



Проблемы медиакультуры

«Левиафан» и «Солнечный удар» в зеркале российской медиакритики *

*А.В. Федоров,
доктор педагогических наук, профессор,
Таганрогский институт имени А.П.Чехова,
mediashkola@rambler.ru*

Аннотация. Оказавшись в зеркале российской медиакритики, «Левиафан» и «Солнечный удар», по сути, стали индикаторами политического расслоения медиакритического цеха: во многих случаях данные медиатексты анализировались, в первую очередь, не как произведения искусства, а как социальные, идеологические высказывания. Впрочем, это не удивительно, ведь за расслоением в среде медиакритиков стоит расслоение аудитории. Правда, массовая российская аудитория в целом куда более консервативна, чем медиакритическое сообщество. И, конечно же (о чем красноречиво говорят, в общем-то скромные бокс-офисы «Левиафана» и «Солнечного удара»), куда более ориентирована на развлекательную составляющую медиакультуры.

Ключевые слова: медиакритика, «Левиафан», «Солнечный удар», Звягинцев, Михалков, медиатекст, медиакомпетентность, медиаобразование.

** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в НОУ ВПО «Таганрогский институт управления и экономики». Тема проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».*

Media Culture Problems

"Leviathan" and "Sunstroke" in the mirror of the Russian media criticism

*Prof. Dr. Alexander Fedorov,
Anton Chekhov Taganrog Institute,
mediashkola@rambler.ru*

Abstract. Caught in the mirror of Russian media criticism, "Leviathan" and "Sunstroke", in fact, has become an indicator of political stratification of media criticism. However, this is not surprising, because for the bundle in the critics' community environment should bundle audience.

However, the mass Russian audience as a whole is much more conservative than media criticism's community. And, of course (as eloquently, in general, a modest box-office "Leviathan" and "Sunstroke"), which is more focused on entertainment component of media culture.

Keywords: media criticism, "Leviathan", "Sunstroke", Zvyagintsev, Mikhalkov, media texts, media competence, media education.

Современная медиакритика в целом опирается на герменевтический подход к анализу медиатекстов, который вполне соотносится с технологией анализа медийных продуктов, принятой в медиаобразовании [Бэээлгэт, 1995; Федоров, 2010; Эко, 2005, с.209; Fedorov, 2012; Silverblatt, 2001, pp.80-81] — с опорой на такие ключевые понятия, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), поскольку все они имеют прямое отношение к идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений. В рамках методологии, разработанной У.Эко, здесь, как правило, выделяется три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел; приемы повествования [Эко, 2005, с.209].

Напомним, что герменевтический анализ культурного контекста (Hermeneutic Analysis of Cultural Context) — исследование процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора и на точку зрения аудитории. Герменевтический анализ предполагает постижение медиатекста через сопоставление с культурной традицией и действительностью; проникновение в логику медиатекста; анализ медиатекста через сопоставление художественных образов в историко-культурном контексте, когда предмет анализа — система медиа и ее функционирование в обществе, взаимодействие с человеком, язык медиа и его использование.

Нам показалось любопытным проследить, как данные подходы реализуются в конкретных произведениях российских медиакритиков относительно, пожалуй, двух наиболее дискуссионных фильмов последнего сезона – «Солнечного удара» (2014) Н. Михалкова и «Левиафана» (2014) А. Звягинцева. Если можно выразиться максимально обобщенно, то ключевыми для авторов «Солнечного удара» стали вопросы: «Какую Россию мы потеряли? Как, почему это случилось?», а для авторов «Левиафана»: «Какую Россию мы обрели? И почему именно такую?»

Всего нами было проанализировано около 60-ти рецензий российских медиакритиков (преимущественно ведущих, наиболее активных и

заметных). При этом они были (весьма) условно разделены нами на две группы – медиатексты авторов «либерального крыла» и медиатексты авторов «консервативного крыла».

Мнения медиакритиков об идеологии, мировоззрении авторов медиатекста в социокультурном контексте, о том, каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует ценности, поведение, отношения, озабоченность, мифы (доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)

«Левиафан»: либеральный взгляд

Медиакритиков наиболее жесткого либерального крыла радует в «Левиафане», прежде всего, тотальный критический пессимизм взгляда на современную Россию: *«В «Левиафане» беспощадная аналитика доведена до предела и перехлестывает через него: против владельца дома и маленькой автомастерской уже не только исполнительная и судебная власти, но также власть, с позволения сказать, духовная, задумавшая поставить храм на месте его жилища, и едва ли не сам господь, подвергающий его мучительным испытаниям со стороны чужих и близких – соседей, друга и жены. Причем без единого метра «позитива» и без единого «лучика надежды», к демонстрации которых призывают авторов многочисленные зрители и даже иные недопросвещенные киножурналисты, жаждущие узреть «свет в конце тоннеля» [Матизен, 2015].*

Однако не столь жесткие медиакритики полагают, что, несмотря на всю «чернушность» показанного, аудитория в итоге должна (хотя так и не очень ясно, почему?) получить некий положительный заряд: *«К финалу лента Звягинцева возвышается до высот трагедии. В соответствии с законами жанра зрителям надо выстрадать этот честный, горький, без счастливого финала фильм. И выйти из зала с пережившей катарсис и оттого просветленной душой» [Павлючик, 2015]. «Звягинцев, которому кто-то поначалу инкриминировал спекуляцию на духовности, снял фильм отнюдь не только о произволе и беспределе в его родной стране. Это картина об опустошении, затрагивающем всех, и невинных – болезненнее, чем виноватых. ... сила фильма в отсутствии намека на любую назидательность. Однако он нагляднее любого хоррора показывает, как устроена жизнь (и смерть) в мире умершего Бога. Страшен не левиафан, посланный Вседержителем, чтобы наказать своих чад, и не левиафан-дьявол. Страшен скелет сдохшего левиафана, за которого отныне суд вершат люди. ... Глубоко проникшись идеей власти от Бога, все ее носители от мала до велика вершат свой нелегкий труд по вколачиванию в землю непокорных людей-звезд. Даже представления о «вертикали власти» ничего не стоят: личное знакомство адвоката Дмитрия с всемогущим главой Следственного комитета не влияет на положение вещей, как и собранный им компромат. Факты, которыми он владеет, принадлежат эмпирической реальности, но грош им цена в зыбкой многоуровневой вселенной левиафана, где на каждую неудобную правду отыщется другая, удобная. ... В таком фильме единственный подлинный герой – его создатель, не побоявшийся вскрыть сопротивляющуюся реальность, взломать код опостылевшей духовности и обнаружить за ним зияющую пустоту отморозенного безлюдного ландшафта. Это фильм-поступок*

– для всех, кто над ним работал, рискованный и откровенный, не оставляющий надежд на смягчающие кинематографические условности. ... У «Левиафана» невероятно мощный финал — и разрушительно трагический. Сейчас стало окончательно ясно, что жанр Андрея Звягинцева — трагедия, в нем он достигает высот почти античных. Невзирая на это, на выходе из зала я ощутил что-то вроде счастья. Просто потому, что в России, оказывается, может быть снято настолько совершенное и при этом настолько смелое кино» [Долин, 2014].

На этом фоне заметно оживились либеральные медиакритики, в свое время, восхищавшиеся, на наш взгляд, художественно бездарной суперчернухой А.Балабанова «Груз-200» [см. подробнее наш анализ реакции российской медиакритики на «Груз-200» в: Федоров, 2007], с одобрением фиксируя, траекторию движения А. Звягинцева от «внесоциальной» притчи к резкой социальной критике: *«Кто бы мог подумать, что наиболее внятно, объемно и резко о сегодняшнем дне в России выскажется режиссер, которого еще недавно числили по ведомству свободно конвертируемых и весьма безопасных «общечеловеческих» притч? Что именно он, борец «за духовные ценности», снимет вполне беспросветный фильм об их абсолютном кризисе? Что на фоне истошных религиозных камланий и призывов возврата к «традиционным ценностям», именно он, «наследник традиций», не только выступит с очень смелым по нынешним временам антиклерикальным посланием, но и покажет, что возвращаться, собственно, не к чему. Все сгнило, как остов выброшенного на берег гигантского кита-левиафана. Все превратилось в фальшь и пародию. ... фильм Андрея Звягинцева - это тугая криминальная драма, содержащая наиболее жесткую социальную критику в отечественном кино со времен "Груза 200". ... Сюжет о стертом ластиком человеке в России настолько популярен и вечен, что не нуждается в подпорках высокой притчи. Не избежавший библейских проекций «Левиафан», тем не менее, выдержан в жанре современной трагедии и удивляет наличием своеобразного черного юмора, которого от автора «Изгнания» ожидаешь еще менее, чем прямой публицистики на злобу дня» [Тыркин, 2015].*

Как смелый и положительный в целом фактор «Левиафана» отмечается его отчетливый антиклерикальный пафос: *«такой яростный антиклерикальный посыл, как в «Левиафане», трудно припомнить и в самых далеких от идеологической деликатности образцах советском кино. К примеру, на этот самый беспредел мэра благословляет православный батюшка высокого ранга, а в финале нас ждет посещение храма, свежестроенного, натурально, на крови» [Гиреев, 2015].*

Впрочем, вдумчивый экспертный взгляд приводит к куда более глубокой трактовке мировоззрения авторов медиатекста в социокультурном контексте:

«С точки зрения большинства критиков (как отечественных, так и зарубежных) «Елена» и в еще большей степени «Левиафан» знаменуют отход режиссера от метафизических конструкций в сторону непосредственной социальности. Рискну с этим не согласиться. Социальное измерение в этих фильмах, безусловно, присутствует, как и хорошо усвоенные уроки реализма русской классической литературы, но оно (как, впрочем, и у Толстого и тем более у Достоевского) включено в общую рамку размышлений о смысле человеческого (или, скорее, нечеловеческого) существования. ... В

«Левиафане» мы постоянно находимся в ином пространстве противоборства Бога и Дьявола, Добра и Зла, где зло в конечном итоге оказывается вездесущим и поглощает если не идею Бога, то, по меньшей мере, РПЦ. ... Если внимательно присмотреться к художественной ткани картины – реалистической в каждой детали, станет ясно, что все они отсылают в конечном итоге к бессилию Бога – иными словами, зло вездесуще. ... Интересно понять другое: какие особенности отечественной культурной традиции, к незыблемости которой нас столь настойчиво призывают власть предержащие, обеспечивают тотальную победу Левиафану и успешно блокируют механизмы бунта? С этой точки зрения фильм Андрея Звягинцева и его коллег может рассматриваться как акт протеста, и не только против продажных судов или принятых недавно нелепых законов. Попытки во имя социальной и политической стабильности вернуться в позднее средневековье и восстановить незыблемый союз церкви и государства неизбежно возрождают антиклерикализм мыслящей части социального организма, что и продемонстрировал фильм своим существованием» [Разлогов, 2014].

«Успех Звягинцева, на мой взгляд, связан как раз с тем, что его искренне интересуют прежде всего общечеловеческие проблемы – и не психологические, не сюсюминутные, а вечные: добро и зло, жертва, подчинение, любовь, вера. Он пишет притчи, а не детективы и не социальные истории, и все его бытовые обстоятельства всегда лишь прикрывают некий мегасюжет, связанный с общей христианской мифологией» [Солнцева, 2015].

«В фильме правит логика жизни – неумолимая, жестокая, скупая на счастливые развязки. Жизни, где Бог и вера давно подменены ритуалами и риторикой. Но и в обезбоженной реальности случаются судьбы и события, остро напоминающие нам про десять заповедей, словно для того только и записанные на скрижалях, чтобы каждого хотя бы иногда посещала мысль: что-то он делает не так» [Стишова, 2014].

«Серьезная проблема: как безусловная просчитанность замысла "Левиафана" и, соответственно, фестивальная стратегия картины, совпадает с авторскими особенностями мировидения, а также стилем, темпераментом и образным мышлением режиссёра Андрея Звягинцева. Потому что, по большому счёту, это не только продюсерский проект, но личное, выстраданное, прямое - и, что называется, интегральное высказывание о человеке в мире, которого давно уже не было. Вокруг перманентно ходит Ларс фон Триер, а Звягинцев взял - и сделал. ... "Левиафан" - это НАШ "Ангел-истребитель", символически-замкнутая структура безвыходности, которая - в людях. Заметьте, не "нашего" человека перед лицом "нашей" власти (где оно, лицо?), а посттоталитарного мира, все отмычки к которому, все убежища внутри которого, тем более, все альтернативы ему, даже церковные - самоликвидируются у нас на глазах, как будто чья-то лопатка крупье сгребает куклы с игорного стола вместе с фишками» [Шемякин, 2015].

А отсюда уже перекидывается мостик к главной теме «Левиафана» - личной ответственности каждого из нас за то, какую «Россию мы обрели»:

«Конечно, это далеко не единственный отечественный «чернушный» фильм, и «Левиафан» не откроет никому глаза на беды страны, поскольку он перечисляет проблемы, которые мы все можем назвать, если нас разбудить среди ночи: коррупция, беззаконие, алкоголизм, аморальность, поверхностная религиозность без готовности соблюдать заповеди. Но все же это удачный и интересный портрет России, поскольку фильм пристально вглядывается в людей и подмечает хорошее в злодеях и плохое в героях. ... картина отнюдь не сводится к критике «плохого государства», Левиафана из

заглавия ленты. Звягинцев напоминает, что монстр живет в каждом из нас. У кого-то он размером с Годзиллу, а у кого-то – с чертика от белой горячки, но у каждого свои грехи, и у каждого свой крест. И грехи государства, какими бы чудовищными они ни были, не извиняют грехов простых людей. Нужно бороться с Левиафаном у власти, но также важно бороться с левиафанчиками в наших душах» [Иванов, 2015].

«"Левиафан" продолжает тему "Покаяния": дорога хоть и ведет к храму, но храм построен не теми, не так, не там. Да, это публицистика, ради которой режиссер жертвует многими фирменными элементами своей художественной мастерской. Зато он обретает новое, более свободное и более длинное эпическое дыхание. Оно позволяет ему выразить доминирующее чувство: сопротивление злу мучительно, опасно, возможно, обречено, но — неизбежно» [Плахов, 2015]. «Кто, если не Бог, награждает нас этой полной страданий жизнью и за что нам сей жребий земной? Виновны ли мы всем миром в том состоянии, в каком находится наша страна, или каждый отвечает только за свои грехи перед Всевышним? Звягинцев не дает однозначного ответа, да и не в его это силах. Но он дает наводки, которые каждый расшифрует по-своему. В многозначности (не путать с многозначительностью) "Левиафана" — его глубина, сравнимая с пучиной морской» [Плахов, 2014].

Однако было бы существенным преувеличением утверждать, что «Левиафан» получил полную и безоговорочную поддержку либерального крыла медиакритики.

С одной стороны, в «Левиафане» увиден (и на наш взгляд, вполне справедливо) некий художественный перехлест: «Многоэтажная символика взрывается откровенной публицистикой, сгустками злободневной реальности, мифология прячется за шаржем, трагедия развенчивается простонародным фарсом. Монструозный «Левиафан» и не хочет нравиться, он груб, порой смешон, порой вульгарен. Здесь всего через край: и водки, и шансона, и гнева. И безысходности» [Малюкова, 2014].

С другой стороны, — авторам «Левиафана» ставится в упрек эстетская лакировка реальности и прямолинейность критического посыла: «Занятно, что ура-патриоты вменяют Звягинцеву в вину некое очернение российской действительности, в то время как режиссер последовательно, фильм за фильмом занимается обратным — поэтическим приукрашиванием местного быта, переводом его на артахусное эсперанто. В первых двух работах Звягинцева стремление воспарить над географией принимало почти комические формы. В «Левиафане» автор сознательно старается зацепиться за отечественные реалии, но редко продвигается дальше икон на торпедо и «Владимирского централа». Потому что он остается чистоплюем, он рассказывает историю про кровь, сперму и блевотину, но, вообще-то (и его можно понять!), не хочет ничего этого видеть. Как только пахнет жареным, камера элегантно отъезжает или вовсе прикрывает глаза и переключается на красивую актрису Лядову в шейном платочке» [Зельвенский, 2015]. «За мрачность и очернительство Андрея Звягинцева не пнули только ленивые государственники и патриоты, но очернять тоже можно виртуозно и затейливо, находя такие потайные ключи к восприятию, что и самый непрошибаемый патриот, и насквозь простеганный "ватник" не поймет, отчего вдруг в нем поселились сомнения в правильности происходящего. А можно откровенно тыкать зрителя носом, как и поступает Андрей Звягинцев, и от той прямолинейности, с какой он проговаривает очевидные вещи, довольно быстро начинаешь скучать» [Маслова, 2015].

И даже, пожалуй, самый знаменитый либерал среди медиакритиков (и не только) — Д.Быков, не столь уже давно безудержно восторгался антихудожественной чернушной поделкой А.Балабанова «Груз-200» [Быков, 2007], винит «Левиафан» (а тот, на наш взгляд, возвышается над смрадным опусом А.Балабанова как Эверест над болотной кочкой) во вторичности и внутренней пустоте: *«Левиафан» — мрачное и сильное кино, по которому когда-нибудь будут судить об атмосфере путинской России. Те, кто в ней не живет, судят уже сейчас. ... «Левиафан» — хорошее европейское кино, с лейтмотивами, образами, мощными актерами, точными диалогами и долгим послевкусием. Звягинцев — пока единственный, кто отважился высказаться об отпадении России от Бога и о том, какую роль сыграла в этом официальная церковь, — за одно это фильм можно было бы назвать выдающимся событием и отважным поступком, но отвагой, слава Богу, его достоинства не исчерпываются. Это кино производит впечатление, да, и все-таки к этому впечатлению примешивается раздражение, в причинах которого поначалу не хочется разбираться. Дело в том, что по фильму действительно можно судить о состоянии страны, он совершенно ей адекватен — и потому вызывает столь же неоднозначные чувства. Он так же, как она, мрачен, безысходен, вторичен — как и Россия вечно вторична по отношению к собственному прошлому, — внешне эффектен, многозначителен и внутренне пуст. Как и в России, в нем замечательные пейзажи, исключительные женщины, много мата и алкоголя. ... но вот беда: главная метафора картины досадно расплывается. Если Левиафан — государство, то не государство же виновато в том, что эти люди «так живут», да и вообще не очень понятно, чем они лучше этого государства: почти все второстепенные герои с их фальшью, отсутствием морального стержня, корыстью, стукачеством и алкоголизмом идеально ему соответствуют. А если, как в книге Иова, речь о миропорядке вообще, о том, что мир и есть глобальная мясорубка, и обнаружить в жизни смысл так же невозможно, как уловить удою левиафана, — не ясно, при чем тут, собственно, Россия и всякого рода конкретика» [Быков, 2015].*

И уж совсем суровый приговор «Левиафану» выносит М.Безрук, укоряя его авторов в спекулятивности и конъюнктурности: *«В своей картине Андрей Звягинцев по сути спекулирует внутренними проблемами Родины, с радостью продавая их на экспорт — образ юродивой России всегда был ходовым товаром на международном кинорынке, а уж сегодня, на фоне известных политических событий, достаточно вовремя повесить в кадр портрет российского президента в правильном контексте, чтобы априори получить престижный приз. Всё прекрасно, каждый имеет право на свой кусочек пирожного с масляным кремом, однако, причем тут искусство? ... возникает определенное раздражение от того, что автор стремится всеми силами обвинить во всех бедах русского народа исключительно власть, причем власть конкретную в лице конкретных людей. При этом абсолютно снимая всю ответственность с себя самого, вероятно не считая себя частью общества, сформировавшего эту самую власть своими руками. ... Самое забавное, что «разоблачая власть», господин Звягинцев не стесняется делать это на её же деньги. Вернее, на деньги народа, который автор тоже особо не жалуется (в картине нет ни одного порядочного или мало-мальски симпатичного героя), коими распоряжаются властные структуры в лице Минкульта и Фонда кино. ... И взлетающий всё выше и выше Звягинцев с каждой картиной, всё больше перестаёт быть художником, бронзовая как*

ремесленник, кующий очередной шедевр на потребу западному зрителю. Обидно и горько!» [Безрук, 2015].

«Левиафан»: консервативный взгляд

Естественно, медиакритика консервативного крыла, в отличие от либералов, не может простить «Левиафану» антиклерикальных выпадов: *«Не сомневаюсь, что Русская православная церковь, гнусно и до оторопи безосновательно оклеветанная в «Левиафане», имела возможность высказать свою точку зрения в высших кулуарах, тем не менее, результат — на экране. Право на оскорбление Церкви пока включено в типовой договор. А поминать всуе исповедь и причастие — за это на другом уровне воздадут, если сочтут нужным, не земная забота»* [Ямпольская, 2015].

Искушенные знатоки мирового кинематографа не упускают возможности поиронизировать над авторскими амбициями А. Звягинцева: *«По забавной рифме судьбы, голливудский страшила Пан Косматос давным-давно снял своего "Левиафана". Там чудовищный вирус таился в бутылке водки, найденной на борту затонувшего советского судна. Принимая во внимание, сколько пьют у Звягинцева, что мэр, что слесарь с адвокатом, виной всем их страстям тоже инопланетный вирус, который им кто-то подмешал в водку. Ну а не дав возможности героям и антигероям просохнуть, Звягинцев нарушил аксиому безопасности жизнедеятельности: никогда не вступить в разборки двух алкашей»* [Трофименков, 2015].

Более того, по отношению к теме политической конъюнктуры медиакритика консервативного крыла вполне солидарна с наиболее критично настроенными по отношению к «Левиафану» либералами: *«Что касается Андрея Звягинцева, попавшего в исторический переплёт... Рассказав Западу о русской жизни на понятном тому языке скандинавского нуара, он, конечно, никакого преступления не совершал. Однако, когда так смело берёшься за темы Рок и Судьбы, — будь готов, милый, что Рок вполне может заинтересоваться и тобой»* [Москвина, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Понятное дело, что давно заточивший острые зубы на Н. Михалкова и его творчество либеральный медиакритический цех в целом резко отрицательно отнесся и к его «Солнечному удару». Среди самых распространенных слов, употребляемых в рецензиях в качестве обвинительных — «пропаганда», «лубочность», «плакатность», «тяжеловесность», «банальность», «высокомерность», «национализм», «анти-дарвинизм», «монархизм» и т.п.:

«Идея же теперь одна и та же: какую страну потеряли. На этот раз Россия, которую оплакивает поручик, — это пасторальный русский мир, в котором по Волге бегают белые пароходы, где в кают-компаниях сидят губастые студенты и глазастые детишки, из любого окна видна церковь, занавески раздуваются, по мостовым звонко цокают копыта лошадей, торговки в цветастых платьях продают смородину из корзин. Народ счастлив, любит царя, верит в Бога. Этой кукольной России противопоставлена другая, не менее плакатная, послереволюционная. ... Хуже простых решений может быть только откровенная подлость. Беда в том, что для такого типа кинематографа, призванного агитировать зрителей, не нужно никакой многозначности, объема, противоречий. Для него нужна пропагандистская прямота. С этим грубым оружием и

работает Михалков. ... он снимает нудный трехчасовой фильм с моралью: начнешь с адюльтера, кончишь кровавой смутой. ... Страх перед общественной активностью, ибо та может привести к ужасным последствиям, на мой взгляд, гораздо вреднее любой «болтовни», поскольку делает население инертным и социально пассивным. Но Михалков думает иначе, для него власть всегда от Бога, любое покушение на нее противозаконно. Легально сменить существующую власть, с его точки зрения, невозможно, а если так, оппозиция власти непременно приведет только к бунту, революции, хаосу» [Солнцева, 2014].

«В уста мальчика автор вкладывает собственные размышления на заданную тему, пытаясь эзоповым языком донести до зрителя свои версии причины возникновения большевизма. По мнению Никиты Сергеевича, во всем виноват Чарльз Дарвин со своей теорией происхождения видов, а также просветители, несущие знание в массы и посеявшие зёрна сомнения в неокрепшие народные умы. Утратив веру, а точнее - православие как основную форму государственности, Великая Россия выкопала себе могилу» [Безрук, 2014].

«Фактически главный смысл «Солнечного удара» при всем его мелодраматизме: нельзя трогать власть, поскольку она священна. Иначе рухнет все. Самый страшный грех интеллигенции, по Михалкову, в том, что она просветила русский народ. ... Народу нельзя давать думать. Им нужно управлять по-отцовски с помощью, прежде всего, церкви – вот в сухом остатке вывод михалковского «Удара» [Гладильщиков, 2014].

«Никита Михалков снял "Солнечный удар" — фильм-апофеоз гибели "правильной России", которая пала под натиском коварных иноземных идей (Маркс, Дарвин), пассионариев нетитульной нации (Роза Землячка, Бела Кун) и при поддержке либералов, которым плевать на Россию, поскольку им милее европейская заграница. Народ надобно держать в узде, не развращать вольномыслием и зарубежными поездками, власть должна быть жесткой, а нравственным камертоном обязана служить православная церковь — вот простодушный меседж картины. Чего в нем больше по отношению к народу — участия или презрения? Занятно, что даже русская литература с ее критическим реализмом попала в число пособников пятой колонны» [Плахов, 2014].

Одним из ведущих аргументов против авторской концепции «Солнечного удара» стал либеральный упрек Н. Михалкову в том, что он в своих фильмах 1970-х был «за красных», а теперь – «за белых», но всегда – на стороне «данной от Бога» Власти:

«Новый фильм самого одиозного российского режиссера не хуже и не лучше тех, что сняты после «Оскара», полученного за первую серию «Утомленных солнцем». В нем тоже есть эффектные куски вроде пары-тройки сцен с участием колоритных исполнителей второго плана, но впечатление от целого портится свойственной автору паралогичностью и общей банальностью художественной мысли. ... дарвиновская теория задевает самого Никиту Михалкова, которому надобно делать вид, будто всякая власть от Бога, и которому претит мысль, что корыстно или бескорыстно почитаемые им властители, как презренные смерды, тоже имели предком обезьяну, к тому же общую для высших и низших. От какового представления, ясен пень, всего один шаг до ненавистных революций, не признающих отличий божьих помазанников от простых смертных и покушающихся на божественную власть первых. Вот если бы герой сказал пацану, что Дарвин еретик и бес, совращающий простолюдинов вредными идеями, то не вырос бы мальчик в обманчиво доброго чекиста, дающего последнюю отмашку

потоплению баржи с пленными, среди которых находится узанный им старый и добрый знакомец. ... И нет Михалкову никакого дела до того, что он сам сорок лет назад с несравненно большей ловкостью рук убеждал доверчивую публику в белизне красных и черноте белых, вкладывая символически-мелодраматическую фразу «Вы звери, господа» в уста нежной, как соловей, рабы любви» [Матизен, 2014].

«Как бы прикрытая именем Бунина идеология фильма - барская, с примитивно высокомерным пониманием отношений народа и власти и в этом смысле прав и обязанностей простых смертных. Очень смешны попытки свалить с парохода истории Дарвина, "пьянь и картежника" Некрасова и прочую либеральную шушеру - русскую литературу, доверху набитую очернителями России. Власть неприкосновенна, священна, не имеет отношения к обезьянам и произошла непосредственно от Бога - стало быть, мы имеем право только целовать ей подол. Но, повторяю, все это упаковано в разноцветные обложки мелодрамы в стиле Чарской (только не Бунина!) и щедро сдобрено совершенно неожиданной (потому что никто, по-моему, на это не обратил внимания) комедийной струей с цитатами из "Волги-Волги", парходом типа "Северюга" и галопом, демонстративно стилизованным под Дунаевского. ... Легкий националистический душок ("русские офицеры зависят от венгра и жидовки!") будет принят с пониманием и максимально развит на кухнях и завалинках. ... Миф о белоснежной России, которую мы потеряли, получит довольно мощное подкрепление. ... Михалков, как всегда, точно чувствует конъюнктуру и делает очередную "Рабу любви", только поменяв все плюсы на минусы и наоборот: "Вы звери, товарищи!". Либералы всех мастей, дарвинисты, атеисты, демократы, макаки-бумагомараки и разнообразные Залкинд-Землячки, все как одна похожие на Свердлова, в фильме слиплись в одну навозную кучу истории, в конечном итоге и погубившую "такую страну!" с ее просторами, закатами, загадочными незнакомками и доверчивыми Егориями» [Кичин, 2014].

«Трехчасовое эпическое полотно не обрело бунинского «легкого дыхания», а получилось тяжеловесным, рыхлым, драматургически несобраным, избыточным проходными, необязательными сценами. И в итоге не дающим ответа на мучающий Михалкова и главного героя, того самого поручика, а потом белого офицера, сдавшегося в плен красным, вопрос: как такое могло произойти, почему случилась революция и гражданская война, почему историческая Россия, как Атлантида, ушла на дно? Во времена первых «Утомленных солнцем» Михалков, помнится, с иронией отзывался о режиссерах, которые «уснули красными, а проснулись трехцветными». Теперь и он, автор фильмов «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», овеянных романтикой революции, стал убежденным противником красной идеи, стал «трехцветным». ... Но никаких социальных язв в тогдашнем устройстве России, в положении простого народа, никакой ответственности царской власти за случившееся Никита Михалков, монархист по убеждениям, и его главный герой, вертопрах по натуре, не видят. А устами одного из персонажей, белого офицера, авторы фильма клеймят во всех бедах: великую русскую литературу, в особенности почему-то Некрасова. Это она-де сеяла смуту, развращала народ мыслями о свободе, неустанно критиковала власть. Это доморощенные ученые-дарвинисты, усомнившиеся в божественном происхождении человека, низвели людей до обезьяньего уровня, а страну — до безбожия и гибели, намекает в другом месте Михалков. Это подстрекательские теории о труде и капитале, пришедшие из Европы, подорвали духовное здоровье нации...» [Павлючик, 2014].

Впрочем, среди медиакритиков либерального крыла нашлись и те, кому скучно оценивать идеологию и философскую концепцию авторов «Солнечного удара», так как они не видят в нем никаких художественных достоинств: *«На самом деле идеология, о которой с режиссером можно, нужно, но уже совсем неинтересно спорить, — последняя из причин, по которым в «Солнечном ударе» не работает почти ничего из того, что должно работать. Он не состоялся прежде всего как художественное высказывание — и прежде всего потому, что Михалков ничто не сдерживает, никто не говорит ему, когда надо остановиться. Его проклятие — абсолютная творческая свобода, полный контроль»* [Зельвенский, 2014].

И уж совсем радикальное в своей отчаянной примитивизации смысла «Солнечного удара» принадлежит, наверное, Д. Быкову: *«Михалков в «Ударе», простите за невольный каламбур, предполагал озвучить грозное предупреждение — надо, мол, вовремя искоренять врагов, не щадить, отбросить всякую снисходительность — дети, мол, свобода слова, мол, — и уже сегодня сделать все, чтобы повторение российских событий 1917 года сделалось невозможным»* [Быков, 2014].

В итоге, кажется, единственным диссонансом в консолидированных мнениях либеральной медиакритики стала реплика А. Долина: *«Восклицания о "трех часах пустоты" и "о чем все это?" говорят об элементарной неспособности к анализу, извините. Суть фильма проста и прозрачна, она формулируется в двух словах: русский "Титаник". История мимолетной любви на корабле и кораблекрушение в финале, означающее всемирный потоп, конец света и наказание за грехи. Цельная внятная структура и мысль, с которой трудно поспорить»* [Долин, 2014].

«Солнечный удар»: консервативный взгляд

Поклонники творчества Н. Михалкова из рядов консервативной медиакритики по отношению к «Солнечному удару» и его создателям активно используют комплиментарные слова и словосочетания: «совершенный», «великий», «кинособытие», «мастерство», «художник» и др.:

«Никита Михалков выпустил на экраны, быть может, самый совершенный свой фильм. ... Михалков — не агитатор, он художник. Сакраментальный вопрос поручика: «Как все это случилось?» — вынесенный, кстати, на афишу, остается открытым. А вот на более конкретный: «Когда это все началось?» — Михалков дает ответ весьма неллицеприятный. Началось, когда священник вымогал с поручика десять рублей за освящение крестика. Монах на колокольне, увлекшись лукошком с ягодами, пропустил время благовеста. Горничная в гостинице (Наталья Суркова) утащила голубой шарф. ... Слишком много темных пятнышек в акварельной идиллии. Но кто мог подумать, что однажды они сольются в сплошную черную кляксу?» [Ямпольская, 2014].

«Объяснительная формула, вынесенная в название рассказа и фильма, «Солнечный удар», всего лишь говорит о том, что в жизни человека есть моменты, когда он не в состоянии себя контролировать, что существует predetermined цепь событий, которые ему суждено пережить. Рано или поздно в жизни человечества наступают дни Каина — те самые трагические «окаянные дни», о которых писал в своих дневниках Бунин. Михалков тоскует о потерянном рае, земную проекцию которого он усматривает то в дореволюционной России, то в общности советских людей из тех времен, когда он совершал свои первые шаги в кинематографе. Он упрекает в слабости Авеля,

воплощением которого стали белогвардейцы, отказывающиеся от сопротивления до конца и наивно верящие обещаниям красноармейцев до такой степени, что с готовностью выдают ротмистра, в котором еще осталась сила сопротивления. Он и упрекает Каина, и сострадает ему в том, что подменил веру в Бога верой в теорию Дарвина о происхождении видов» [Суриков, 2014].

«Очередная картина маэстро российского кино - настоящее кинособытие. Признаков этого множество: и узнаваемый почерк режиссера, и малоизвестные актёры в главных ролях, и (так уж получилось) особая политическая актуальность темы гражданской войны. ... Режиссер снимал не историческую картину и не экранизацию, а фильм-переживание, фильм-поиск, фильм-вопрос. ... Благодаря мастерству режиссера две сюжетных линии – линия любви и линия войны – сходятся в контрапункте и вызывают единственно логичный вопрос: как такое произошло? Как эта светлая жизнь, полная легкости, любви, бунинской дымки, стала «окаянными днями?»» [Владимиров, 2014].

«Страсть жизни рифмуется только с ужасом смерти. Михалков и сплел эти два переживания — любовную и смертельную агонию, не для того, чтобы зритель искал диагнозы и рецепты. Но чтобы, обернувшись и всмотревшись в себя, нашел силы жить и талант любить, а не ненавидеть и проклинать» [Данилова, 2014].

«Солнечный удар» из числа фильмов-предупреждений. Предупреждений о чем? О том, что молодость дана нам, чтобы набирать, а не терять. О том, что если не понять, что мир куда многолюднее и сложнее, чем мы себе порой представляем, будущее может и не случиться. О том, что если не ценить и не помнить любое мгновение жизни-сказки и любого человека, встретившегося на твоём пути, карета (белый пароход) очень быстро может превратиться в тыкву (баржу)» [Омецинская, 2014].

«Но чрезвычайное напряжение в переживании ценности и красоты жизни накрывает аристократизм мироощущения режиссера вполне демократической волной. Контакт с фильмом облегчен и тем обстоятельством, что его чувственность значительно возобладала над идеологией: вряд ли картина вызовет обычные русские споры насчет красных-белых, в ней нет сугубо правых и виноватых, и ее идейную составляющую могут передать слова из одного русского романа — «Кончилось счастье, все было сном, сердце тоскует, сердце страдает, сердце грустит о былом» [Москвина, 2014].

Далее, отвечая на многие из процитированных выше упреков либералов, медиакритики консервативного крыла уверенно доказывают, что «Солнечный удар» — не «агитпроп», а сложное и многозначное **художественное** произведение:

«Здесь предательство, срезанные погоны, идеалы, ставшие тухлятиной, и проклятый вопрос «Как все это случилось?». Михалков будто бросает своим недоброжелателям мозговые кости: устами одного из героев клянет русскую литературу, вечно недовольную любой российской властью (персонально достается «пьяни и картежнику» Некрасову). Допустима и версия, что революционеров из благонаправленных детей делает теория Дарвина: только поверьте, что все, даже сам царь, от обезьяны, — и прощай, великая Россия. Ну да не место здесь напоминать, что великая была и весьма немойтой. И Михалков, полагаю, не собирался по пунктам объяснять про Октябрь. «Солнечный удар» — не историческое исследование, но соблазняющий

гедонизмом fiction (хоть и основанный на реальных событиях) — пусть это будет первой причиной для похода в кино» [Рутковский, 2014].

«Главную беду современной России Михалков видит в желании потенциально дееспособных людей отсидеться в уютном субкультурном мирке, ни в чём не принимая участия. Но это лишь на первый взгляд. Анализ предмета меняет картину. Форма Ассоциативный ряд Михалкова сложен, а те, кто считают его образы прямолинейными, заблуждаются. Когда в фильме НС коляска летит с лестницы, то это не примитивная цитата из «Броненосца Потёмкина». Это сжатое размышление о судьбе режиссёра, снявшего легендарный эпизод, напоминание об атмосфере, которая царил в стране, когда создавался шедевр, намёк на навязчивое воспроизведение. Коляска в «Солнечном ударе» – это призыв прервать череду падений, а вовсе не повтор эффектного образа. То, что у Михалкова кажется примитивным, никогда таковым не является, это надо понимать. ... Михалков не был бы великим художником, если бы давал готовые рецепты зрителю. Он лишь обозначает проблему. ... Михалков – это особый вид искусства. Он словно русский дух, неопределим и многолик, умом его точно не понять, надо просто верить, и тогда кино откроется. Причём каждому свое» [Толкунова, 2014].

Мнения медиакритиков об условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста (доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).

«Левиафан»: либеральный взгляд

В целом медиакритики либерального крыла (попутно споря с мнением консервативной части аудитории) сходятся во мнении, что по причине своей острой социально-критической направленности «Левиафан» оказался в центре общественных дискуссий:

«Левиафан» прогремел на всех приходящих в голову премиях, стал первым российским фильмом в истории, получившим Золотой Глобус, номинирован на Оскар... В СМИ лента постоянно на слуху: то пиратская копия утечёт в сеть, то православные активисты начнут бунтовать против еретического содержания фильма, то министр культуры выскажется по поводу нецензурной лексики, употребляемой в картине. Никогда ещё кино не вызывало такой сильной одновременной реакции во всех слоях российского общества» [Беликов, 2015].

«Интерес к фигуре Звягинцева, к его работам огромный, куда больший, чем это можно представить. При этом с точки зрения финансовой выгоды картины Звягинцева малопривлекательны для его продюсеров Сергея Мелькумова и Александр Роднянский. Но, к счастью, благодаря таким людям, а также Фонду Кино и Министерству культуры РФ, авторское кино в России всё ещё живо. Сам Звягинцев не скрывал своей благодарности министру культуры РФ Владимиру Мединскому, который назвал "Левиафан" талантливым фильмом, хотя он ему и не понравился. Да и не мог понравиться по определению. Ведь всё, что показывается на экране за почти два с половиной часа ни на йоту не совпадает с тем, какой культурный образ должен быть у России согласно министерским положениям. Герои матерятся, пьют водку бутылками и не ждут от этой жизни ничего хорошего. По крайней мере те, кто занимается самым сложным и практически невыполнимым делом – живёт честно» [Малюков, 2015].

«Для тех, для кого «Крымнаш», «Левиафан» – не наш. Расхождение понятно и даже очевидно. Полуостров возбудил имперские амбиции российских граждан, а фильм –

словно ушат холодной воды на разгоряченную голову патриота. Словно господин Звягинцев плеснул водой на раскаленную плиту, которая ответила равнодушным шипением и обжигающим паром. Шипения в сторону «Левиафана» и его автора было довольно. И будет, думаю, еще больше» [Богомолов, 2015].

«Да и вообще, откуда взялась эта стойкая, набирающая силу приверженность самопровозглашенной «патриотической общественности» клеймить всякое критическое высказывание о нашей любимой стране столь страшными словами, как «пасквиль на Россию», «прозападная агитка», «антипутинский заказ»? Фильм Звягинцева можно назвать «антироссийским» в той мере, в какой «антироссийскими» покажутся иным недалеким людям страшные в своей обыденной правде повести Чехова «Мужики», «В овраге», «Палата № 6» [Павлючик, 2015].

Отдельных реплик медиакритики «Левиафан» заслужил и в контексте того, как он был (неадекватно?) воспринят на Западе:

«"Левиафан" можно не любить, можно ненавидеть (это я как раз понимаю), но не уважать гораздо труднее. Все такие попытки оборачиваются против тех, кто их предпринимает: сразу вылезает мелочность, беспомощность, пошлость аргументации. Не находится никаких свежих слов, кроме пресловутой "чернухи" и — нынче почти столь же ругательного — "артхауса". Якобы именно этого ждут от России на зарубежных фестивалях и на "Оскаре". Да ничего там не ждут, успокойтесь, им начхать на Россию с ее комплексами — своих забот хватает» [Плахов, 2015].

«Запад в лице Европы не понял главного: что «Левиафан» — не просто частная история о жутчайшей несправедливости, но и политическое высказывание о сути современной России: о страшном Левиафане, коррумпированном государстве без чести и совести, где церковь крышует власть, а Христос фактически приватизирован бандитами. Европа недооценила «Левиафана». Каннская награда за лучший сценарий — конечно, здорово, но это не главный приз. В декабре «Левиафан», номинированный на ряд европейских «Оскаров», вчистую проиграл борьбу польской «Иде» [Гладильщиков, 2015].

«Левиафан»: консервативный взгляд

Что касается наиболее последовательных противников «Левиафана», то их в этом контексте возмутила государственная финансовая поддержка столь радикально критичного по отношению к государству-донору произведения: «Мне абсолютно все равно, что еще получит «Левиафан». Гораздо интереснее, что и у кого за «Левиафан» отнимут. Убеждена: каждый спущенный в эту бездну бюджетный рубль обязаны компенсировать конкретные лица. Репутацией, должностью, собственным кошельком. Составьте списочек: кто проводил экспертизу, курировал, давал «добро», и представьте широкой общественности. Звягинцев имеет полное право сажать мэра-вурдалака под изображением Путина или расстреливать галерею членов Политбюро с ехидной репликой: «А нынешние пусть пока на стенке повисят» — таков на данный момент типовой договор между художником и властью в РФ. Но почему власть тратит на обслуживание данного договора наши кровные — надо разбираться отдельно» [Ямпольская, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Не без удовлетворения отмечая низкие кассовые сборы «Солнечного удара» (74 миллиона рублей (<http://www.kinometro.ru/release/card/id/16634>

против 90 миллионов рублей куда менее бюджетного «Левиафана» <http://www.kinometro.ru/release/card/id/17415>):

«Судя по сборам, мои опасения нечаянно навредить прокатному результату фильма, были не напрасны. Российский бокс-офис картины с бюджетом \$21 млн. составил \$1,7 млн. – катастрофа и полный провал для произведения режиссера такого масштаба. Пока в воздухе не рассеялся шлейф рекламной кампании, спустя ровно месяц со дня релиза, фильм показали по ТВ. В декабре лента появится на DVD и вполне возможно, что именно на цифровых носителях и легальных интернет-площадках «Солнечный удар» обретет, наконец, своего полноценного зрителя [Безрук, 2014],

медиакритики либерального крыла снова акцентируют внимание аудитории на политике и сексуальности:

«Похоже, что "Солнечный удар" также расколол нашу публику на две неравные и нервные части, как и присвоение Крыма. Линия раскола прошла и по экспертному сообществу, что естественно по нынешним временам. В черед восторженных откликов вдруг отличаешь тот, где автор пишет рецензию не столько на фильм, сколько на самого себя: на свои политические взгляды, на свои карьерные амбиции, на свои потаенные комплексы. В том числе и на сексуальные. Это, когда прорывается чувство глубокого удовлетворения при виде мощно работающих поршней паровой машины. Критик обнажается и, накинув на себя прозрачную вуаль, сотканную из пиар-соображений о героичном бесогоне. Тогда и сам фильм низводится до предмета туалета рецензента. От этаких похвал... может и не поздоровиться» [Богомолов, 2014].

«Солнечный удар»: консервативный взгляд

Любопытно, что медиакритики консервативного крыла вовсе не так примитивны, как это кажется, например, Ю. Богомолову [Богомолов, 2014]. Они с иронией подмечают, что либеральным коллегам не менее, а, быть может, и более присуща некая «стадность» в обвинительных словах относительно «Солнечного удара»:

«Ропирующие на отсутствие консолидации в среде образованных людей должны возрадоваться: «Солнечный удар» подтвердил, что в осуждении наша интеллигенция едина всегда. Достаточно одного только призыва «Ату его!», и десятки, сотни, а то и тысячи соотечественников, наделенных правом слова «от культуры» и о культуре, с неизмеримым наслаждением (особенно, если подвергающийся остракизму художник был замечен в любых связях с властью) начинают жевать и пережевывать, топтать и затаптывать. Так и сегодня: припоминая Михалкову былые режиссерские заслуги («Ах, какой дивной была «Неоконченная пьеса для механического пианино!») и недавние профессиональные неудачи («Фу, какие отвратительные получились «Цитадель» и «Предстояние!»), интеллектуалы словно и другой темы найти не могут. Зато не написал нынче о ленте «Солнечный удар» только ленивый...» [Омецинская, 2014].

Пишет консервативная российская медиакритика и о том, в каком контексте создавался «Солнечный удар», в частности, об усилиях Н. Михалкова дополнительно прояснить аудитории свою авторскую позицию: *«Никита Михалков всегда щедр на комментарии к своим работам, и «Солнечный удар» среди них не исключение. В документальном фильме «Легкое дыхание Ивана Бунина», вышедшем в телевизионный эфир почти за полгода до премьеры, он очень подробно объяснил, что хотел бы сказать своим фильмом, который на тот момент, скорее всего,*

еще не был до конца готов. Михалков провел прямую параллель между общественными процессами, которые проходили в России в начале прошлого века, и теми, что происходят сейчас, без обиняков обозначил «Солнечный удар» как фильм-предостережение, сопроводил рассказ о нем многочисленными цитатами из дневников Ивана Бунина и с непередаваемой горечью сетовал на то, что фильм из жизни маленького городка на берегу Волги ему приходится снимать на берегу Женевского озера. Тем самым Михалков, наученный горьким опытом продвижения фильма «о Великой войне», нанес упреждающий удар, заранее выдал ответы на вопросы, которые могут возникнуть не столько у публики, сколько у тех, кто обладает влиянием на общественное мнение» [Суриков, 2014].

Мнения медиакритиков о персонажах медиатекста, их ценностях, идеях, поведении, внешнем виде, лексике, мимике, жестах, степени стереотипизации (доминирующие понятия: «медийные репрезентации», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).

«Левиафан»: либеральный взгляд

Намеренно не замечая отчетливой вторичности актерских образов, созданных в «Левиафане» Л. Лядовой (буквально «точь-в-точь», или «один в один» она совсем недавно сыграла замученную жизнью жену неудачника в фильме «Географ глобус пропил»), А. Серебряковым (уж сколько таких ожесточенных и нервных мужиков он сыграл в кино за два последних десятилетия, не перечесать...) и Р. Мадянова (вспомним хотя бы впечатляюще изображенного им мерзкого генерала-алкаша в «Утомленных солнцем-2» Н. Михалкова), медиакритики либерального крыла не скупятся на похвалы как им, так и всему актерскому ансамблю:

«Актёрский квартет (хотя основных героев всё-таки восемь) в лице Серебрякова, Лядовой, Вдовиченкова и Мадянова – настоящая находка Звягинцева. Четыре ярких, запоминающихся и весьма характерных образа. И хотя формально главным героем фильма всё же является персонаж Серебрякова, вряд ли картина получилась бы столь впечатляющей без остальных образов» [Малюков, 2015].

«Елена Лядова так пронзительно передает тоску и безнадежность жизни на краю света — с вечно пьяными мужиками, с оупляющей работой на рыбзаводе, что даже не нужно слов» [Плахов, 2014].

«Серебряков, как и в «Грузе 200», строит свой утопический мир на высылках, хотя в этой роли у него есть и другие краски: тихая страсть к жене и любовь к сыну. Лядовой хорошо бы получить приз за женскую роль. Но страшнее всех Роман Мадянов: он сам — маленький пузатый Левиафан, который переходит от шипения к крику, и покинет свой пост, только когда «сдохнет сам или когда народ поднимет его на вилы» [Кувшинова, 2014].

«Мэр Шелевят, пьющий, далеко не юный, параноидально переживающий из-за выборов, до которых еще целый год. Роман Мадянов играет роль всей жизни: жирные мазки, сочный, неправдоподобно натуралистический гротеск — временами неловко смотреть, будто пьяного снимают скрытой камерой. Его комичные ужимки разом превращаются в хищный оскал, и в одну секунду он больше не смешон — наоборот, страшен в своем глумлении. Идолище поганое, такое свалить сложно, но возможно.

Однако короля делает свита. Поначалу бледные и невыразительные (эпитет ни в коем случае не относится к актерам, а только к персонажам) тарасова-горюнова-ткачук размножаются делением, не дают шанса на достойное противостояние. ... Дмитрий по-московски деловит, самоуверен, всегда настороже: Вдовиченков отменно тонко (возможно, не намеренно) пародирует быковатых суперменов, которых играл в «Бригаде», «Бумере», «Параграфе 78». Николай мягче, но все равно чувствуется: хозяин дома, глава семьи. Оба заканчиваются там, где ломается их гордость: у Николая – когда в ответ на слабую попытку качать права его сажают в кутузку, у Дмитрия – когда мэра едва не убивает его. История «настоящего мужчины», излюбленного героя российского кинематографа XXI века, в чьем обличье так часто выступали и Вдовиченков, и Серебряков, заканчивается на полпути, толком не успев начаться. ... Лиля; это, бесспорно, самая сильная и сложная роль Елены Лядовой, чье дарование Звягинцев открыл в «Елене». Поначалу она молчит и терпит, чего мы и ждем от героини русского киноромана. Потом, когда Лиля уверенно входит в гостиничный номер Дмитрия, пока ее муж сидит в тюрьме, в ней открываются властность и сила, которым, казалось, неоткуда взяться. Ее характер и поведение не детерминированы ролью в семье или ничтожной работой на местном рыбзаводе; для нее лишение дома не просто неприятность, но глубокое унижение, а измена мужу с более сильным соперником – реванш. Ее сексуальная притягательность витает в воздухе, мотивы ее поступков или слов остаются непроясненными. Она – загадка фильма» [Долин, 2014].

Зато метко подмечается то, что практически все персонажи «Левиафана» ущербны, и – в общем-то – далеко не у всех зрителей могут вызвать сочувствие:

«Все персонажи, в том числе и в первую очередь жертвы начальственного произвола, герои Алексея Серебрякова, Елены Лядовой, Владимира Вдовиченкова, вплоть до мальчика, который говорит вслух то, о чем взрослые упорно молчат, пронизаны греховностью не только потому что они матерятся и пьют, не зная меры, но и в силу своей природы, которой они не в силах противостоять» [Разлогов, 2014].

«Ущербность всех героев "Левиафана" как раз в том, что все они предают и проявляют подлость по отношению к другим - каждый по-своему. Вот про что надо было бы на самом деле снимать кино, не добавляя в него что-то прямолинейное и декларативное» [Кудрявцев, 2015].

При этом обращается внимание и на амбивалентность персонажей «Левиафана», даже самых, вроде бы отрицательных:

«Взять, например, мэра. Уж на что, казалось бы, подонок! Но все же он отбирает землю через долгий и муторный суд, а не попросту «отжимает» ее в результате бандитской разборки. Это прогресс! Как и то, что он не убивает человека, приехавшего его шантажировать, хотя имеет такую возможность. И то, что он строит на изъятой земле не дачу, а храм. Конечно, это все равно омерзительно. Но сколько людей пришли к Богу в церквях, построенных на грязные, кровавые деньги? Бесспорно, мэра заслуживает самого жесткого наказания. Но все же чувствуется, что в душе у него живет совесть – маленькая, забитая, однако временами дающая о себе знать, пока алчность не отправляет ее в очередной нокаут. С другой стороны, Николай – отнюдь не праведник-страдалец вроде Иова, библейской историей о котором вдохновлена картина. Конечно, он абсолютно прав в своем желании отстоять «семейное гнездо» и бизнес. Но он также лицемер и алкоголик, и он порой настолько вспыльчив, что

жить с ним неуютно. Кроме того, он, кажется, не очень хороший отец. И показательно, что у него почти нет друзей. ... То же самое можно написать и о других существенных персонажах. Хорошее в них соединяется с дурным, и это делает их выпуклыми, живыми, узнаваемыми людьми, а не картонными фигурками, иллюстрирующими режиссерские идейные построения.» [Иванов, 2015].

«Левиафан»: консервативный взгляд

Медиакритики консервативного крыла, напротив, вторичность образов персонажей «Левиафана» выделяют сразу:

«Чего стоит один только карикатурный образ мэра-взяточника в исполнении Романа Мадянова – артист потом жаловался, что устал из фильма в фильм играть одну и ту же роль негодяя при власти. Вопросы вызывают и другие актёрские работы. Так неверная горе-жена в исполнении Лядовой словно перекочевала из её предыдущего фильма «Географ глобус пропил». Кроме того, её облик ухоженной кинодивы никак не вяжется с ролью работницы приморского рыбозавода» [Разлогова, 2014].

Не остается без внимания и неправдоподобие – как в характерах персонажей, так и в их быту:

«Кажется неправдоподобным, что мэр, каким бы упырем он ни был, тратит столько сил на отъём стоящего на отшибе и на просторе дома, чтобы выстроить на его месте церковь. Пусть (при всем уважении к российской власти) такого уroda во главе какого-никакого, но города, представить трудно. ... кажется неправдоподобным, что мэр, каким бы упырем он ни был, тратит столько сил на отъём стоящего на отшибе и на просторе дома, чтобы выстроить на его месте церковь. Пусть (при всем уважении к российской власти) такого уroda во главе какого-никакого, но города, представить трудно. Пусть мэр ничем не отличается от жирных и пьяных негодяев, которых Мадянов наострился играть: тот же генерал Мележко из "Цитадели". Пусть Коля Серебрякова — копия с его же Алексея ("Груз 200"), так же вопрошавшего, пусть не священника, а профессора научного атеизма, как там обстоят дела с богом. Пусть решительно непонятно, чем виноваты попы. В том, что стали непременной частью властного декора,— безусловно, виноваты. Но мэр-то стал негодяем, наверное, не потому, что архиерей напел про "власть от бога", а по сугубо социально-экономическим причинам» [Трофименков, 2015].

«Мат — закивай его или нет — пик-пик-пикантности фильму не добавляет. Вообще, проблема «Левиафана» вовсе не в мате. А в том, что герой Мадянова на слух — самозванец, не принадлежащий ни к одной системе — ни к чиновничьей, ни к блатной. Аморфная, стертая, лингвистически безликая речь выдает в нем (чтобы не сказать — в авторе диалогов) дилетанта и фраера» [Ямпольская, 2015].

Хотя справедливости ради можно отметить, что медиакритики всех «крыльев» нередко солидарно отмечают, что практически все без исключения персонажи фильма не вызывают никакого сочувствия:

«Если бы механика Колю играл актёр вроде Шукина, мы бы просто кричали от негодования в зрительном зале. Но, глядя на озлобленное лицо Серебрякова, заряженного лишь скучной агрессией, невольно склоняешься к равнодушному «да так тебе и надо». Живёт с молодой женой, а детей общих не завёл. Неудивительно, что бабочка взбесилась. Вообще бирюк, отшельник, куркуль. Недолюбливают его в городе, и не зря. Чего ради за него, как говорится, «вписываться»?» [Москвина, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Если к актерам «Левиафана» либеральная критика в основном относится если не с восторгом, то с пониманием, то в отношении к актерам и персонажам «Солнечного удара» доминирует (хотя иногда упоминаются и положительные стороны) ирония и неприятие:

«Много оперетты: Авангард Леонтьев косит под Мартинсона то ли в "Сильве", то ли в "Подвиге разведчика" - даже загримирован под него» [Кичин, 2014].

«В фильме Кун (можно догадаться зачем) скрыт в тени его партийной товарки в исполнении Мириам Сехон – актерски ярком, но малоубедительном, как нередко случается в фильмах нашего выдающегося режиссера» [Матизен, 2014].

«Огорчают и откровенные провалы в кастинге. Наряду с прекрасными актёрскими работами, к коим в первую очередь хочется причислить роль подпоручика Николая Гульвиловича в исполнении блистательного серба Милоша Биковича, в стройном ансамбле фальшивым фаготом дудит катастрофический наигранный Владимира Юматова – полковника Туманова. Вероятно, господин Юматов столь привык к сериальному существованию в кадре, что драму падения Российской Империи артист умудрился превратить в дешёвый водевиль. Благо его присутствие на экране занимает не так много времени по сравнению с трёхчасовым хронометражем ленты. Но общее впечатление от фильма, тем не менее, портит и весьма. Не удачен, увы, оказался выбор исполнителя главной роли. При наличии огромного количества молодых талантливых актеров, ежегодно выпускаемых отечественными театральными вузами, режиссёр почему-то остановил свой выбор на латыше Мартиньше Калите. В итоге блистательный Евгений Миронов, чьим голосом разговаривает Поручик, за кадром переиграл исполнителя на экране, вдохнув в ряде эпизодов чувства и смыслы, не отыгрываемые Калитой» [Безрук, 2014].

Солнечный удар»: консервативный взгляд

Само собой, мнения консервативного крыла медиакритики о персонажах и актерам «Солнечного удара» отличаются от либерального весьма существенно:

«Одним из безусловных достижений Михалкова (помимо филигранной режиссуры, незабываемой красоты мизансцен и великолепного музыкального сопровождения) является кастинг: актёры, исполнившие главные роли, – Виктория Соловьева и Мартиньш Калита – великолепны. Михалков часто повторяет, что не любит использовать звёзд, и заслуженно гордится тем, что сам их создает. И в данном случае задача решена блистательно» [Толкунова, 2014].

«В героях нет ничего чрезвычайного, это «просто» мужчина и женщина, красивые и здоровые, но надо сыграть так, чтобы в их мимолетной связи не было ничего вульгарного, чтобы все взгляды, улыбки, реакции, прикосновения стали высокой и чистой поэзией. Так на это у нас есть режиссер, различающий сотни оттенков звука, цвета, запаха (привилегия господ и художников) и переживающий жизнь с исключительной остротой и силой» [Москвина, 2014].

«Теплых слов заслуживает и юный Александр Мичков, сыгравший трогательно-наивного юнкера, который спешит к родителям в Париж, а пока здесь, в лагере, развлекает товарищей по оружию фигурным катанием на роликах (был чемпионом в мирное время!) и все пытается сделать общий фотографический снимок на заботливо сохраненном дедушкином аппарате – за два часа до смерти ему это таки удастся. Образ зеленого юнкера с еще мальчишеской шеей – один из самых удачных в ленте, что

объяснимо: молодой актер с детства принимал участие в спектаклях Мастерской Петра Фоменко, а, значит, школа пройдена отменная» [Хакназаров, 2014].

«Актерские работы фильма «Солнечный удар» - отдельный разговор. Эпизодов в словарном понимании здесь нет. ... Узнаваемый «толстовский» образ создает Александр Мичков. ... Невероятно правдоподобны Сережа Карпов и Алексей Дякин, исполнитель роли Егория, настолько хорошо постигшего в детстве теорию Дарвина, что, став взрослым, он относится к людям, как к скотам» [Омецинская, 2014].

«Вот пара революционеров, по сути — карателей: венгр Бела Кун и еврейка Розалия Землячка, урожденная Залкинд, классовые враги героев, разрушители, утопившие Россию в крови красного террора. Но эта горячая террористка в исполнении Мириам Сехон так хороша, что понятно, отчего неуклюжий венгр смотрит на нее, распахнув рот и приговаривая: «Богина!» На экране нет монстров, а есть живые люди» [Рутковский, 2014].

Дальше всех здесь идет Е. Ямпольская: анализируя поступки персонажей «Солнечного удара», она призывает аудиторию за давностью лет возвыситься над схваткой красных и белых, «потому что в гражданских войнах героев не бывает, там все — жертвы»:

«В «Солнечном ударе» нет издевательств над красными — Михалков лобово не работает. Право на правду предоставлено даже пассионарной Розалии Землячке (Мириам Сехон). Тупым пародийным свинорылом показан только Бела Кун — ибо имел наглость вторгнуться в чужую жизнь. Над Землячкой зритель не смеется — разве что, когда визгливым нотам в ее голосе начинает возбужденно подвскивать пятнистый Сябр... Идеализации белого офицерства тоже нет. Все — люди, все — разные. ... Россию проспали, как любимую женщину. Когда очнулись — она уже скрылась за излучиной. Кого теперь винить? Кого есть поедом? Только себя. Копится в эмоциональных трюмах чернота, идет интоксикация организма безысходной ненавистью. Один из трусости сдал большевикам беспокойного ротмистра, другой интеллигентно и хладнокровно предателя задушил. Не от чемоданчика ведь кровавый след на ладони... Давно пора отметить, что в фильме много юмора — то нежного, то с заметной подковыркой. Михалков дает зрителю перевести дух, именно поэтому трехчасовое полотно смотрится на одном дыхании. Вот главный либерал «Солнечного удара» — гастроллирующий фокусник (Авангард Леонтьев), бес-соблазнитель. Из этого не следует, что все иллюзионисты — либералы, но можно при желании сделать вывод, что отечественные либералы — те еще фокусники... Хочется верить, что это великолепное, уникальное по мастерству, сжимающее горло кино приблизит момент, когда мы в одной заупокойной службе помянем и белых, и красных. Прольем искренние слезы над Врангелем и Фрунзе. Примирим их в своем сердце. Потому что в гражданских войнах героев не бывает, там все — жертвы. Вот именно про это — «Солнечный удар» [Ямпольская, 2015].

Мнения медиакритиков о структуре и приемах повествования в медиатексте (доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)

«Левнафан»: либеральный взгляд

Хорошо понимая, что режиссер — главная фигура, отвечающая за структуру и приемы повествования в фильме, российские медиакритики

либерального крыла, как правило, не скупаются на комплименты (талантливый, смелый, мощный, виртуозный, полифоничный, многофигурный, штучной выделки и т.п.):

«Фильм и правда замечательный: большое кино — талантливое и смелое, свободное и бескомпромиссное. С матом, который слушается как музыка и придется переварить как самый невинный из пороков. С поразительными пейзажами русского Севера, сурового Баренцева моря, из недр которого в самый драматический момент совершенно естественно является кит — библейский Левиафан. С виртуозным сочетанием высокой и низкой образности. С юмором, который раньше вроде не входил в число добродетелей Звягинцева: в течение первой половины просмотра зал много раз заходился от хохота, прежде чем впасть к финалу в эмоциональный ступор. ... "Левиафан" — один из немногих фильмов, которые врежутся в память и останутся в истории кино» [Плахов, 2014].

«В картине Андрея Звягинцева, произведении штучной выделки, есть все, на что ведется зритель. Острый сюжет с криминальными обертонами, роковая любовь, предательство, измена, таинственная гибель героини — по напряженности действия это классический триллер, где аттракционы и компьютерные примочки ни к чему. ... Любитель отсылок и нехрестоматийных цитат, ценитель притч, мастер тонких аллюзий, Звягинцев вовсе не отказывается от излюбленных художественных приемов, от иносказаний и недосказанностей, от цезур в монтаже, что лишь усиливает эффект тайны-загадки-чуда, без чего, по Звягинцеву, жизнь неполна, пресна, лишена высшего смысла. Мощная суггестия «Левиафана» — не оторваться от экрана — объясняется вовсе не актуальностью-злободневностью, смелостью-отвагой срывать все и всяческие маски. Тайное оружие воздействия прячется в невидимых глазу слоях фильма. Повествование и дискурс, возможно, где-то и пересекаются, но не совпадают ни в одной точке. ... Мне кажется, выбирая натуру для съемок, подыскивая тихий провинциальный городок, Звягинцев облюбовал берег Баренцева моря не за экзотическую дикую его красоту. Разумеется, северные морские пейзажи в исполнении Михаила Кричмана придали исключительность изобразительной фактуре фильма. Фишка — в сохранившейся первозданности этих мест, снятой так, будто мы застали Вселенную в дни первотворения, когда в морской стихии безраздельно властвовал левиафан» [Шишова, 2014].

«Звягинцев выступает неожиданно бесстрашно — заслужив славу эскаписта, приверженца умозрительных схем и бестелесных притч, он прибегает к открытой публицистичности. На уровне приема это выражено в виртуозном воспроизведении несуразно длинной речи судьбы и в запараллеленной с ней проповеди, позаимствованной из реальности. ... Используя в одном фильме широкий диапазон художественных средств, от прямого символизма до гиперреалистического вербатима, Звягинцев приходит к полифоничности Достоевского, когда-то сформулированной Бахтиным. В «Левиафане» показано сразу несколько моделей реальности, каждая из них последовательно расшатывается и разрушается самим фактом сосуществования рядом с другими моделями. ... «Левиафан» — сложнейшее многофигурное полотно, населенное живыми персонажами, каждый из которых переживает свою драму, при этом захватывающе (но не картинно) красивое и суровое. Это новый рубеж для виртуоза-самоучки Михаила Кричмана, одного из самых блестящих российских операторов. Что важнее, это и лучшая картина Звягинцева. Возможно, поэтому здесь есть все то, в отсутствие чего режиссера дежурно упрекали его многочисленные критики: отличные диалоги, эротизм,

юмор, изысканно нелинейная драматургия — ружей хватает, но в финале они выстрелят не так, как вы ждете» [Долин, 2014].

Но, несмотря на подобные дифирамбы, у либерального крыла медиакритики есть (и не так уж мало) мнений, более сдержанно оценивающих художественный результат, достигнутый в «Левиафане» (расчетливость, прямолинейность, поверхностность, невнятность, скудность, фальшивость, эмоциональная холодность, драматургические нестыковки и т.п.):

«Мощный в целом, «Левиафан» — не слишком убедительная драма об отношениях, сомнительный триллер и совсем аховый детектив; искушенные поклонники востребованных криминальных сериалов вроде «Моста» не оставят от здешних улик по делу об убийстве камня на камне» [Гиреев, 2015].

«Сила режиссуры Звягинцева в том, что он, как в свое время Хичкок, умело дозирует страшное и смешное, периодически давая зрителю расслабиться, что лишь усиливает эффект новой дозы ужасов. Ее слабость, на мой взгляд, состоит в излишней прямолинейности, которая неожиданно уподобляет все произведение проповеди» [Разлогов, 2014].

«В «Левиафане» есть концепция, но в нем нет сердца — и вопрос, почему герои поступают так, а не иначе, быстро теряет смысл; они делают так, как нужно Звягинцеву, они иллюстрируют его тезисы — кроме фигуры режиссера, в фильме просто никого нет. А режиссер не дает собственным персонажам задыхаться, потому что бездыханные — порой в прямом смысле — они лучше встраиваются в его масштабное полотно с величественными пейзажами и тщательно пережеванными идеями. В фильм, где подросткам приходится жечь костры непременно на руинах старой церкви, где образ свинства проиллюстрирован свиньями, где рожи чиновников укоризненно смонтированы с крупным планом Иисуса Христа. Звягинцев прямолинеен и внятен, как никогда прежде» [Зельвенский, 2015].

«В фестивальном, масштабном, библейском «Левиафане» дизайна нет, есть упаковка. Товар отдельно, обертка отдельно. Товар при этом годный: хорошо написанная, хорошо разыгранная драма про кошмар кошмарыч современной российской жизни. Финальная сцена с проповедью в церкви выше всяких похвал. И вообще все ок, но такой товар не продается. Его надо обернуть, а это значит, что северная каменистая природа должна быть исполнена могучей аскезы, что море должно стонать и биться в торжественном рыдании, и хотя все расхищено, предано, продано, кадр выстроен и вылизан, и огоньки-акценты светятся внутренним золотом. Ну, и, конечно, книга Иова, куда ж без нее? Получается «Груз-200», пересказанный всеми службами издательского дома Конденаст. Надо, ох, надо похвалить Звягинцева: отличный он снял фильм, очень своевременный, нужный, политически полезный, пошли ему Господь «Оскара». Но зрелище это нестерпимо фальшивое, ничего не могу с собой сделать» [Тимофеевский, 2015].

«В отличие от Алексея Балабанова, который снимал кино о болезнях Родины с позиции тяжело больного, страдающего человека, Звягинцев в своём повествовании холоден и расчетлив. Высокомерно отстранившись от происходящего на экране, режиссёр наблюдает в микроскоп за жизнью насекомых, копошащихся в куче навоза. При этом сам он, разумеется, в латексных перчатках, белом халате и респираторе. Математически простроенное, технически безупречное, при этом абсолютно лишенное

способности подключить зрителя к происходящему на экране, кино, с первого кадра вопиет: «иду на «Оскар»!». Фестивальная конъюнктура просматривается и в сюжете, и в наборе штампов, и в предсказуемости сценарных поворотов, и в образах самих героев» [Безрук, 2015].

«При сколько-нибудь серьезном анализе сценарные ходы начинают рушиться, образная система шатается, а прокламированный минимализм (использована музыка Филиппа Гласса) оборачивается скудостью, самым общим представлением о реалиях и стремлением угодить на чужой вкус. Это типично русская по нынешним временам попытка высказаться без попытки разобраться — спасибо «Левифану» и за то, что он назвал многие вещи своими именами, и все-таки увидеть в Звягинцеве наследника сразу двух великих режиссерских школ — социального кинематографа 70-х и метафизического кино Тарковского — мне пока никак не удается. Для Тарковского он поверхностен, для социального кино — обобщен и невнятен. ... Выстреливая по двум мишеням, Звягинцев по большому счету в обоих случаях промахивается» [Быков, 2015].

«Левифан»: консервативный взгляд

Быть может, это кому-то покажется парадоксальным, но именно в оценке художественного уровня «Левифана» медиакритики консервативного крыла оказались максимально близки к своим наиболее критично настроенным коллегам-либералам (как и в приведенных выше фрагментах рецензий у «консерваторов» фигурируют такие слова, как «прямолинейность», «скудность», «драматургические нестыковки», «штампы», «сериальность» и пр.):

«История, заявленная до премьеры картины на Каннском кинофестивале как притча, на проверку оказалась предельно скучным (в документальном смысле) социальным высказыванием. Этого от автора «Возвращения» и «Изгнания» и — особняком — «Елены» — ждали, пожалуй, меньше всего. Но получилось исключительно оно, даже несмотря на попытку режиссера разродиться эпичностью за счет суровых северных пейзажей и навязчивых аллюзий. ... Главное, что стоит отметить в «Левифане», — заметное превалирование содержания над формой. Если в «Елене» наблюдался определенный баланс — пусть не идеальный — а «Возвращение» и «Изгнание» казались герметичными «вещами в себе», то новый фильм Звягинцева больше похож на социальный комментарий. Само это определение ни в коем случае не диагноз, но та нарочитость — особенно зная про художественные возможности и, чего уж там, талант Андрея Петровича, — вызывает недоумение. Вроде бы и великолепный оператор Михаил Кричман, ответственный за картинку всех фильмов Звягинцева, на месте — особенно это видно в живописных панорамах и общих планах убитого в хлам Прибрежного, но сами по себе эти «красивости» пропадают втуне, когда в кадре появляются актеры и начинает звучать речь [Куланин, 2015].

«Звягинцев не плетет, а рубит — довольно прямолинейно и грубо. Он за ярость и обреченность: полутона здесь не очень уместны, за яркими образами и множеством действующих лиц (впервые, кстати, у режиссера в фильмах их так много) оттенки толком не увидеть. Это одновременно и социальная драма, и новелла, и сатира, местами триллер, мгновениями — та пресловутая «чернуха», что никак не дает покоя зрителю. Если бы нам нужно было бы выбирать жанр для «Левифана», то это была бы, скорее всего, парадоксальная сатирическая трагедия» [Лошакова, 2015].

«Никакие операторские изыски не скрывают телесериальную природу звягинцевской эстетики: актеры (Владимир Вдовиченков, Анна Уколова, Роман Мадянов) играют грамотно, но на десятки раз отработанных клише, сцены прописаны с сериальным псевдожизнеподобием, когда все приблизительно и предсказуемо; одна плоскость, одно измерение, можно предсказать не только, что произойдет и прозвучит на экране, но и кто что по поводу фильма скажет; есть одна искусственная схема, в которой герой всеми правдами и неправдами уподобляется библейскому Иову (в роли морского чудовища Левиафана, описанного в Книге Иова, появляется кит), а для пущей эмоциональной выразительности используется Филип Гласс (это, на мой взгляд, такой же дурной тон, как обращаться к «беспроегранным» Арво Пярту или Эрику Сати)» [Рутковский, 2014].

«Столь глобальный сценарный Хаос воцарился впервые. «Патриоты» и «либералы» синхронно недоумевают: почему при таких избытках территории мэру и владыке понадобилась хибара скандального Николая? Автобус издалека-долго идет мимо полуразрушенных барачков — та же прибрежная зона, бери, сноси, стройся» [Ямпольская, 2015].

«Разбирая «Левиафана» с точки зрения элементарного правдоподобия, то и дело натыкаешься на нелепости и нестыковки. Дом главного героя, угрюмого механика Коли (А. Серебряков), стоит в десяти метрах от береговой линии, в том месте, где река впадает в море (снимали на Кольском полуострове). Очевидно, дед и отец, которые, по заявлению Коли, строили этот дом, были невменяемы – кто же строит в таких местах? Да и законна ли стройка? Об этом история умалчивает. Мы видим, что дом у Коли изымают для государственных нужд, оценивая его в 639 тыс. рублей, тогда как, по мнению Коли, стоимость куда выше. Так считает и фронтовой друг Коли, московский адвокат (В. Вдовиченков), который привозит из столицы тревожную папочку с компроматом на местного мэра (Р. Мадянов). Зачем мэр с упорством бешеного быка отымает собственность у Коли, мы увидим в финале: на месте дома построена церковь. У береговой линии?? Отдельный человек ещё может безумствовать и не обращать внимания на разливы-приливы, но церкви всегда строятся на возвышенном месте. Правдоподобие нарушено – ради чего? Да разумеется, ради красивой картинки. Переселите мысленно героя в центр города в рамках того же сюжета, и «Левиафан» растает, ибо он весь держится на панорамах северного морского пейзажа. «Север» и «море» – для режиссёра главное, а социальные проблемы – явно второстепенны» [Москвина, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Итак, по отношению к художественному уровню «Левиафану» либеральная медиакритика вполне отчетливо разделилась на два лагеря: безоговорочных поклонников и тех, кто посчитал «Левиафана» шагом назад по сравнению с предыдущими работами А. Звягинцева – «Возвращением», «Изгнанием» и «Еленой». Зато по «Солнечному удару» разногласий у либералов не очень много – в целом все мнения отрицательные (тяжеловесность, натужность, слабость, затянутасть, скука, иллюстративность, безвкусьность, вульгарность, пошлость, бессовестность, фальшивость, анти-либеральная пропаганда, навязчивое самоцитирование и т.п.):

«Первое и главное ощущение от этой трехчасовой картины — невероятная затянутость, скука, нуда, по-русски говоря; когда автору все ясно, все действие превращается в иллюстрацию к одному нехитрому и неглубокому тезису, и все происходит дольше, подробней, чем нужно. Реплики повторяются десятки раз, интермедия с полетом шарфа затягивается на добрых десять минут, в картину вторгаются цитаты отовсюду — от «Титаника» до «Броненосца», и все это не складывается ни в какое целое, потому что не обусловлено художественной необходимостью. Длинные планы ничего не добавляют к смыслу, диалоги провисают, споры давно доспорены и переспорены, шутки катастрофически несмешны и вызывают неловкость, — вообще же к Бунину все это не имеет вовсе никакого отношения, поскольку Бунин и в жизни, и в прозе больше всего ценил легкое дыхание. Фильм Михалкова — дыхание тяжелое, с присвистом, это удивительно одышливая картина. ... Изобразить русскую аристократию при помощи восклицаний «Господа!» и «Честь имею» ничуть не оригинальней, чем выставлять всех комиссариков озлобленными инородцами в кожанках. ... Есть, есть роковая связь между гением и злодейством, лоялизмом и беспомощностью, аморализмом и закономерной карой в виде творческого бесплодия. Вот только стоит ли для доказательства этой давно известной истины тратить три года своей и чужой жизни, три часа зрительского времени и десятки миллионов долларов?» [Быков, 2014].

«Общее ощущение режиссерской усталости, куда более гнетущее и огорчительное, чем все безумие и остервенение предыдущих михалковских картин» [Маслова, 2014].

«Вспышка мимолетной — солнечной — страсти здесь превратилась в тяжеловесный адюльтер с моральными муками и печальными последствиями, призванный проиллюстрировать, как по кирпичику осыпается империя, в которой люди забывают об элементарной совести. ... И все бы ничего, но в результате «Солнечный удар», разрастаясь до масштабов ненаписанного романа Льва Толстого, распадается на набор разрозненных актерских этюдов. Каждый по отдельности — остроумен (особенно в пересказе), каждый легко представить в блистательном михалковском исполнении, но вместе они выглядят как попытка усидеть на всех стульях сразу: зарифмовать любовь и революцию, рассказать о белоэмигрантах, процитировать Эйзенштейна и пошутить про Чехова» [Забалуев, 2014].

«Конечно, я человек предвзятый по отношению к Михалкову. Но не больше, чем, скажем, госпожа Ямпольская, только с другим знаком. С точки зрения искусства кино - очень слабое кино. Один только летающий шарфик по Летучему пароходу чего стоит. Шарфик - это любовь платоническая. Плотская любовь - это работа поршней в паровой машине парохода. Очень технологичный секс. Надо было 37 лет вынашивать замысел, надо было отнять у своего товарища Ивана Дыховичного право на постановку этого рассказа, чтобы в конце концов снять картину, которую иначе трудно квалифицировать, как... беллетристическое подспорье к анти-либеральной пропаганде» [Богомолов, 2014].

«Михалков отчаянно злоупотребляет тем, что у него как у режиссера получается. Как поэт-концептуалист, он повторяет слова до тех пор, пока они не теряют всякий смысл — и не приобретают новый, уже комический. Фирменные общие планы под музыку Артемьева с крохотным человечком в глубине кадра, задуманные как распахнутое окно, громоздятся друг на друга, тяжело дыша. Вновь и вновь пароход, нагруженный смыслами так, что чудом не тонет, уплывает в летнее море. Кто-нибудь раз за разом взглядывается в бинокль. Шаль взмывает на ветру с регулярностью

самолетов в аэропорту JFK. Мастер красноречивых деталей, Михалков тщательно вписывает их в каждый миллиметр своего полотна: в трехчасовом фильме некуда встать, не наступив на метафору России» [Зельвенский, 2014].

«В не лучшие свои моменты (при том, что много по-настоящему сильных) картина прогибается под тяжестью метафор, как новогодняя елка, которую из любви к избыточно-набрякшей красоте увешали свинцовыми игрушками. Страсть мастера к деталям достигает масштабов автошаржа» [Гиреев, 2014].

«Удивительно тонкие, точные режиссёрские находки и прекрасные кадры, запечатлённые на камеру Владом Опельянецем, соседствуют в картине с пошлыми шутками, несмешными анекдотами - «без папи рос, без мамы рос», навязчивой арией Далилы, выбранной режиссёром в качестве лейт-мотива любви, и безвкусной лирикой, порою столь неуместной и раздражающей, что хочется «промотать» эпизод в стремлении не портить общее впечатление от картины. Так оригинально решенная автором эротическая сцена близости главного героя с таинственной незнакомкой, показанная посредством работы машинного отделения парохода, при всей своей внешней «поэтичности», в контексте произведения выглядит довольно вульгарно и нарочито. Да и бесконечные цитаты и самоцитаты в определенный момент начинают откровенно раздражать. Коляска, несущаяся вниз по Потемкинской лестнице, которая в картине ввиду отсутствия Дюка наверху - просто некая лестница, «суп с котом» - привет «Неоконченной пьесе...», вокализ а`ля Арамис из телевизионного мюзикла Юнгвальд-Хилькевича, красочные планы порта и корабля, местами весьма напоминающие «Титаник» - всё это в совокупности страшно отвлекает от размышлений о судьбах несчастной Родины. В итоге, мощный, величественный и по-настоящему трагичный финал, индугулирующий автора практически по всем вопросам, возникающим в процессе просмотра фильма, оставляет совершенно не то послевкусие, которое мог бы, если бы путь к этому катурному и метафоричному финалу не был столь тернист» [Безрук, 2014].

Некоторых либеральных медиакритиков особо задело в «Солнечном ударе» монтажное решение эротической сцены, которую они сочли практически пародийной:

«Нельзя сказать, что молодой латышский актер Мартиньш Калита потрясает глубиной проникновения в образ русского поручика, но смотреть на него не противно, даже когда становится ясно, что на экране за него говорит Евгений Миронов - просто изображение начинает жить своей жизнью. Также нельзя сказать, что у героя возникает какая-то особая химия с красивой, особенно в обнаженном виде, Викторией Соловьёвой, выступившей в роли упомянутой незнакомки. Но, лишённая всяких проявлений характера, девушка являет собой мечту и ангельское создание, а стало быть, не подчиняется законам химии. Видимо, в том числе и поэтому так пугающе выглядит в картине эротическая сцена. Михалков никогда не был мастером киноэротики, но здесь превзошел сам себя, сначала явив на экране крупные планы потных, как из сауны, лиц главных героев, после чего перешел к демонстрации возвратно-поступательных движений поршней в трюме парохода и, наконец, завершил сцену изображением каплющего краника. Едва ли деликатная бунинская проза располагала к таким размашистым и бесстыдным, уже не раз спародированным штампам. В этом месте так и напрашивается превратившийся в мем возглас режиссера: «Звенящая пошлость!» [Тыркин, 2014].

«Легкая, воздушная и короткая бунинская зарисовка – не столько история, сколько блистательно пойманное ностальгическое настроение – в руках режиссера превратилась в натужное, затянутое и усыпанное ненужными деталями повествование, которое увенчивается кошмарнейшей эротической сценой в истории мирового кино (нет, это не шутка и не преувеличение)» [Иванов, 2014].

«И как, спрашивается, не усмотреть в корабельном фокуснике из «Солнечного удара» нечаянную самопародию автора, подменяющего искусство кино и свои художественные способности манипуляциями со зрительским вниманием? Как не заметить перехода претендующего на глубину фильма в кэмп, а попросту – в бессознательный китч, если кульминационная точка любовной линии – возвышенное, по мысли автора, слияние поручика с едва знакомой попутчицей, вместо набившей оскомину летающей вуали так же в лоб иллюстрируется выделениями потовых желез и возвратно- (напрашивается «развратно») поступательными движениями паровозных поршней, а увенчивается похабной (иначе не скажешь) каплей из согнутого крана? Право, уместней пошлых намеков была бы столь же тривиальная, но хотя бы честная порнуха...» [Матизен, 2014].

Правда, А. Долин и В. Кичин несколько смягчают этот критические «удары по удару», отмечая, все-таки, художественность анализируемого ими медиатекста:

«Одна из худших за всю историю кино эротических сцен. В "Голом пистолете" на таком поставили крест 25 лет назад. И вот опять. Но есть много других, очень хороших, сцен. Если у художника есть свой стиль и язык (у Михалкова они есть), то он к старости имеет полное право на самоповторы и самоцитаты» [Долин, 2014].

«Ясно, что в этом фильме Михалков вновь художник - качество, которое стало иссякать со времен "Цирюльника" и окончательно испарилось к стыдным, на мой взгляд, УС-2-3. ... В "Ударе" снова много ... чисто голливудских приемов - широкий рыдательный разлив скрипок, эмоционально снятые пейзажи, общая живописность и даже красота фильма. ... Летающий шарфик не так назойлив, как писали, - он тоже музыкальный лейтмотив. Былая акварель сменилась мазками жирными и не всегда точными (рука ощутимо дрожит). Неожиданна (впрочем, характерна для стареющего человека) склонность к скабрзности в решениях. В этом смысле совершенно кошмарна почти отталкивающая любовная сцена, поданная в стиле порно, но, так сказать, опосредованного, грубо метафорического, причем метафоры уже много раз использованы другими значительно лучше. Это можно сказать и о некоторых других безвкусовых эпизодах. И абсолютно никакого отношения к заявленному в афише Бунину - перед нами сплошной авторский монолог Михалкова во всех его фирменных закидонах, менторстве и миражах» [Кичин, 2014].

И конечно же, кое-кто из либеральных медиакритиков не избежал соблазна «перехода на личности», обвиняя Н. Михалкова утрате былой творческой формы, которой они когда-то восхищались:

«Звучащий за кадром мучительный вопрос, которым задается герой «Солнечного удара»: «Как все это случилось?» в пору обратить и к автору фильма. Как случилось, что яркий лидер советского кино, ключевая фигура 70-х, на которого молилась вся актерская братия, критика ваяла вдохновенные тексты и слагала гимны о михалковском методе, а интеллигенция ждала его новые работы, как манны небесной, – как случилось, что мастер оказался в оппозиции к своей публике? Как случилось, что, начиная с «Сибирского

цирюльника», каждый его новый проект разочаровывает, а его риторика, льющаяся с телеэкрана бурным потоком, давно вошла в резонанс с образом художника, создателя киношедевров мирового класса? Как и почему критика если и рецензирует михалковские блокбастеры, то все чаще упирает исключительно на личность автора, не отвлекаясь на эстетический разбор?» [Стишова, 2014].

«Как всё-таки изобретательно и, увы, безжалостно может природа мстить творцу! То лучшее, чем некогда был славен Никита Михалков, передавая на экране как бы "лёгкое дыхание" классической русской литературы, оказалось в фильме "Солнечный удар" самым худшим, вульгарным, пошлым и лишённым какого-либо вкуса. Создаётся невольное впечатление, что не только один из героев, русский подпоручик, сыгранный почему-то сербским актёром, открыто ненавидит отечественную словесность, но и сам режиссёр проникся презрением и раздражением по поводу загадочных и вообще непостижимых жемчужин литературы вроде тончайшего по вязи неуловимых чувств и словно воздушного по манере рассказа "Солнечный удар" Ивана Бунина. ... А та отсебятина, которую дополнительно вставили сценаристы (включая Никиту Михалкова) в этот проникновенный и неизъяснимо восхитительный бунинский рассказ, лишь усугубляет впечатление неимоверной бессовестности и редкостного отсутствия слуха на малейшую фальшь, хотя постановщик с надоедливой настойчивостью пытается обыграть нежнейшую арию Далилы из оперы "Самсон и Далила" Камилля Сен-Санса» [Кудрявцев, 2014].

«Солнечный удар»: консервативный взгляд

Естественно, медиакритики консервативного крыла оценили художественный уровень «Солнечного удара» с противоположных позиций, утверждая, что Н. Михалков ничуть не утратил своего мастерства и таланта:

«а) Михалков, как человек, остался прежним и б) уровень мастерства у режиссера Михалкова все еще на недосягаемой для большинства говорунов высоте. ... Прошлая, мирная жизнь – от нереально красивой реальности до сверхфантастической фантазии (и не надо воспринимать полет газового шарфика прекрасной незнакомки над белым пароходом иначе, нежели как фантазию юнца-поручика), цветастый и яркий мир молодости, напоенный ожиданием будущего, подробно и любовно снят оператором Владиславом Опельяцем. В серости военно-революционных будней намеком на это вчерашнее многоцветье мелькнет в начале картины павлин, «затак» пристреленный кем-то на бульжнике мостовой... Символов в ленте многовато, но в каждом из них (в карманных часах, которые надо «пристукнуть», чтобы они выполнили свои обязанности; в невозвращенном капитану бинокле; в звонаре, забывшем вовремя прозвонить на колокольне; в утерянном поручиком нательном кресте; в детской коляске, заимствованной из кинолегенды «Броненосец Потемкин»; даже в псе Сябре, как члене общины людей) содержится та конкретность, о которой позже напишет рассказ «И грянул гром» американский фантаст Рэй Брэдбери. Мимоходом, случайно убив сегодня бабочку, мы бесповоротно меняем свое завтра. В жизни все решают не идеи, а детали. Только они придают смысл существованию и меняют мир, в котором каждая мелочь может быть знаком рока или счастья...» [Омецинская, 2014].

«Фокусы, шампанское, солнце, Волга-Волга, удивительная незнакомка и желание, накрывающее как солнечный удар, — в 1907-м, году-мираже, стилизованном то под бойкий дореволюционный водевиль, то под этнографические фотографии Прокудина-Горского. Этот сон об исчезнувшей России тот самый офицер, чьи часы погибли в плошке горе-факира, видит наяву в грязно-сером 1920-м, будучи пленным солдатом разгромленной врангелевской армии. ... Особое удовольствие от «Солнечного удара» доставляет осознание того, что сейчас никто, ни у нас, ни у них, не способен снимать с такой висконтиевской статью (кстати, один из эпизодов напоминает — подозреваю,

что умышленно, — «Смерть в Венеции», в другом с совершенно постмодернистским прищуром цитируется «Броненосец "Потемкин"»). Притом стиль и взгляд Михалкова опознаются по одному кадру, одной фразе — тоже примета того авторства, что почти утрачено в цифровую эру» [Рутковский, 2014].

«Шарф, который как живой летает над палубой, — цитата из «Рабы любви», еще одного фильма Михалкова, где опять всплывает тот же сюжет: они любят друг друга, но вместе им быть не суждено; мало того, герой не просто удаляется куда-то в Сибирь, он погибает, впрочем, как и главный герой «Титаника». Это едва ли не главная мифологема в необычайно цельном художественном мире Михалкова: стоит мужчине и женщине перешагнуть черту, максимально сблизиться, как сразу запускается какой-то страшный механизм, который одновременно возводит между ними непреодолимую стену и рушит идеальный мир, где шарф ни с того ни сего может сорваться и полететь куда-то вдаль» [Суриков, 2014].

«Режиссер вернулся во времена своего «Механического пианино» и предъявил зрителю парадоксальным образом одновременно камерную и эпическую ленту, богатую на самоиронию, самоцитирование и аллюзии. ... Красивые пароходы, яркое солнце, жизнеутверждающие пастельные краски, газовый шарфик и изящные дамские уборы становятся в один ряд с колючей проволокой, лагерными нарами и трюмом старой баржи, которому уготовано стать братской могилой для белых офицеров и казаков, поверивших лживым большевистским обещаниям свободы» [Хакназаров, 2014].

«Солнечный удар» сочетает фирменное для Михалкова наследование классической русской живописи и освоенный им последнее время ошеломляющий масштаб массовых сцен. Там, в 1907-м, — все прорисовано тонкой кисточкой, все индивидуально, камерно, приближено к зрителю до волнующей интимности. Здесь, в 1920-м, — серое топчется на сером, фигуры и лица движутся бесконечными рядами, еще живые, но уже — тени. ... Реквиемом по обеим империям звучит музыка Эдуарда Артемьева — разливная, словно Волга, пронзительная, как воспоминание о том, что уже не вернется, прекрасная, как то, чему не бывать...» [Ямпольская, 2015].

Выводы. Итак, оказавшись в зеркале российской медиакритики, «Левиафан» и «Солнечный удар», по сути, стали индикаторами политического расслоения медиакритического цеха: во многих случаях данные медиатексты анализировались, в первую очередь, не как произведения искусства, а как социальные, идеологические высказывания. Впрочем, это не удивительно, ведь за расслоением в среде медиакритиков стоит расслоение аудитории. Правда, массовая российская аудитория в целом куда более консервативна, чем медиакритическое сообщество. И, конечно же (о чем красноречиво говорят, в общем-то скромные бокс-офисы «Левиафана» и «Солнечного удара»), куда более ориентирована на развлекательную составляющую медиакультуры...

Литература

Безрук М. "Левиафан", плюющий в душу // Трибуна. 17.01.2015. <http://tribuna.ru/news/2015/01/17/59366/>

- Безрук М. «Солнечный удар»: Скверный анекдот // Трибуна. 16.11.2014. <http://tribuna.ru/news/2014/11/16/55776/>
- Беликов Е. Левиафан — Русофобный змей. 5.02.2015. <http://meownauts.com/leviathan-review/>
- Богомолов Ю. "Солнечный удар" на службе анти-либеральной пропаганды. 12.10.2014. http://www.echo.msk.ru/blog/bogomolov_y/1416986-echo/
- Богомолов Ю. «Левиафан» продолжает интриговать // Эхо Москвы. 2015. http://www.echo.msk.ru/blog/bogomolov_y/1482068-echo/
- Быков Д. Все давно сдохло, включая левиафана, — вот что самое страшное // Новая газета. 2015. № 2. 14.01.2015. <http://www.novayagazeta.ru/arts/66790.html>
- Быков Д. Груз 2007 // Огонек. 2007. 30 марта. <http://www.ogoniok.com/4990/30/>
- Быков Д. Тяжелое дыхание // Профиль. 10.10.2014. <https://ru-ru.facebook.com/BykovDmitriyLvovich/posts/841875235856637>
- Бэзэлгэт К. Ключевые аспекты медиаобразования. М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1995. 51 с.
- Владимиров С. «Солнечный удар» Михалкова – это фильм-паломничество // Комсомольская правда. 13.01. 2014. <http://www.kp.ru/daily/26294.5/3172010/>
- Гиреев И. «Левиафан»: окончательный диагноз. 14.01.2015. <http://www.vashdosug.ru/cinema/movie/546098/tab-reviews/review74937/>
- Гиреев И. Бунинские мотивы // Ваш досуг. 9.10.2014. <http://www.vashdosug.ru/cinema/movie/551046/tab-reviews/review74524/>
- Гладильщиков Ю. Зачем Михалкову понадобился Бунин // Forbes. 9.10.2014., <http://stengazeta.net/?p=10041411>
- Гладильщиков Ю. Левиафан против «Левиафана» // Новое время. 2015. <http://www.newtimes.ru/articles/detail/92746>
- Данилова Е. Нет готовых ответов. Нет правых и виноватых. На экраны страны вышел новый фильм Никиты Михалкова — "Солнечный удар" по Бунину // Огонек. 2014. № 40. С.40. <http://www.kommersant.ru/doc/2583718>
- Долин А. Михалков. Тезисы. 8.10.2014. <https://www.facebook.com/adolin3/posts/10204176005176576>
- Долин А. Канн-2014 День десятый: панк-молебен Звягинцева. 23.05.2014. <http://vozduh.afisha.ru/cinema/den-desyatyy-pankmoleben-zvyaginceva/>
- Долин А. Три кита // Искусство кино. 2014. № 7. <http://kinoart.ru/archive/2014/07/tri-kita-leviafan-rezhisser-andrej-zvyagintsev>
- Забалуев Я. Измена и Родина // Газета.ру. 7.10.2014. http://www.gazeta.ru/culture/2014/10/07/a_6253261.shtml
- Зельвенский С. Премьера недели «Левиафан»: идеальный фильм для России эпохи троллинга. 4.02.2015 (b) // <http://vozduh.afisha.ru/cinema/leviafan-film-s-koncepciey-no-bez-serdca/>
- Зельвенский С. Притча из жизни русской провинции. 2015 (a). <http://www.afisha.ru/personalpage/191661/review/581990/>
- Зельвенский С. «Солнечный удар» Никиты Михалкова: она утонула // Афиша.ру. 9.10.2014. <http://vozduh.afisha.ru/cinema/solnechnyy-udar-nikity-mihalkova-ona-utonula/>
- Иванов Б. Господин офицерик // Film.ru. 2014. <http://www.film.ru/articles/gospodin-oficerik>
- Иванов Б. Смех и горе у Бела моря. 29.01.2015. <http://www.film.ru/articles/smeh-i-gore-u-bela-moгуа>
- Кичин В. Удар в солнечное сплетение Бунину. 10.10.2014. <http://valery-kichin.livejournal.com/488564.html>
- Кувшинова М. Канн-2014: «Левиафан» Андрея Звягинцева // Сеанс. 23.05.2014. <http://seance.ru/blog/reviews/canne2014-leviafan/>

- Кудрявцев С. Левиафан в каждом из нас. 2015. <http://kinanet.livejournal.com/3552670.html>
- Кудрявцев С. Худшее в "Солнечном ударе" - это "Солнечный удар"! 05.11.2014. <http://kinanet.livejournal.com/3497539.html>
- Куланин Р. Много шума из ничего. 30.01.2015. https://afisha.mail.ru/cinema/movies/812117_leviafan/#review
- Лошакова Д. «Левиафан»: все оттенки серого. 2015. <http://weburg.net/news/51901>
- Малюков М. "Левиафан": Скелет души. 12.10.2015. http://www.ovideo.ru/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B7%D0%B8%D1%8F_%D0%BD%D0%B0_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC_%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%BD_1
- Малюкова Л. «Левиафан»: какова система, таковы и ее собутыльники. Новая газета. 2014. № 56. 26.05.2014. <http://www.novayagazeta.ru/arts/63712.html>
- Маслова Л. За Родину, за старое // Коммерсантъ. 2014. № 185. 13.10.2014. С.14. <http://kommersant.ru/doc/2588555>
- Маслова Л. Киты наши тяжкие // Коммерсантъ. . 2015. № 18. 04.02.2015 С. 11. <http://kommersant.ru/doc/2659827>
- Матизен В. Солнце в апоплексическом ударе // Новые известия. 13.10.2014. <http://www.newizv.ru/culture/2014-10-13/208881-solnce-v-apopleksicheskom-udare.html>
- Матизен В. Чудище обло в свете софитов // Новые известия. 14.01.2015. <http://www.newizv.ru/culture/2015-01-14/212968-chudishe-oblo-v-svete-sofitov.html>
- Москвина Т. Андрей Звягинцев попал в исторический переплёт // Аргументы Недели. 2015. № 4. 5.02. 2015. <http://argumenti.ru/culture/n473/387917>
- Москвина Т. «Солнечный удар» Никиты Михалкова // The Hollywood Reporter. 02.10.2014. <http://thr.ru/features/5081/>
- Омецинская Е. Кто-то должен одернуть звонаря // СК-новости. 2014. № 10. С.12.
- Павлючик Л. «Солнечный удар» или солнечное затмение? // Труд. 2014. № 144. 14.10.2014. http://www.trud.ru/index.php/article/14-10-2014/1318473_solnechnyj_udar_ili_solnechnoe_zatmenie.html
- Павлючик Л. Левиафан живет рядом с нами. 6.02.2015. <http://kinopressa.ru>
- Плахов А. Заполярные мнения. Фильм "Левиафан" стал предметом страстного обсуждения — от канонизации до демонизации // Коммерсантъ. Власть. 2015. № 2. С.46. <http://kommersant.ru/doc/2643485>
- Плахов А. Кит из пучины абсурда."Левиафан" на Лазурном берегу // Коммерсантъ. 2014(а). 24.05.2014. <http://www.kommersant.ru/doc/2478727>
- Плахов А. Россия о двух концах // Коммерсантъ. 2014(б). № 187. 15.10.2014. С.14. <http://www.kommersant.ru/doc/2589474>
- Разлогов К. «Левиафан» в многомерном пространстве культуры // СК-новости. 2014. № 8. С.10.
- Разлогова М. Морское пугало // Музыкальная правда. 2014. № 10. <http://www.newlookmedia.ru/?p=36945>
- Рутковский В. Время Михалкова: 8 причин смотреть «Солнечный удар» // Snob. 13.10.2014. <http://snob.ru/selected/entry/82207?preview=print>
- Рутковский В. Рецензия на фильм «Левиафан». 2015. http://seance.ru/blog/reviews/press_leviathan/
- Солнцева А. Бело-красная война с желто-голубым подбоем // Новая газета. 2014. № 114. 10.10.2014. <http://www.novayagazeta.ru/arts/65627.html>
- Солнцева А. Челюсти империи // Газета.ру. 13.01.2015. <http://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/6374461.shtml>
- Стишова Е. Декалог от Андрея Звягинцева // Искусство кино. 2014. № 7. <http://kinoart.ru/archive/2014/07/dekalog-ot-andreya-zvyagintseva>
- Стишова Е. Как все это случилось? 13.10.2014. <http://kinoart.ru/blogs/kak-vse-eto-sluchilos>

- Суриков В. Пристань разбитых сердец // Эксперт. 2014. № 43. <http://expert.ru/expert/2014/43/pristan-razbityih-serdets/>
- Тимофеевский А. Рецензия на фильм «Левиафан». 2015. http://seance.ru/blog/reviews/press_leviathan/
- Толкунова А. Удар Михалкова // Музыкальная правда. 2014. № 20. <http://www.newlookmedia.ru/?p=38774>
- Трофименков М. Скелет в чемодане // Коммерсантъ Weekend. 2015. № 3. 30.01.2015. С. 18 <http://kommersant.ru/doc/2650884?isSearch>
- Тыркин С. Клинический портрет // Комсомольская правда. 13.01.2015. <http://www.kp.ru/daily/26235.7/3117203/>
- Тыркин С. Очень темные аллеи. 2014. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5C0FLJbadYoJ:gorodakterov.com.ua/article.php%3Far_adr%3Darticle3169860+&cd=5&hl=ru&ct=clnk&gl=ru
- Федоров А.В. Критический анализ медиатекста, содержащего сцены насилия, на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории (на примере фильма «Груз 200») // Медиаобразование. 2007. № 4. С.29-54.
- Федоров А.В. Умберто Эко и семиотическая теория медиаобразования // Инновации в образовании. 2010. № 5. С.56-61.
- Хакназаров Е. 89 кругов ада: «Солнечный удар» Никиты Михалкова // Фонтанка.ру. 11.10.2014. <http://calendar.fontanka.ru/articles/1848/>
- Шемякин А. Несколько соображений о "Левиафане". 14.01.2015. <https://www.facebook.com/shemyakins/posts/10205913277421005>
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
- Ямпольская Е. Немного солнца в холодной воде // Культура. 10.10.2014. <http://portal-kultura.ru/articles/cinema/64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode/?print=Y&CODE=64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode>
- Ямпольская Е. Клевета на Кита // Культура. 24.01.2015. <http://devec.ru/kultura/kino/1755-elena-jampolskaja-kleveta-na-kita.html>
- Fedorov, A. (2012). The Contemporary Mass Media Education In Russia: In Search For New Theoretical Conceptions And Models. Acta Didactica Napocensia. 2012. N 1, p.53-64.
- Silverblatt, A. (2001). Media Literacy. Westport, Connecticut — London: Praeger, 449 p.