока. Для Сергея Бодрова-старшего было важно снять не «камерную» историю, понятную только жителям России, а универсальный эпос, в который зритель не вживается, а наблюдает как бы со стороны. По наблюдениям кинокритика Михаила Брашинского, «в «Обыкновенном чуде», которое не может не прийти на ум при просмотре нового фильма Сергея Бодрова-старшего, причиной превращения человека в медведя был поцелуй принцессы. У Бодрова это убийство — одновременно наказание зла, и защита любви, и прерывание жизни. Важное различие говорит о том, что Бодров, вынашивавший этот проект годами, хотел сделать не волшебную сказку, а нечто другое: ни короля, ни свиты, а громадные сосны тайги, магические пляски шаманов, дорога без конца и

края. Магия здесь исходит не от волшебника, а от дыхания природы, которая замутила эту безвыходную любовь. <...> Любовь он хотел объединить с природой, вывести из ее дыхания. То есть хотел снять не сказку, а эпическую историю любви. <...> Тут история сознательно непроявленная; она лишь намечена так, чтобы препятствия событий не мешали нашему ровному, как дыхание природы, эпичному скольжению над сюжетом. Высота птичьего полета — отличная дистанция для такого обзора» [2]. Подобного рода изначальный синкретизм, непроявленность точки зрения в кинокартине способствует восприятию ее сюжета как истории о постепенном установлении разного рода границ (и внутренних, и внешних) у главной героини, у других персонажей фильма и у зрителей. Медвежий образ маркирует конструирование этих границ, отделяющих себя от «не-себя»: социальных, возрастных, географических (территориальных) и нравственных.

Структурно роуд-муви, как правило, распадается на ряд эпизодов, в каждом из которых главному герою предстоит преодолеть то или иное испытание. Фильм «Медвежий поцелуй» структурирован по главам — странам путешествия бродячей цирковой труппы. Заставка каждой главы — это новая страна со своим символом. Важно заметить, что фильм начинается без разбивки на главы. Мультипликационная заставка с девочкой и медведем, затем сцена охоты на медведицу и наконец ситуация в Петербурге с покупкой медвежонка никак не называются и не оформляются как главы. Главная героиня Лола, как только видит медвежонка, сразу понимает, что она непременно хочет его купить и никуда без него не уйдет. Глухонемая женщина, видимо, чувствуя еще не осознанную медвежью самоидентификацию главной героини, дарит ей фигурку медведя. И сразу после этого фильм начинает делиться на главы. То есть идея найти границы появляется в истории только после этого своеобразного обряда инициации — подарка Лоле тотемного зверя.

Преодоление и осознание территориальных границ — это первый слой повествования. В каждой стране, в каждой главе фильма в соответствии с законами жанра Лолу ждет то или иное испытание. В Швеции Лолу бросает мать, признавшись, что не является ее родной мамой. В Германии медведь вдруг начинает превращаться в юношу, в которого Лола влюбляется. В Испании гадалка сначала обнадеживает Лолу, говоря, что скоро он навсегда примет человеческое обличье, но после убийства медведем человека она сообщает, что теперь он навсегда останется медведем. В Сибири героине приходится выбирать между окончательной разлукой с любимым и собственным оборотничеством. Таким образом, оказывается, что одновременно с обозначением территории все главы фильма — это еще и стадии взросления Лолы, ее полового, психологического и социального созревания. Девушку притягивает именно образ медведя, а не какого-либо другого животного, как устойчивый символ защиты (важно после

ухода матери), долголетия (важно после смерти отчима), силы (важно, когда она в юном возрасте остается без семьи и практически без работы) и сексуальности (важно, так как Лола находится в стадии полового созревания). Образу медведя в древнерусской языческой традиции, кроме типичных качеств характера, «была присуща также брачная символика, символика плодородия и плодовитости. Она проявлялась, в частности, в свадебном обряде, в любовной магии, в лечении бесплодия и т. п.» [4, с. 212]. Поэтому в историях любви между человеком и животным в славянском мире наиболее часто этим животным оказывается именно медведь.

Поиск и установление нравственных границ – это второй слой повествования. В глазах Лолы медведь перевоплощается в человека именно в таких жизненных ситуациях, которые связаны с законом, моралью и нравственностью. Он защищает Лолу всякий раз, когда ее пытаются ограбить, изнасиловать, нападают на нее с ножом (то есть когда преступают социально установленные границы, закон). Он поддерживает Лолу после ухода матери и в ситуациях недружелюбного отношения к ней хозяина цирка (когда преступают моральные, нравственные границы). Медведь совершает страшнейший человеческий грех — убийство. Но оно было спасением любимой. По человеческим меркам такой поступок может одновременно и осуждаться, и оправдываться. А для мира животных, в царстве природы он полностью естественен. Люди собираются убить медведя, но Лола поддерживает сторону внесоциального мира законов природы и потому сама превращается в медведицу.

Фильм построен на субъективно-объективном балансе, который никак не может обрести окончательного очертания. Медведь иногда — реальный объект, на которого героиня перенесла свои чувства любви и тоски. И другие герои испытывают по отношению к нему разные эмоции, играют, жалеют его, кричат на него, дерутся с ним и не отождествляют его с собой. Но часто он не отдельный субъект, а лишь часть сознания Лолы, реализация ее желаний, интросекция Другого внутри себя, которая в конце фильма получает визуальную репрезентацию – телесное превращение. Образ медведя в фильме появляется в сознании Лолы тогда, когда ситуация доходит до каких-либо границ и встает вопрос о разделении и о выборе. Мир цирка, в котором живут герои фильма «Медвежий поцелуй», стирает границы, ликвидирует пространственные и нравственные ориентиры. Зрители и сотрудники цирка не разделяются исходя из своей социальной принадлежности, а оказываются равны перед испытываемыми эмоциями смеха и страха. Животные, дети и взрослые люди работают наравне друг с другом. И моменты переодевания в костюмы и маски, путешествия по разным городам и странам тоже всех уравнивают, лишают границ и создают хаос образа жизни. Фигура медведя как некоего «символического пограничника» сознания помогает обрести упорядоченность самовосприя-

тия, установить свои собственные нравственные и социальные границы и критерии самоидентификации.

Наиболее новыми на данный момент фильмами с героем медведем-оборотнем в российском кино являются «Ночной дозор» 2004 года и «Дневной дозор» 2005 года Тимура Бекмамбетова по произведениям Сергея Лукьяненко. Они продолжают традицию осмысления не только медведя, но и других животных-оборотней как маркеров пограничных зон. Весь мир, представленный в этих историях, делится на людей и Иных. И основная тема повествования — проблема морального выбора, который переопределяется в том числе как выбор между человеческим и нечеловеческим. Человек чаще всего по свободному выбору приобщается к миру Иных, но Иные уже не могут вернуть себе статус человека и обязаны жить в строго иерархизированной, весьма несвободной системе, мечтая о «человечности»: «Можно и в нашем положении оставаться людьми. — Людьми, папа? Ты можешь сделать меня человеком?», «Я хочу жить. — Ну так живи! Живи! Кто тебе мешает? — Я хочу снова стать человеком. — Хочешь стать человеком, ну и веди себя по-человечески. — А разве вы ведете себя по-людски? Он меня любил, а вы отдали меня ему, как пищу. И тогда ты убил его. Ты. — У меня не было никакого выбора». За право превзойти способности человека, став Иным, героям приходится платить тем, что они живут, не имея право на личное решение, что в данной ситуации безнравственно и аморально, а что нет: «Иные отличаются от обычных людей. Иной обладает нечеловеческими способностями. — Почему? — Ну потому что ему пришлось пройти в жизни через нечеловеческие испытания. Понимаешь? И приложить к этому нечеловеческие усилия. Он становится Иным. Жизнь у него становится иная». Их действия и поступки строго предписаны законами и соглашениями. Когда главный герой дилогии Антон Городецкий в конце фильма совершает немыслимый подвиг, изменяя свой прежний выбор, про него говорят: «Все. Человеком стал».

Пространство Иных и особенно вход в это пространство маркируется насекомыми и животными. Все животные-оборотни — это Иные одного из низших рангов. Они могут быть как Темными (Попугай, Жаба): «По твоей милости уже двенадцать лет жабой в живом уголке дежурю», — так и Светлыми (Тигренок, Медведь, Сова): «А почему тебя называют Медведем? — Ну потому что он маг-перевертыш. И он может быть медведем, а может быть человеком, а я тигренком. — Ну тогда покажи. — Чего показать? — Как ты будешь превращаться. — Не, в другой раз, Егор <...> Ну, что мы, в цирке что ли?». Медведь и другие перевертыши или оборотни не маркируют свет или тьму как нравственность или безнравственность, а обозначают инаковость вообще, наличие другого мира, противопоставленного людскому. Мира вокруг нас, мира в нас самих. У Егора дома есть игрушка плюшевый медведь. И когда мальчик

втайне от мамы бежит к Завулону, он оставляет в своей постели под одеялом этого медведя, с которым мама разговаривает, думая, что это спит ее сын. Плюшевый медведь оказывается двойником Егора в мире людей, пока ребенок приходит в гости в компанию Темных.

Итак, в фильмах Бекмамбетова медведь уже не маркирует собой границу между человеческим как цивилизованным и нечеловеческим как дико-природным (сама эта оппозиция для данных кинокартин нерелевантна), но и не нагружается всей полнотой противопоставления морального и неморального выбора (это противопоставление скорее характерно в целом для социальной дифференциации Иных, а не только для одного Медведя). Скорее он служит здесь как легко опознаваемый зрителем маркер переходности между миром привычным и запредельным. Можно сказать, что образ медведя в кинематографии Бекмамбетова кодифицировался, превратился в клише, привычное для хорошо погруженного в российскую кинокультуру зрителя, и поэтому его семиотическая нагрузка ослабла (Медведь — единственный Иной, который не превращается в животное на экране). Для маркировки границ между человеческой культурой и трансцендентным ей миром природы, а также между «Я» и «Другим» теперь требуются уже некие иные символы.

Таким образом, оказывается, что образ человека, превращающегося в медведя, и медведя, превращающегося в человека, претерпел большие семиотические трансформации на российском киноэкране. В советском кино его образ осмыслялся идеологически: от маркирования жуткого и аморального, противоречащего нравственным человеческим законам, к репрезентации благородного, естественного и чистого, потерянного человечеством. В постсоветском кинематографическом пространстве образ медведя лишается обязательной ценностной нагруженности и становится определенным символом, маркирующим ситуацию перехода, выбора или двоимирия, — своеобразным «пограничником». Он появляется как индикатор разделенности мира, но своим существованием уже никак не оценивает эту онтологическую раздвоенность.

Список литературы и источников

1. Kehr D. When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade. — Chicago: University of Chicago Press, 2011. — 304 p.
2. Брашинский М. Медвежий поцелуй [Рецензия на фильм] [Электронный ресурс] <http://www.afisha.ru/movie/170668/review/146924/> (дата обращения 10.05.2013)
3. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство — СПб., 2000. — С. 149 – 390.

4. Мозоль Е. В. Сравнительный анализ культов волка и медведя в древнерусской языческой традиции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2008. № 63-1. — С. 210 – 213.
5. Орел В. Е. Культура, символы и животный мир. — Харьков: Гуманитарный Центр, 2008. — 582 с.
6. Рябов О. В., Константинова М. А. «Русский медведь» как символический пограничник // Труды Карельского научного центра Российской академии наук. 2011. № 6. — С. 114 – 123.

М. Б. Ворошилова

ОБРАЗ ВИННИ-ПУХА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КАРИКАТУРЕ¹

Карикатура с незапамятных времен считается одним из самых важных средств невербального общения и одним из наиболее сильных средств неофициальной коммуникации, в том числе и политической.

Как уже не раз отмечали современные исследователи (Е. А. Артемьева [1], Э. В. Будаев [3], М. Б. Ворошилова [6]), особую популярность в России политическая карикатура получила в последние десятилетия, что связано с рядом причин. Во-первых, это обусловлено изменением самой ситуации в стране: в конце XX века нам наконец-то разрешили шутить о высшем руководстве и к ним приближенных. Во-вторых, развитие техники, и особенно появление Интернета, позволило выйти в свет широким слоям мастеров карикатурного жанра: политическая карикатура становится самым доступным средством выражения собственного мнения, не требующего серьезного риторического или художественного таланта.

Таким образом, современная политическая карикатура стала не столько идеологическим орудием, каковым она была в Советском Союзе, сколько неким политическим знаком, своеобразным зеркалом современности, крайне чутко реагирующим на все изменения в обществе, «значимым источником данных о взаимоотношениях между людьми, политическими событиями и властью» [3, с. 132].

Особое место карикатуры в современном неформальном политическом дискурсе, ее

¹ Статья подготовлена в рамках государственного задания Министерства образования и науки РФ (проект 6.2985.2011 «Политическая метафорология»).