

МИФ ЛЕВИАФАНА В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА
(НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА ЛЕВИАФАН)

THE LEVIATHAN MYTH IN THE FILMOGRAPHY OF ANDREI ZVYAGINTSEV
(ON THE BASIS OF THE FILM *LEVIATHAN*)

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

ABSTRACT. The article focuses on an interpretation of Andrei Zvyagintsev's film *Leviathan* in the context of the Leviathan myth. The film was inspired by *the Book of Job* and the philosophical treatise called *Leviathan or The Matter, Form and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil* written by Thomas Hobbes in 17th century. The article starts with an explanation of the possible meanings of the symbol of Leviathan in various cultural and historical traditions, including the Bible and Hobbes's book. The background is then expanded further in the interpretation of selected shots from the film, which show that the artistic text of the Russian director can be perceived as a universal parable of human life.

Beata Waligórska-Olejniczak, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Poznań – Polska, beata.waligorska@amu.edu.pl

Можно с уверенностью сказать, что появление фильма *Левиафан* Андрея Звягинцева, мировая премьера которого состоялась в мае 2014 года, вызвало необычайное волнение и споры не только в России. На это, несомненно, повлияло несколько причин. Во-первых, существующие полнометражные фильмы самого выдающегося современного российского режиссера выходили на экраны в ритме соревнований Олимпийских игр, т. е. регулярно, каждые 4 года, начиная с дебютного *Возвращения* с 2003 года, через *Изгнание* (2007) и *Елену* (2011). В случае *Левиафана* беспокойство было вызвано, конечно, не выходящим за рамки схемы кинопроизводства, а тематикой фильма, воспринятой многими в качестве идеологической диверсии, опасной метафоры правления Владимира Путина, неудачной и нецелостной по содержанию антихристианской работы не для настоящих русских и т. д. Во-вторых, сообщение о запрете показа фильма в России, между прочим, из-за, а, скорее, под предлогом, нецензурной брани, сразу же вызвало интерес киноманов, в том числе, тысяч любителей десятой музыки, которые из принципа, коллоквиально говоря, российское кино не переваривают. В-третьих, как нам известно, в Польше вернулись к обсуждению фильма в феврале с. г., по случаю церемонии вручения Оскара, когда *Левиафан* шел

вровень с *Идой* Павла Павликовского в номинации „лучший иностранный фильм“. Победа польского фаворита на какое-то время разделила поляков на группы — на полных гордости и радости победы и разочарованных, и даже отрицательно настроенных, критиков изображения.

Целью этой публикации все же не является обсуждение решения Американской Академии Кинематографических Искусств и Наук или ведение идеологических споров, связанных с интересующим нас фильмом. Сам Звягинцев, не избегающий, впрочем, разговоров с журналистами, отмечает, что его последний фильм — это значительно больше, чем просто образ обреченной на поражение борьбы *маленького человека* с системой, известной хотя бы из пессимистичных произведений Александра Пушкина, Николая Гоголя, Антона Чехова или Федора Достоевского¹. Режиссер, обвиняемый его злонамеренными противниками в том, что он не любит Россию, а больше красные ковры и Голливуд, определяет свое произведение именем универсальной параболы, которая, во что трудно поверить после первого просмотра *Левиафана*, дает человеку надежду и веру². Режиссер в интервью признается, что создание фильма вдохновлено библейским рассказом о Хиобе и возникшей в XVII веке теорией английского государства философа Томаса Гоббса, представленной в его монументальном труде под названием *Левиафан — материя, форма и власть церковного и светского государства*³. Можно сказать, что это лишь предлоги, чтобы вновь взглянуть на состояние человека на пороге нового тысячелетия и диагностировать видимые проблемы. И дело здесь отнюдь не и, конечно, не только в неоднократно озвученной проблеме патологической системы власти, но прежде всего в истории личности, эвримена, и его жизненной ситуации.

Звягинцева в каждом фильме интересует на самом деле состояние духа человека и управляющее миром зло. Приведенная выше тематика, а также поэтика его фильмов (длинные молчаливые сцены, художественные пейзажи, своеобразная одержимость темой зеркала и воды и т. д.) становятся обоснованием для сравнений создаваемого им кино с картинами Андрея Тарковского. Звягинцев считается даже продолжателем великого мастера и художника, благодаря которому российское кино вышло из тупика (о чем свидетельствует целый ряд наград, начиная с Золотого Льва в Венеции в 2003 году за полнометражный

¹ Андрей Звягинцев: *Сильнейшая реакция ненависти к „Левиафану“ — просто нежелание смотреть в зеркало. Интервью Ксении Соколовой с Андреем Звягинцевым*, [в:] электронный ресурс: <http://snob.ru/selected/entry/87969/page/2> (01.09.2015).

² N. M a c F a r q u h a r, *Russian Movie 'Leviathan' Gets Applause in Hollywood but Scorn at Home*, "New York Times" 2015, January 27, с. A1.

³ Там же.

дебют и кончая призом на Фестивале в Каннах, именно за *Левиафана*). Произведения российского создателя сравниваются с достижениями Микеланджело Антониони, Альфреда Хичкока или современного австрийского режиссера Мишеля Ханеке. Вышеупомянутый режиссер напумевшего фильма *Любовь* подытожил свое творчество следующим образом:

Я хочу всем описать мир, который я знаю, для меня семья является локусом войны в миниатюре, является местом, где берут начало все войны. Эта ежедневная война в семье по-своему столь же убийственная, независимо от того, происходит ли между детьми и родителями или между мужем и женой⁴.

Кажется, что это лапидарное утверждение прекрасно обобщает и достижения Андрея Звягинцева, кинопроизведения которого можно бы метафорически трактовать как рентгеновские снимки наименьшей и основной ячейки общества. Предположение это верно как в отношении полнометражных фильмов, показывающих общечеловеческие истории, которые могут произойти в любой точке мира, чему примерами являются фильмы *Возвращение* и *Изгнание* (последний снят, впрочем, во Франции и Бельгии), так и в отношении картин, показывающих конкретные российские реалии (здесь следует вспомнить *Елену* – фильм, показывающий разрыв между реальностью московского элитного дома и спального района, недалеко от АЭС и, конечно, *Левиафана* с завораживающими кадрами с Баренцева моря). Можно рискнуть заявить, что эти четыре фильма создают в сущности одну общую историю. Звягинцев использует в них самостоятельно разработанные связывающие мотивы, варианты персонажей или ситуаций, которые, казалось бы, переходят из одного фильма в другой, по образу и подобию героев и событий, созданных Антоном Чеховым. Независимо от типа среды мы встречаем в них образы женщин, определенным образом незавершенных либо несамореализовавшихся (Лилия в *Левиафане*, Катя в *Елене*, Вера в *Изгнании*, мать в *Возвращении*), образы отсутствующих отцов (снова следовало бы перечислить почти все фильмы), различные варианты братских отношений или, наконец, смерть главного героя, которая является венцом каждого полнометражного фильма. К этому следовало бы добавить рамки композиции, в которые режиссер, как правило, вписывает сюжет: длинные кадры сухих ветвей в начале и в конце *Елены*, бьющиеся в шторм о скалистый берег мор-

⁴R. Santos Aquino, *Spotlight on Contemporary Russian Cinema: Of Lands and Families Remote in the Films of Andrey Zvyagintsev*, [в:] электронный ресурс: <http://nextprojection.com/2012/05/19/spotlight-on-contemporary-russian-cinema-of-lands-and-families-remote-in-the-films-of-andrey-zvyagintsev/3/> (20.08.2015). [Перевод мой – В. В.-О.].

ские волны, открывающие и закрывающие *Левиафана*. Восприятие так оформленной структуры кинопространства, в которой важным элементом является также цикличность и ритуализация событий, рождает в зрителе впечатление, что он практически участвует в создании нового мифа об апокалипсисе, о мире, который, кажется, находится всегда где-то посередине, между хаосом и космосом, а измеримое светское время вписано в возобновляемое время сакральное.

В данной статье мы все же не собираемся доказывать правильность только что представленного тезиса, наша цель немного скромнее — обращение внимания прежде всего на миф Левиафана, обновленный российским режиссером. Тем самым своей статьей впишемся в популярную сегодня тенденцию практических, компаративистских литературно-культурных исследований, концентрирующих свое внимание на неомифологизме, сопровождаемых богатством теоретических работ. Учитывая ограниченные рамки настоящей статьи, а также всеобщую доступность публикаций, сфокусированных на теории широко понимаемого мифа, находящихся также в открытом доступе в Интернете, мы оставим размышления, сосредоточенные на попытках пересмотра определения самого вопроса, указывая лишь в этом контексте на важность исследований и наблюдений таких философов культуры и ученых, как Юрий Лотман, Ролан Барт, Мирча Элиаде, Алексей Лосев, Владимир Топоров, Яна Погребная и многих других⁵.

Долгая история политических теорий изобилует крайне разнообразными метафорами, парадигмами, знаками и аллегориями, в том числе и образами чудовищных монстров. Они появляются, например, у Платона, который называет „многоглавым” и „многоцветным животным” толпу, охваченную иррациональными аффектами⁶. Однако только упомянутое произведение Томаса Гоббса *Левиафан* 1651 года, которое затмило все остальные трактаты философа, оживило мифический символ настолько, чтобы он стал картиной гораздо более значительной, чем иллюстрации абстрактной теории или конструкции.

⁵ См., напр.: Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинский, *Литература и мифы*, [в:] электронный ресурс: <http://philologos.narod.ru/myth/litmyth.htm> (12.09.2015); А.Ф. Лосев, *Диалектика мифа*, Москва 2000; Я.В. Погребная, *Актуальные проблемы современной мифопоэтики*, Москва 2011, [в:] электронный ресурс: <http://www.niv.ru/doc/pogrebnaaya-aspekty-mifopoetiki/index.htm> (15.09.2015); W. Tóporow, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000; R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008; M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

⁶ P l a t o n, *Państwo*, IX, 588 c. Цит. по: C. S c h m i t t, *Lewiatan w teorii państwa Thomasa Hobbesa. Sens i niepowodzenie politycznego symbolu*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2008, c. 14.

Можно сказать, что после публикации миф Левиафана начал новую жизнь. Эффектный заголовок и побуждающая к размышлениям гравиюра, сопровождающая первое английское издание книги, наряду с эпитафией из *Книги Иова*, сделали Гоббса знаменитой фигурой, хотя и по сей день спорной. Уводя в тень содержание самого произведения, все аргументы и мыслительные конструкции попали в поле действия сил созданного символа.

Левиафан как образ политического единства относится прежде всего к *Библии*, образу известного из *Книги Иова*, упомянутого в *Книге пророка Исаии*, *Книге пророка Ионы* и *Псалтыре*. Выступающий в *Откровении св. Иоанна* образ Левиафана принадлежит также к ряду животных, таких как дракон, змея, „зверь, выходящий из земли“, „зверь, выходящий из моря“, „зверь, выходящий из бездны“. Карл Шмитт, автор книги *Левиафан в теории государства Томаса Гоббса*, утверждает, что „мифы о борьбе с драконом, и все предания и легенды о погромах драконов, таких, как Зигфрид, святой Архангел Михаил или святой Георгий, можно отнести к Левиафану“⁷. В произведении Гоббса в отличие от *Библии*, в которой много разных представлений животных, гармонирующих друг с другом, четко ставится граница между Левиафаном, морским чудовищем, представляемым в виде крокодила, кита, змеи или вообще большой рыбы, и Бегемотом, земным чудовищем, принимающим форму большого быка, слона или бегемота⁸. Богатство теологических, каббалистических или исторических интерпретаций символа Левиафана удивляет. В упрощении можно сказать, что он в конечном счете является чем-то отрицательным и враждебным, образом ужасающей силы, который может означать как власть дьявола, так и самого сатаны. На византийских изображениях Страшного Суда Левиафан — это само море, выбрасывающее из своих недр мертвеца. Запутанная фантастика XIV века связывает его со Средиземным морем, *diabolicum mare*, зато христианское Средневековье изобилует картинами, показывающими Бога в образе рыбака, Христа на кресте, как приманку на удочке, и Левиафана, как пойманную рыбу огромных размеров⁹. В обширном сочинении Гоббса Левиафан появляется в четырех образах — в образе смертного бога, великого человека, великого животного и совершенной машины. Однако эти варианты нельзя отнести к Бегемоту, сухопутному чудовищу, который в теории мыслителя функционирует как знак худшего возможного зла, символ религиозной гражданской войны. Несмотря на то что европейская традиция, в соответствии с *Библией*, приписывала, как правило, человека земле,

⁷ C. Schmitt, указ. соч., с. 16.

⁸ Там же, с. 161.

⁹ Там же, с. 19.

представляя море стихией враждебной и опасной, Гоббс однозначно делает из Левиафана символ мира и порядка, символ добра, который ассоциируется с защищающим гражданина государством, в отличие от природы, необузданной, полной зловещего хаоса. Одно, однако, не подлежит сомнению — библейский символ, который использовал также Уильям Шекспир в *Генрихе V* или Джон Мильтон в *Потерянном Рае*, заволаживает и сегодня. Об этом свидетельствует не только затронутая тема, но и современные книжные издания, вдохновленные мифом о великом звере, в том числе адресованные также обычному читателю, такие как детективный роман *Левиафан* Бориса Акунина, молодежный роман в жанре стимпанк Скотта Вестерфельда или *Левиафан* Пола Аустера, одного из основных современных американских писателей, который содержит четкие, интертекстуальные ссылки на концепцию Гоббса.

Если когда-то образ Левиафана мог буквально внушать страх своей жуткой внешностью, то сегодня силы этого мифического символа мы ищем где-то в другом месте, ибо трудно напугать освоенного с технологией и телевизионным кошмаром потребителя современной культуры. Граф Дракула и Франкенштейн чаще вызывают смех, чем страх, у пользователя андроидов. Кино-видение Звягинцева, с помощью показанного на экране образа государства, где нет места справедливости, свободе слова, честности, может тревожить и волновать зрителя, вызывая психологический дискомфорт. Мощная официальная машина воспринимается как печальная карикатура сильного социального государства, о котором говорил Томас Гоббс, обеспечивающего покой в обмен на преданность и послушание. Следует все же помнить, что „пророк Левиафана”, Гоббс, четко показывает превосходство общественных благ над частным¹⁰, а волю к борьбе и бунт считает злом, почти в той же степени, что коррупцию. Кажется, что линейно представленный сюжет, сильно вписанный в российские реалии, в фильме Звягинцева не имеет большого значения. Подтверждением этой гипотезы может служить факт, что часть западных критиков восприняла фильм как парафразу истории человека, обиженного несправедливым приговором американского суда¹¹. Звягинцев, прежде всего с помощью грамотно построенных пространственных отношений, рассказывает универсальную историю.

В конечном счете главный герой, Коля, вместе с семьей, упаковывает или продает свое имущество, чтобы переехать на новое место. И мы не воспринимаем этого поведения как трусливое, а, скорее, как рациональное и разумное. Сильнее, чем обшарпанные стены будущей

¹⁰ Там же, с. 180.

¹¹ N. M a c F a r q u h a r, указ. соч., с. А1.

квартиры Коли, пугает зрелище чтения приговора в суде, где однообразию юридического жаргона соответствует визуальный эффект. Секвенция начинается с общего плана, с помощью которого показан зал заседаний, потом камера медленно меняет спектр видения, чтобы остановиться на читающей приговор. В это время силуэты Николая и Лилии, которых непосредственно и касается дело, показаны сзади, их анонимность и беспомощность явно контрастирует с величием власти женщины-судьи. Стоп-кадр переносит нас на мгновение в коридор суда, где мы видим рыдающую девушку, рядом с мужчиной, после чего, через минуту, возвращаемся в зал суда. Камера снова переходит от сближения к сближению на находящихся там людей; иногда размытое изображение Коли и Лилии, вне глубины резкости, служит при этом в качестве фона. Сцена заканчивается полусближением на обоих героев. Комментарием к представленной здесь секвенции можно считать следующие далее кадры, т. е. длинные, молчаливые снимки горящего на дверях суда Николая, широкий кадр, демонстрирующий огромный пустой паркинг и бульвар, которыми пользуются при выезде герои и, показанные непосредственно после слушания, фрагменты алкогольной вечери мэра и священника.

Эмоциональный аспект этих событий передает архитектура недружелюбного сооружения суда, как бы продублированная и усиленная проксемикой представленных персонажей, очевидно, контрастной по отношению к атмосфере уютного дома православного священника. Качество этих оппозиционных отношений передают геометрические фигуры, в которые можно вписать представленные зрителю пространственные отношения. Зал заседаний с доминирующей позицией стола судьи вызывает ассоциации с прямоугольником, в котором невозможно одержать победу над иерархическими системами. Сцену, изображающую трапеziu у священника, можно вписать скорее в круг или эллипс, положение людей за столом создает отношения почти партнерские, хотя церемония и процесс визита подчеркивают величие церковной власти. Все приведенные в фильме сцены в суде и государственных органах болезненно обнажают не только очевидную беспомощность супругов перед лицом власти, но и господствующий в этих сценах разговор страха и молчания. Упомянутую фигуру прямоугольника, известную нам из математики в качестве системы сторон $2a$ и $2b$, можно соотнести в этом случае с оппозицией мы-они, отмеченной в фильме в представленных системах служебных помещений, столов, коридоров, захлопывающихся дверей и решеток, убивающих мысль о выходе из существующей сети связей. Язык непонятных, автоматически читаемых, юридических формул, благодаря столкновению с упомянутыми, последовательными кадрами, резонирует с пустой жестикულიцией

мэра. Икона, перед которой он сидит, перекусывая в гостях, выполняет скорее функцию фотографии, а не священного изображения, приглашающего к молитве и созерцанию святости. Это „замораживающее зеркало“, как мог бы сказать в этом контексте Умберто Эко, ибо оно указывает на библейскую реальность, которая уже не существует, является запечатлением утерянного момента из прошлого — вечера в горнице, которого нельзя уже по-настоящему пережить, вспомнить¹². Наблюдая за мэром в приведенной выше сцене, а также в более позднем образе во время богослужения в новой церкви, мы видим, что он является человеком, у которого единство между *fides* и *confessio*, верой и исповеданием, прервано. Мэра интересует только актуальность созданного собой мифа о собственной силе. Столкновение деградировавшего здесь символа святости с зеркалом, предметом — в соответствии с доисторическими верованиями — с магической силой вытягивания души из человека, сигнализирует, что Вадим уже находится как бы на другой стороне, в мире тьмы. В более широком измерении эту часть рассуждений можно было бы резюмировать выводом, что Левиафан в творчестве Звягинцева функционирует в первую очередь как символ пост-постсовременного состояния, того, что случилось с людьми, злом, которое незаметно, потому что переодетое в костюм общественного блага прокралось в повседневную жизнь.

Образ мифического Левиафана, безусловно, требует также нового взгляда для более точного восприятия зрителем последних кадров перед смертью Лилии. Так же, как в фильме *Возвращение*, Звягинцев делает несущим смысл берег открытого водоема, место границы между водой и сушей. Там принимаются ключевые решения, касающиеся будущего, звучат вопросы о Боге. В *Левиафане* режиссер использует при этом свои любимые художественные решения, то есть повторения симметрично построенных кадров. Когда мы смотрим на обращенную к морю Лилию, мы видим также плывущего в нем кита. Поместив в кадре отчаявшегося после потери жены Николая, режиссер практически повторяет упомянутый кадр с Лилией, но кита уже нет. Зритель помнит все же, что скелет другого морского млекопитающего того же вида лежит где-то рядом, что несколькими минутами ранее сидел перед ним сын героя. Цепочку собранных здесь кадров венчает, на наш взгляд, сцена обнаружения тела Лилии. Крупному плану мертвой героини предшествуют кадры общего плана, использование которых мотивирует зрителя к активности, как бы заставляет его выполнять упражнения на наблюдательность, потому что в проливной сильный дождь тело женщины не отличается издали от влажных камней и во-

¹² U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 116.

дорослей. Зритель, проведенный через такого рода монтаж, начинает соединять образ героини с водой и жертвоприношением, у нас складывается впечатление, что взяв ее лежащее тело, земля воздает ее морю. Кажется, что этот регресс к ночи и воде необходим, чтобы обеспечить регенерацию жизни. Лилия, которую можно рассматривать как одну из многих незавершенных, несамореализовавшихся героинь Звягинцева, перед своей, надо полагать, самоубийственной смертью говорит о намерении рождения ребенка. С земной точки зрения, в этой ситуации, ее поступок может показаться так же нелепым и непонятным, как четкий план ухода из жизни Веры в *Изгнании*. В более широкой перспективе, однако, в обоих случаях эти женщины создают своих мужей по-новому, вызывают их пробуждение к духовной жизни. Только таким образом их страдание может иметь смысл и причину, благодаря которым можно превратить страдания в определенный порядок мира и оправдать их. Открывающие и закрывающие фильм кадры суровой природы северной России подтверждают смысл такого рассуждения. Эти кадры вписывают ритм жизни человека в тайны творения и заставляют вернуться к верованиям первичных культур, для которых страдания и боль никогда не лишены цели¹³.

Стремясь к завершению настоящих рассуждений, мы хотели бы отметить, что обсуждаемые кадры, которые были упомянуты в контексте мифа Левиафана, — это лишь введение в дискуссию по данной проблеме, анонс, указывающий на потенциал содержащихся в фильме Звягинцева возможностей. Томас Гоббс, на трактат которого мы ссылались, на протяжении веков получал очень разные оценки. Огюст Конт вознес его почти до уровня отца церкви новой религии научного позитивизма¹⁴. В последующие годы Гоббса сделали ответственным за ужасы и зверства тоталитаризма, ссылаясь в частности на его убеждение о злой природе человека, энергию которого нужно уметь направлять, а иногда даже усыплять, чтобы он мог правильно служить государству. Не оценивая справедливости этого утверждения, можно сказать, что язык образов в фильме *Левиафан* российского режиссера мог бы предоставить много доказательств, подтверждающих этот пессимистический взгляд на человека. В конце концов один из критиков определил произведение Звягинцева как роуд муви (*road movie*), рассказывающее о пути человека в ад. *Двойник церкви*¹⁵, построенной на человеческой несправедливости, из-под которой выкатываются блестящие черные

¹³ M. E l i a d e, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, c. 256.

¹⁴ C. S c h m i t t, указ. соч., с. 148.

¹⁵ С. Ф у д е л ь, *О темном двойнике Церкви*, [в:] электронный ресурс: <http://www.pravmir.ru/o-temnom-dvojnike-cerkvi/> (01.09.2015).

„крейсера” местных „бандитов”, может утверждать зрителя в подобном мнении. Кажется, однако, что слой довольно банального, хотелось бы снова сказать — Чеховского — сюжета, сопоставленный с мастерски освоенным Звягинцевым принципом неизвестности, провокационно предсказывает, что хоть слабость и сила, добро и зло могут исходить из одного и того же источника, выход из подполья материальной повседневности возможен. Вызывающий ассоциации с водой миф Левиафана, обновленный в картине режиссера *Возвращения*, указывает на возможность катарсиса, очищения, совершающегося за счет интенсивного, освобождающего переживания отсутствия, позволяющего на укоренение в вере и истории.

Библиография

- Андрей Звягинцев: Сильнейшая реакция ненависти к „Левиафану” — просто нежелание смотреть в зеркало. Интервью Ксении Соколовой с Андреем Звягинцевым, [в:] электронный ресурс: <http://snob.ru/selected/entry/87969/page/2> (01.09.2015).
- Лосев А.Ф., *Диалектика мифа*, Москва 2000.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М., *Литература и мифы*, [в:] электронный ресурс: <http://philologos.narod.ru/myth/litmyth.htm> (12.09.2015).
- Погребная Я.В., *Актуальные проблемы современной мифопоэтики*, Москва 2011, [в:] электронный ресурс: <http://www.niv.ru/doc/pogrebnaaya-aspekty-mifopoetiki/index.htm> (15.09.2015).
- Фудель С., *О темном двойнике Церкви*, [в:] электронный ресурс: <http://www.pravmir.ru/o-temnom-dvojnike-cerkvi/> (01.09.2015).
- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2008.
- Eco U., *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- MacFarquhar N., *Russian Movie 'Leviathan' Gets Applause in Hollywood but Scorn at Home*, „New York Times” 2015, January 27, s. A1.
- Santos Aquino R., *Spotlight on Contemporary Russian Cinema: Of Lands and Families Remote in the Films of Andrey Zvyagintsev*, [в:] электронный ресурс: <http://nextprojection.com/2012/05/19/spotlight-on-contemporary-russian-cinema-of-lands-and-families-remote-in-the-films-of-andrey-zvyagintsev/3/> (20.08.2015).
- Schmitt C., *Lewiatan w teorii państwa Thomasa Hobbesa. Sens i niepowodzenie politycznego symbolu*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2008.
- Toporow W., *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000.