

УДК 7.07-05

АВТОРСКИЙ СТИЛЬ В КИНЕМАТОГРАФЕ ДЖЕЙН КЭМПИОН

Борзова Юлия Алексеевна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

uliaborzova2003@mail.ru

Аннотация. Авторство в кино остается важной теоретической проблемой, особенно с учетом его коллективной природы. Несмотря на участие многих специалистов, именно режиссер, по теории авторства Андре Базена и Cahiers du Cinéma, считается главным носителем художественного замысла. В данной статье анализируется творчество Джейн Кэмпиион, чьи фильмы отличаются визуальной, нарративной и тематической целостностью, демонстрируют сформированный авторский почерк. Исследование ее авторского стиля проводится на материале кинопроизведений «Пианино» и «Власть пса», по отношению к которым применяется философско-искусствоведческий анализ В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой, а также теория кругов Э. Сарриса, позволяющая определить повторяющиеся элементы в творчестве режиссера. Изучение авторского стиля Джейн Кэмпиион позволило не только понять специфику современного женского киноязыка, но и проследить, как меняются сами парадигмы кинематографического творчества в XXI веке.

Ключевые слова: авторское кино, Джейн Кэмпиион, фильм «Пианино», фильм «Власть пса», теория авторства, визуальный стиль

Для цитирования: Борзова, Ю. А. Авторский стиль в кинематографе Джейн Кэмпиион [Текст] / Ю. А. Борзова // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2025. – Т. 4. – № 3. – С. 71-86.

JANE CAMPION'S AUTEUR STYLE IN CINEMA

Borzova Julia Alekseevna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

yuliaborzova2003@mail.ru

Abstract. Authorship in cinema remains an important theoretical issue, especially given its collective nature. Despite the participation of many specialists, it is the director, according to the theory of authorship by André Bazin and Cahiers du Cinéma, who is considered the main bearer of artistic intent. This article analyzes the work of Jane Campion, whose films are distinguished by visual, narrative and thematic integrity, demonstrating a formed authorial style. The study of her authorial style is carried out on the material of the films "The Piano" and "The Power of the Dog", in relation to which the philosophical and art criticism analysis of V.I. Zhukovsky and N.P. Koptseva is applied, as well as the theory of circles by E. Sarris, which allows us to identify recurring elements in the director's work. The study of the authorial style of Jane Campion allowed us not only to understand the specifics of modern female cinematic language, but also to trace how the paradigms of cinematic creativity themselves are changing in the 21st century.

Keywords: art-house cinema, Jane Campion, The Piano, The Power of the Dog, authorship theory, visual style

For citation: Borzova J. A. (2025). Jane Campion's Auteur Style in Cinema. Siberian Art History Journal, 4(3), 71-86.

Введение

Проблема авторства с периодичной регулярностью становится предметом дискуссий в искусствоведении и кинокритике. Исторически теории авторства развивались постепенно, отражая эволюцию самого искусства и меняющиеся представления о роли творца. В кинематографе этот вопрос приобретает особую сложность, поскольку кино – искусство коллективное: в создании фильма участвуют десятки специалистов, каждый из которых вносит свой вклад. Операторы формируют визуальный язык через ракурсы и свет, звукорежиссеры создают атмосферу, с помощью соответствующей музыки, мелодий и звуков, сценаристы закладывают основу нарратива, а монтажеры собирают разрозненные фрагменты в единое целое. Однако, согласно авторской теории, сформулированной Андре Базеном и развитой критиками журнала *Cahiers du Cinéma*, именно режиссер считается главным автором кинопроизведения.

Но что именно делает режиссера автором? Как отличить подлинный авторский стиль от простого следования жанровым или студийным шаблонам? Эти вопросы остаются дискуссионными, особенно в контексте современного кинематографа, где границы между авторским и коммерческим кино часто размыты. В этом смысле творчество Джейн Кэмпбелл – выдающегося режиссера, обладателя Золотой пальмовой ветви и Оскара, – представляет собой репрезентативный объект для исследования. Ее фильмы демонстрируют не только визуальную и нарративную уникальность, но и устойчивые тематические и стилистические паттерны, позволяющие говорить о четко выраженном авторском почерке.

Помимо этого, кинопроизведения Джейн Кэмпбелл отражают специфику тенденций развития кинематографа XXI столетия, в частности в контексте феномена женской режиссуры. В современном

кинематографе все более востребованным становится именно «женский взгляд» – особый способ повествования, отличающийся эмпатичной подачей материала, вниманием к эмоциональным нюансам и тонкой проработкой психологических состояний персонажей. Кэмпбелл в своих работах создает уникальную художественную оптику, где традиционно «женские» качества – интуитивность, чувствительность, многогранность эмоционального восприятия становятся не просто элементами стиля, а принципиально новым языком кинематографического высказывания. В этом смысле ее творчество представляет собой важный этап эволюции мирового кинематографа, где «мягкие» женские качества перестают маркироваться как второстепенные, а становятся востребованным художественным ресурсом, открывающим новые возможности для киноповествования.

Материалы и методы исследования

Данная работа опирается на комплекс общенаучных и специальных методов исследования, направленных на всесторонний анализ авторского стиля Джейн Кэмпбелл. Для обработки и работы с информацией используются методы анализа и синтеза, которые помогают объединить знания, полученные в ходе исследования. Используются также методы обобщения, сравнения, экстраполяции.

Для детального разбора фильмов применяется анализ знаковых систем (материальных, индексных, иконических), что дает возможность деконструировать визуальный и смысловой слои кинопроизведений. В работе применяется метод философско-искусствоведческого анализа, разработанный В.И. Жуковским и Н.П. Копцевой (Zhukovsky, Koptseva, 2004; Zhukovsky, 2014), позволяющий раскрыть художественные и концептуальные особенности художественных кинопроизведений.

Для выявления устойчивых стилистических паттернов применяется методология Э. Сarris (теория кругов), позволяющая определить повторяющиеся визуальные, нарративные и тематические элементы (Sarris, 1962, 2010).

Обзор научной литературы

Изучение проблемы авторства в кино связано с трудами А. Базена (Bazin, 1972) и Ф. Трюффо (Truffaut, 1988). Именно они разработали теорию «авторского кино» (Demiray, 2014). В исследовании С.А. Тугуши представлена развернутая концепция авторского кино как особого художественного явления (Tugushi, 2014). Автор выделяет следующие ключевые характеристики: обращение к общечеловеческим проблемам и экзистенциальным вопросам; исследование «судеб персонажей» и их духовного мира; рефлексия кризисных явлений эпохи; задача «освободить зрителя от иллюзий» массового сознания; использование богатого киноязыка с глубоким подтекстом; применение символики и аллегории; создание «зеркала эпохи» через авторское видение; диалог с интеллектуальным зрителем; отказ от дидактики и морализаторства; предоставление зрителю возможности самостоятельных выводов. Как отмечает С.А. Тугуши, такое кино «не предназначено для массового зрителя», оно ориентировано на глубокое индивидуальное восприятие (Tugushi, 2014: 216).

Проблема авторства в кинематографе приобрела особую остроту из-за коллективной природы киноискусства. Как отмечают С.А. Фоменко, М.В. Фоменко и М.В. Угрюмова сама специфика кинопроизводства, где десятки специалистов вносят свой творческий вклад, ставит под вопрос традиционное понимание авторства как индивидуального творческого акта (Fomenko, Fomenko, Ugryumova, 2023). Классическое определение автора как единоличного создателя произведения вступает в противоречие с реальной практикой создания фильма, где сценарист,

режиссер, оператор, художник и другие участники процесса фактически становятся соавторами. При этом каждый из них привносит в фильм уникальные художественные решения – от текста до визуального стиля и звукового оформления. Именно это многослойное соавторство усложняет попытку дать однозначное определение главному творцу фильма. Исторически сложилось, что авторство чаще всего приписывают либо сценаристу как создателю нарративной основы, либо режиссеру как главному интерпретатору и художественному руководителю, либо продюсеру как организатору всего процесса. Эта теоретическая неопределенность особенно ярко проявляется при анализе авторского кино, где вопрос о природе индивидуального стиля и творческого вклада становится центральным. Таким образом, проблема авторства в кино остается открытой и продолжает вызывать дискуссии среди теоретиков и практиков кинематографа.

Исследователи подчеркивают уникальную роль режиссера как подлинного творца кинопроизведения. По словам С.А. Фоменко, М.В. Фоменко и М.В. Угрюмовой, «развертывая сюжет, насыщая идею своим чувством, режиссер создает совершенно оригинальное произведение», достигая синтеза творческого воображения и практических знаний, что и рождает неповторимое авторское своеобразие. Именно режиссер, как отмечают исследовательница, способен охватить фильм целиком – от общей концепции до мельчайших деталей воплощения. Эти идеи напрямую перекликаются с концепцией «авторского кино», сформулированной Франсуа Трюффо в знаменитой статье 1954 года «Одна тенденция во французском кино». Эта теория, первоначально возникшая во французской критике (журнал "Cahiers du cinéma"), получила развитие и в американском киноведении – достаточно вспомнить работу Э. Сарриса «Заметки об авторской теории» (1962), где автор

предложил трехуровневую систему оценки режиссерского авторства (Sarris, 1962).

Анализируя концепцию Э. Сарриса, исследователь А.И. Андреев раскрывает суть его трехуровневой модели авторства, представленной через метафору концентрических кругов (Andreev, 2013). В основе этой концепции лежит идея постепенного раскрытия авторского начала – от базового профессионального мастерства во внутреннем круге до глубинного «внутреннего мира» во внешнем. Саррис подчеркивает, что подлинный авторский кинематограф начинается там, где заканчивается просто техническая компетентность. Вершиной авторства становится третий уровень – тот самый неуловимый «внутренний мир», который рождается в напряженном диалоге между индивидуальностью режиссера и материалом. Для данной статьи эта методология особенно ценна, поскольку дает инструментарий для многоуровневого анализа творчества Джейн Кэмпбелл.

Исследуя литературу о творчестве Джейн Кэмпбелл, можно отметить, что ее работы чаще всего рассматриваются в контексте новозеландского кинематографа в целом. Как пишет И.А. Звезгинцева, уникальное географическое положение Новой Зеландии, будучи самой удаленной от других стран территорией, наложило особый отпечаток на развитие ее культуры, где столкнулись английские традиции и самобытное наследие коренного населения (Zvegintseva, 2018, 2019). Это культурное взаимодействие стало катализатором формирования особой художественной идентичности, что в полной мере проявилось и в кинематографе. Особенностью новозеландского кино стала его сосредоточенность на теме борьбы личности за свое достоинство и самостоятельность, где проблемы взаимоотношений человека и общества решались через призму национального материала, сохраняя при этом универсальную интернациональную значимость. Именно этот художественный поиск привел к триумфу 1993 года, когда

фильм Джейн Кэмпбелл «Пианино» получил «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах, продемонстрировав миру уникальное сочетание поэтической образности, визуального совершенства и глубокой режиссерской мысли, ставшее визитной карточкой новозеландского авторского кино.

Безусловно, больше всего исследователи обращают свое внимание на фильм «Пианино», например, Д.А. Журкова и А.А. Яковенко в своей работе делают акцент на образе главной героини Ады как музицирующего персонажа, чья глубокая интровертность и аутентичность находят выражение через немоту и связь с роялем (Zhurkova, Yakovenko, 2012). Авторы статьи подчеркивают, что инструмент становится для героини своеобразным голосом и способом дистанцироваться от чуждого ей мира колониальной Новой Зеландии.

Анализ исследовательской литературы показал, что при наличии определенного количества работ по теории авторства и отдельных исследований творчества Кэмпбелл, практически отсутствуют комплексные исследования, применяющие методы анализа авторского стиля к ее фильмам. Также недостаточно изучена эволюция ее авторского почерка на протяжении всего творческого пути.

Результаты исследования

Обратимся к анализу кинопроизведений Джейн Кэмпбелл. Анализ каждого фильма будет проводиться с опорой на синтезированный метод теорий В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой и Э. Сарриса. В этой связи внимание будет направлено на визуально-техническую сторону произведений (операторская работа, монтаж, композиция), а также на особенности повествовательной структуры, драматургии, тематики, характеров, визуальных и символических образов. Кроме того, будет учитываться производственный контекст создания каждого фильма: степень творческой свободы, которую имела Джейн Кэмпбелл, ее участие в ключевых художественных

решениях, а также влияние внешних факторов.

Стоит отметить, что первые фильмы Джейн Кэмпбелл сняла в период ее обучения в Австралийской школе кино и телевидения (AFTRS). Например, картина «Урок дисциплины: Кожура» (1982) в 1986 году получила Золотую пальмовую ветвь за лучший короткометражный фильм на Каннском кинофестивале. В данном фильме проявилась главная тема будущего творчества Кэмпбелл – тема дисфункциональной семьи, в которой привычные роли родителя, ребенка и родственника, оказываются заражены токсичной коммуникацией, внутренней напряженностью и подавленным гневом. Никто не слышит друг друга, все сосредоточено исключительно на ощущение собственной власти. В данном фильме уже звучит тот голос, который впоследствии определит одну из самых самобытных карьер в истории мирового кино.

Наиболее же репрезентативными произведениями для понимания творчества Джейн Кэмпбелл являются «Пианино» (1993) и «Власть пса» (2021).

Фильм «Пианино» Джейн Кэмпбелл представляет собой уникальный пример синтеза технического мастерства, индивидуального стиля и глубинного авторского мировоззрения. Картина была удостоена «Золотой пальмовой ветви» Каннского кинофестиваля. Кроме того, фильм получил три премии «Оскар»: за лучшую женскую роль (Холли Хантер), за лучшую женскую роль второго плана (Анна Пакуин, ставшая самой юной актрисой-лауреатом в этой категории), а также за лучший оригинальный сценарий. Не менее значимой стала и международная реакция кинокритиков, фильм «Пианино» занял почетное место в многочисленных списках лучших фильмов 1990-х годов, а также был включен в канонические учебные программы по киноискусству.

Неудивительно, что фильм был так высоко оценен профессиональным сообществом. На фоне традиционных

кинематографических нарративов, где чувства и любовь выражаются через диалоги, яркие эмоциональные всплески и прямолинейные сюжетные повороты, «Пианино» поразила своей необычной, даже дерзкой стилистикой, построенной на эстетике молчания и предельной внутренней сдержанности. Это картина, в которой «громкое молчание» оказалось выразительнее любого крика. В этом кинематографическом мире: музыка, тело, взгляд, предметы, все начинает говорить за человека. Они становятся носителями смысла и одновременно каналами коммуникации. В этом заключается глубочайшее авторское новаторство Джейн Кэмпбелл: она предлагает не просто иную историю, но и принципиально иную форму ее рассказа.

История разворачивается вокруг Ады – немой женщины, отправленной с дочерью Флорой в отдаленную часть Новой Зеландии, где она должна выйти замуж за землевладельца Алистера. Вместе с ней прибывает ее пианино, которое вскоре становится предметом сделки между Алистером и соседом – Джорджем Бэйнсом. Через пианино начинается сложная, напряженная и многослойная история отношений между Адой, Бэйнсом, Алистером и Флорой. Постепенно героиня проходит путь от молчаливой изоляции к личностной свободе.

Одной из самых мощных выразительных сторон фильма становится его визуально-материальная фактура. Режиссер строит сложный и поэтичный мир, в котором визуальные и акустические образы становятся своеобразными носителями внутренней правды персонажей. «Пианино» буквально «написано» телом, светом, влагой и звуком, а не словами, что логично, ведь главная героиня с детства не разговаривает, и ее история разворачивается не в плоскости диалога, а в материальном, чувственном измерении.

Цветовая палитра фильма выдержана в холодных, приглушенных оттенках – преобладают серо-синие,

зеленые, графитовые, болотные тона, отражающие глухую отстраненность, внутреннюю изоляцию и ощущение чуждости окружающей среды. Пейзажи Новой Зеландии такие влажные, вязкие, тяжелые, обволакивающие становятся здесь метафорическим продолжением душевного состояния героини (Рис. 1). Этот мир одновременно прекрасен и угрожающе безразличен, и кажется вполне закономерным, что Джейн Кэмпбелл, выросшая в этих ландшафтах, наполняет их таким точным, почти интуитивным смыслом. Природа в ее фильме не экзотическая «картинка», а часть глубинной чувственной памяти. Густые леса, скользкие берега, плотный туман и хлюпающая глина – все это воспринимается не как внешнее, а как внутреннее, как материал бессознательного. Интересна работа со светом: в уличных сценах преобладают холодные оттенки, но в тех моментах, где появляется хоть тень интимности или надежды, свет теплеет (Рис. 2). Особенно выразительно это заметно в эпизодах, когда Ада проводит время с дочерью и любимым. Этот свет буквально прорезает отчуждение и говорит о том, что даже в суровом мире может существовать пространство уязвимости, тепла и предчувствия внутреннего пробуждения. Подобная световая смена происходит и в другой сцене: когда пианино остается на берегу, и Ада смотрит на него сверху с утеса, кадр выстраивается в почти религиозной композиции. Пространство словно озаряется, появляется ощущение свечения, как будто инструмент, оставленный на краю цивилизации, продолжает звучать в ее сознании, даже будучи недоступным телесно.



Рис. 1. – Пейзажи Новой Зеландии в фильме «Пианино».

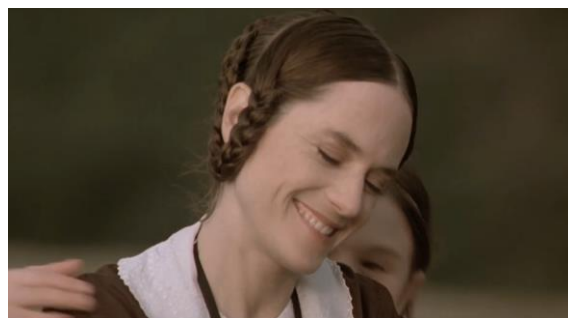


Рис. 2 – Теплые оттенки света в фильме «Пианино».

Здесь, режиссер вновь использует прием закадрового голоса, он встречает зрителя в самом начале. «Голос, который вы слышите – не тот, которым я говорю, а тот, которым я думаю». Зрителю дается доступ к внутреннему, неозвученному, к тому, что нельзя выразить словами. Музыкальная партитура Майкла Наймана в «Пианино» выступает продолжением молчаливой исповеди героини. Композитор создал сложную систему из 14 лейтмотивов, главный из которых – «The Heart Asks Pleasure First» проходит через весь фильм, трансформируясь вместе с эмоциональным состоянием Ады. Он звучит ровно 7 раз, и каждый раз – в новом контексте: то, как трепетное признание, то, как отчаянный протест, то, как приглушенное спокойствие. Сам Найман создавал саундтрек в тесном сотрудничестве с Джейн Кэмпбелл, получив от нее необычную установку: она хотела, чтобы музыка была «такой, какой могла бы сочинить сама Ада». Это важный момент, ведь речь не о традиционной музыке эпохи, а об уникальном, интимном звучании, которое могло бы рождаться в душе женщины, запертой в молчании, но обладающей колоссальным внутренним напряжением. Композитор использует прием оstinato – это навязчивое повторение коротких мелодических фраз. Например, в сцене, где Ада играет для Джорджа «Big My Secret», одна и та же тема, обрастая вариациями, передает и стыд, и пробуждающуюся страсть, и страх перед этой страстью. Первоначально

режиссер хотела использовать готовую классику, но Найман убедил ее, что фильму нужна принципиально новая музыка, столь же аскетичная и многозначная, как сама Ада. В итоге его партитура стала не сопровождением, а полноправной частью сюжета: когда героиня теряет пианино, мы буквально слышим ее потерю – в фильме наступает почти полная тишина. А когда музыка возвращается, например, в финальной сцене с железным пальцем, это звучит как воскрешение, только уже не инструмента, а самой ее души. Композиции исполнялись пианисткой Нурией Шрайбер и самим Найманом, но актриса Холи Хантер самостоятельно сыграла большинство фрагментов фортепианной партии в кадре. Это придает музыкальной линии дополнительную подлинность – между телом актрисы, образом героини и звучащей музыкой не возникает ни малейшей фальши. Все выглядит и звучит как единое дыхание, как одно непрерывное телесно-музыкальное высказывание.

Таким образом, Найман создает не просто саундтрек, а альтернативную систему коммуникации. Его музыка – это та самая «речь без слов», которая делает «Пианино» шедевром не только визуального, но и звукового кинематографа.

В своем кинопроизведении Джейн Кэмпбелл сознательно отказывается от примитивного разделения персонажей на «ангелов» и «демонов», создавая сложную палитру человеческих характеров, где каждый герой существует в пространстве между светом и тенью. Даже в условиях викторианской эпохи с ее жесткими патриархальными установками режиссер находит место для неожиданной человечности в самых, казалось бы, неприглядных персонажах.

Ада Макграт (Холи Хантер) – могла бы быть просто «немой женщиной в черном», но не в парадигме кинематографа Джейн Кэмпбелл. Здесь она выступает, как целая вселенная молчаливого сопротивления. Ее аскетичный викторианский костюм становится

своеобразным доспехом, а пианино – единственным органом речи. Джейн Кэмпбелл гениально обыгрывает парадокс: будучи лишенной голоса, Ада оказывается самым «громким» персонажем, вокруг которого и оборачиваются действия фильма.

Алистер Стюарт (Сэм Нил) – казалось бы, идеальный воплощение патриархального угнетателя: практичный, холодный, рассматривающий жену как часть имущества. Однако Джейн Кэмпбелл наделяет его более сложным характером – он неловко, но пытается понять Аду на протяжении всего фильма, но главное здесь – это финальный акт милосердия, когда он отпускает ее с Бэйнсом. В сцене отрубания пальца (кульминации его «власти» над Адой) важно, что после этого акта насилия он сам оказывается глубоко потрясен содеянным. Это не оправдание жестокости, но важный нюанс – даже в самых темных проявлениях патриархата Джейн Кэмпбелл находит следы сломанной, но не уничтоженной до конца человечности.

Джордж Бэйнс (Харви Кейтель) – его первое появление (грязные белые колготки, татуировки маори) сразу создает образ маргинала, живущего на границе культур. Неграмотный, но тонко чувствующий. Его сделка «клавиши за прикосновения» изначально выглядит отвратительной манипуляцией, но постепенно превращается в странный ритуал познания. Ключевой момент – когда он сам отказывается от этой власти, демонстрируя рост истинного чувства.

В фильме создана сложнейшая сеть взаимоотношений, где традиционные роли (муж, любовник, ребенок) постоянно переворачиваются. Ада и Алистер: их брак, будто, столкновение двух несовместимых миров. Ее духовного и его утилитарного. Алистер, человек прагматичный и ограниченный рамками патриархального мышления, воспринимает действительность через призму полезности и владения. Для него пианино – «бесполезный хлам», жена – лишь часть имущества, а любовь – набор

предписанных обществом ритуалов. Его попытки физической близости с Адой неуклюжи и механистичны, словно он следует не чувству, а некой инструкции по обращению с женщинами. Сцена, где Ада «играет» на воображаемом пианино на столе, особенно показательна: для Алистера это, что-то на грани безумия, а для нее единственный способ сохранить связь с собой. Кульминационный акт насилия становится для обоих моментом прозрения. Ада понимает, что ее сопротивление не сломлено – даже лишившись пальца, она не становится покорной. Алистер же осознает страшную истину – он проиграл.

Ада и Бэйнс: их отношения начинаются с договора, буквально бартерного обмена, где каждая черная клавиша становится валютой. Сценаритуал, где Бэйнс сидит под пианино, наблюдая за движением ее лодыжек сквозь дыру в чулке, – один из самых неоднозначных эротических моментов в истории кино. Мужчина, сидящий под пианино в позе, одновременно напоминающей и поклонника, и раба, наблюдает не просто за женскими ногами – он фиксирует малейшую дрожь лодыжки Ады, когда ее палец касается определенной клавиши. Дыра в чулке здесь – не пошлый фетишистский прием, а брешь в защитном слое Ады, случайно обнаженная уязвимость (Рис. 3). Он, начав с позиции покупателя «клавиша за прикосновение», постепенно теряет контроль над ситуацией – его желание перерастает в нечто большее, что нельзя купить, он посягает на ее любовь. Джейн Кэмпбелл мастерски показывает, как первоначальная сделка трансформируется: когда Бэйнс внезапно прекращает «обмен», признавая: «Это превращается в пытку для нас обоих», он предлагает Аде неожиданную свободу выбора. Ее последующий визит к нему – не мазохизм, а утверждение собственного выбора. Она не принимает его правила, она создает новые, где насилие и нежность сплетаются в неразделимый узел. В кинематографе Джейн Кэмпбелл эротика,

связана не с обладанием, а с познанием через язык тела. Истинная близость рождается не в гармонии, а в преодолении барьеров через боль, стыд и, в конечном счете, через признание другого как равного себе.



Рис. 3. – Эпизод открытия «уязвимости» в фильме «Пианино».

Дочь Ады – становится катализатором к серьезным изменениям. Она не пассивный наблюдатель, а активный участник драмы. Ее предательство (передача записки не тому адресату) коренится в сложном клубке мотивов: ревность к матери, желание внимания Алистера, которого она начала называть «папой», детское стремление разрушить непонятные взрослые игры.

Важно отметить сцену «воскрешения» Ады (сброс пианино и ботинка в море, которые символизируют груз прошлого) сопровождается дальнейшими кардинальными изменениями: черные траурные платья сменяются светлыми узорчатыми тканями, металлический палец вместо живого, и игра на фортепиано, а не на пианино.

Переход от термина «пианино» к «фортепиано» в финальных сценах представляет собой также глубоко символический смысл, отражающий внутреннюю метаморфозу главной героини. Изначально инструмент, обозначаемый как «пианино» существует в повествовании как предмет сделки, объект насильственного обмена и буквальное «воплощение голоса» немой Ады – он камерен, ограничен, вписан в патриархальный интерьер викторианского быта. Когда Ада в финале выбирает инструмент «фортепиано», это знак ее выхода за рамки прежней роли, теперь она

музыкант, сознательно выбирающий свой путь. Само слово «фортепиано» происходит от итальянского *forte* («громко») и *piano* («тихо»). Соответственно это ее новая жизнь: где есть место и громкости (обретенный голос), и тишине (добровольное молчание, которое она теперь контролирует). Интересно, что ее игра на фортепиано теперь с железным пальцем. Это уже не та чистота звука, что была раньше, но зато собственный, выстраданный голос. Даже если он «неидеален» – он по-прежнему остается только ее. Еще одна микродеталь в кинематографе Джейн Кэмпбелл, которая работает как финальный аккорд в ее трансформации.

Здесь режиссер создает особую авторскую вселенную, которую невозможно спутать с ничем другим: деликатную, телесную, пронизанную ощущениями и хрупкими мгновениями. Это не громкое кино, а тонкая работа с внутренним состоянием человека. В ее кинематографичном мире то, что обычно остается на периферии – жест, пауза, интонация, – выходит в центр и переворачивает восприятие происходящего. Это режиссура, где чувства не иллюстрируются, а проживаются вместе с персонажами.

Можно сказать, что «Пианино» – это взгляд женщины-режиссера, который по-настоящему открывает чувственный опыт на экране. Не просто изображает его, а формирует особый язык, в котором эмоциональность и внимание становятся средствами художественного исследования. Это кино, в котором душевное не противопоставлено физическому, а существует с ним в неразделимом сплетении. В данной работе наблюдается сила авторского стиля Джейн Кэмпбелл, она не боится быть медленной, не боится тишины, не боится говорить о самых интимных вещах без громких слов.

Перейдем к рассмотрению ее позднего современного творчества, а именно к значимому кинопроизведению «Власть Пса» (2021). Этот фильм

представляет собой медленную, но захватывающую психологическую драму, исследующую темы токсичной маскулинности, подавленных желаний и семейных конфликтов на фоне сурового вестерн-антуража. В центре повествования – два брата, чьи характеры противоположны, но чья жизнь неразрывно связана общим делом и давними, невысказанными обидами. Фил Бербанк, воплощение грубой, почти архаичной маскулинности. Человек резкий, циничный, презирающий слабость и сентиментальность, в то время как его брат Джордж, напротив, мягок, молчалив и стремится к простому человеческому счастью. Их хрупкое равновесие рушится, когда Джордж женится на Роуз, вдове местного врача, женщине хрупкой и чувствительной, которая, вопреки надеждам на новую жизнь, оказывается втянутой в токсичную атмосферу ранчо. Фил, воспринимающий ее появление как вторжение, начинает методично ее унижать, используя как открытую агрессию, так и изощренное психологическое давление, что постепенно доводит Роуз до алкогольной зависимости и эмоционального истощения. Однако настоящий перелом в динамике отношений происходит с приходом ее сына, Питера – юноши, чья внешняя хрупкость, утонченные манеры и интерес к медицине делают его идеальной мишенью для насмешек Фила. Но именно в этом, казалось бы, беззащитном подростке скрывается холодная расчетливость и наблюдательность, позволяющая ему не только выстоять под натиском Фила, но и постепенно втереться к нему в доверие, выстраивая сложную, двойственную связь, балансирующую между наставничеством, скрытой манипуляцией и невысказанным желанием. История движется к трагической развязке, где каждый поступок, каждое слово и даже молчание оказываются частью тщательно сплетенной сети психологического противостояния, в котором нет явных победителей, но есть необратимые последствия.

Как было выявлено ранее, одной из самых выразительных сторон творчества Джейн Кэмпбелл является визуально-материальная фактура. В фильме «Власть Пса» этот подход достигает почти тактильной осязаемости: материальность мира ощущается в шершавой поверхности кожи персонажей, в тяжелом скрипе кожаных ремней, в пыли, оседающей на мебели ранчо.

Уже в приветственных кадрах фильма зритель сталкивается с закадровым голосом, произносящим фразу, которая, подобно шепоту судьбы, содержит в себе весь грядущий трагизм: «Каким бы я был мужчиной, если бы не спас мать?». Этот голос – шепелявый, почти детский, но при этом пугающе хладнокровный принадлежит Питеру. Этот прием закадрового текста, характерный для режиссера, здесь работает как предупреждение о будущих событиях.

Цветовая палитра фильма выстроена на напряженном контрасте холодного и теплого, приглушенного и яркого. Сцены с Филом тонут в мрачных, землистых тонах – коричневых, серых, грязно-зеленых, словно подчеркивая его связь с грязью, кровью и физическим трудом. В то же время Джордж и Роуз чаще показаны в теплых, золотистых оттенках, особенно в сценах их короткого «медового месяца», где свет льется мягко, как надежда на счастье. Однако по мере того, как Роуз погружается в алкогольную зависимость, ее мир теряет эти краски: ее платья становятся тусклыми, а лицо бледным, почти прозрачным, будто ее высасывает сам дом, пропитанный токсичной мужественностью Фила.

Особую роль играет освещение: интерьеры ранчо погружены в полумрак, где свет едва пробивается сквозь занавески, создавая ощущение удушья (Рис. 4). Даже днем в доме царит сумрак, будто пространство сопротивляется проникновению чего-то чистого, светлого.



Рис. 4. – Светотень в фильме «Власть пса».

Саундтрек Джонни Гринвуда не просто сопровождает действие, а врывается в него, как нож: диссонирующие скрипки, резкие фортепианные аккорды, нарастающий гул, напоминающий то ветер, то чье-то тяжелое дыхание. Музыка в фильме никогда не дает расслабиться зрителю и держит его в подозрительном напряжении. Но еще более выразительны естественные звуки: скрип кожаных ремней, громкие шаги в ковбойских сапогах по деревянному полу, насвистывания Фила.

Хотя действия происходят в Монтане 1925 года, съемки проходили в Новой Зеландии, и Джейн Кэмпбелл, будучи уроженкой этих мест, превращает ландшафт в метафору внутреннего состояния героев. Горы, нависающие над ранчо, кажутся одновременно величественными и угрожающими – они, как и Фил, подавляют своей массой. Бескрайние равнины, по которым скачут ковбои, выглядят одновременно свободными и пугающе пустыми – это мир, где человек остается наедине со своими демонами (Рис. 5). Даже облака здесь не статичны: они клубятся, нависают, создавая ощущение постоянного движения, будто сама природа участвует в этой драме.

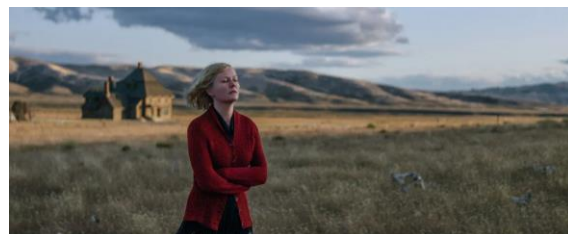


Рис. 5. – Пейзажи Новой Зеландии в фильме «Власть пса».

Таким образом, каждый материальный элемент работает на

раскрытие тем подавления, скрытой агрессии и хрупкости человеческой психики.

Джейн Кэмпбелл вновь подтверждает свою репутацию мастера психологического кинематографа, создавая персонажей, чьи внешние оболочки не просто не соответствуют внутреннему содержанию, но зачастую становятся их прямой противоположностью. Во «Власти Пса» каждый герой – это лабиринт эмоций, скрытых мотивов и неочевидных трансформаций.

Первый, кого демонстрирует нам Джейн Кэмпбелл, не считая закадрового голоса Питера, это Фил Бэрбэнк (Бенедикт Камбербэтч). Он представляется как архетип токсичной маскулинности – грубый, насмешливый, доминирующий над окружающими. Его физическая сила, пропитанная потом и грязью, работа на ранчо, язвительные комментарии в адрес «слабых» женщин, и «неженость» вроде Питера создают образ человека, полностью соответствующего мифу о «настоящем ковбое». Однако режиссер постепенно разбирает этот миф на части, обнажая травмированную, одинокую натуру героя. Фил – человек противоречий: он презирает сентиментальность, но хранит тайный культ умершего Генри Бронко, чьи инициалы он вырезает на коже, чьи книги перечитывает, чьи привычки копирует. Его жестокость по отношению к Роуз и Питеру – это не просто садизм, а попытка подавить в себе то, что он ассоциирует с «позорной» мягкостью: собственную природу, тоску по близости, страх быть отвергнутым. Даже его наблюдение за облаками, выдает в нем романтика, запертого в клетке собственной перформативной мужественности.

Джордж Бэрбэнк (Джесси Племонс) кажется на фоне брата почти невидимкой – медлительный, немного неуклюжий, избегающий конфликтов. Его мягкость не слабость, а осознанный выбор: он отвергает токсичные идеалы «настоящего мужчины», которые исповедует Фил. Однако в нем не хватает сил, чтобы противостоять токсичности брата. И он не способен

защитить тех, кого любит. Его доброта остается слишком пассивной, чтобы ответить злу.

Роуз Гордон (Кирстен Данст), возможно, самый болезненный персонаж фильма. В отличие от Ады из «Пианино», чья музыка была актом сопротивления, Роуз лишена даже этого оружия: ее пианино становится символом тщетности попыток сохранить себя в чуждой среде. Пережившая смерть мужа, она пытается начать новую жизнь. Однако дом Бэрбэнков оказывается для нее ловушкой. Фил видит в ней не только чужую, но и ту самую чувствительность, которую он вынужден подавлять в себе. Ее алкогольная зависимость, как медленное самоубийство, как попытка сбежать из реальности, в которой ей плохо.

Ее сын, Питер Гордон (Коди Смит-Макфи) – главная загадка фильма. Его внешность (худой, с тонкими, феминными чертами лица) и манеры (тихий голос, неуклюжие движения) парадоксально сочетаются с его расчетливым, пытливым умом и крепкой силой духа. «Что за мужчиной я был бы, если бы не защитил мать?» – это ключ к персонажу. Питер не «жертва», а хищник, умеющий ждать. Его сближение с Филом не стокгольмский синдром, а расчетливая операция: он изучает врага, подстраивается под его слабости, а затем наносит удар. Даже его «невинные» увлечения, такие как медицина, анатомия, намекают на способность хладнокровно «препарировать» живых людей. В финале он занимает место Фила у окна, становясь новым «хозяином» дома.

Генри Бронко никогда не появляется на экране, но его присутствие ощущается в каждом кадре. Для Фила он – идеал, которому нужно соответствовать. Это персонаж-миф, созданный Филом. Мы не знаем, каким он был на самом деле. Может быть, жестоким наставником? Или тайным любовником? Джейн Кэмпбелл намеренно оставляет это за кадром, потому что важна не правда, а вера Фила в этот образ.

Также важным персонажем-индексом здесь выступает Пианино. Если в фильме «Пианино» инструмент был продолжением тела Ады, то здесь он – предмет, который сковывает Роуз, становится символом несвободы. Именно при опыте просмотра другого творчества Джейн Кэмпбелл открываются новые смыслы, которые как бы продолжают всю ее вселенную особых значений из произведения в произведение.

В фильме «Власть пса» Джейн Кэмпбелл осуществляет радикальный пересмотр традиционных кодов вестерна, заменяя его привычные нарративные структуры сложной системой психологических взаимосвязей, где основным инструментом власти становятся не физическое насилие или перестрелки, а тонкие манипуляции, взгляды и подтексты. Режиссер создает мир, в котором власть циркулирует между персонажами через токсичные отношения, где каждый одновременно выступает и агрессором, и жертвой. Этот подход позволяет Джейн Кэмпбелл деконструировать базовые мифы вестерна о мужественности, обуздании природы, четком разделении добра и зла, предлагая вместо них хрупкую и многогранную картину человеческих взаимоотношений.

Центральным конфликтом фильма становятся отношения двух братьев – Фила и Джорджа Бэрбанков, которые представляют собой две противоположные модели маскулинности. Фил демонстрирует гипертрофированную, перформативную мужественность. Его одержимость фигурой Генри Бронко – наставника, чье седло он бережно хранит и намывает с почти религиозным трепетом, выдает неразрешенные психологические комплексы и неспособность принять свои истинные желания. В противоположность ему, Джордж представляет собой совершенно иную модель мужской идентичности – он мягок, молчалив, не стремится соответствовать стереотипам «настоящего ковбоя». Их конфликт достигает апогея, когда Джордж женится на

Роуз, что Фил воспринимает как предательство их братской связи и работы на ранчо. Сцена, где Фил узнает о женитьбе брата и после в ярости избивает лошадь, становится мощной метафорой его аутоагрессии, он не может ударить брата, поэтому вымещает злость на животном, которое символизирует его собственную ковбойскую идентичность.

Особую роль в системе индексных взаимоотношений играет динамика между Филом и Питером – сыном Роуз от первого брака. Их отношения проходят сложную эволюцию от открытой враждебности к мнимому сближению, которое оказывается ловко расставленной ловушкой. Первая их встреча, когда Фил сжигает бумажный цветок, сделанный Питером, сразу устанавливает отношения доминирования и подчинения. Однако постепенно выясняется, что хрупкий и утонченный на вид Питер обладает куда большей психологической силой, чем можно было предположить. Найдя тайное убежище, Фила с эротическими журналами, он раскрывает подавленную сексуальность мужчины, а затем искусно разыгрывает роль послушного ученика, когда Фил начинает учить его плести веревки. Это является точным повторением модели отношений Фила с Бронко, что делает финальный поворот особенно жестоким. Питер не становится преемником, а хладнокровно устраняет Фила, подсунув ему зараженную кожу больного животного. Этот момент становится кульминацией переосмысления жанра, вместо традиционной дуэли на револьверах мы видим изощренную психологическую дуэль, где побеждает более расчетливый и безэмоциональный игрок.

Отношения Джорджа и Роуз, на первый взгляд представляющиеся единственным светлым пятном в мрачном мире фильма, при ближайшем рассмотрении оказываются столь же дисфункциональными. Свадебный ужин, где Роуз вынуждена играть на пианино перед гостями, становится яркой иллюстрацией их проблем: Джордж,

покупая дорогой инструмент, руководствуется не желанием сделать жену счастливой, а стремлением вписаться в условности «высшего общества». Его доброта оказывается пассивной, неспособной защитить Роуз от травли со стороны Фила, что в конечном итоге приводит к ее алкогольной зависимости и эмоциональному краху. Сцена их музыкального «поединка», где Фил, находясь на втором этаже, давит на Роуз своей игрой на банджо, прекрасно иллюстрирует эту динамику: его доминирование осуществляется не через физическое насилие, а через психологическое давление, где звук становится оружием.

Особого внимания заслуживают отношения Питера и Роуз, в которых традиционная схема «мать-сын» переворачивается: именно Питер постепенно берет на себя роль защитника, а его слезы при виде спивающейся матери – это не проявление слабости, а момент осознания необходимости действовать. Его финальный поступок (убийство Фила с помощью зараженной кожи) – это не эмоциональная месть, а хладнокровная операция, что делает его персонажа особенно сложным для однозначной оценки.

Джейн Кэмпбелл в своем кинопроизведении «Власть пса» совершает радикальную жанровую революцию, переосмысливая не только каноны вестерна, но и сам подход к повествованию в современном авторском кино. Она охраняет его внешние атрибуты – ранчо, ковбоев, пустынную местность, но наполняет их принципиально иным содержанием. Если классический вестерн строился на конфликте цивилизации и дикой природы, то у Джейн Кэмпбелл природа становится зеркалом внутреннего мира персонажей. Бескрайние просторы Новой Зеландии (даже здесь нарушены традиции – вестерн, снятый не в Америке) не арена для подвигов, а пространство метафизического одиночества. Взяв один из самых «мужских», патриархальных

жанров, традиционно построенный на культе силы, открытого противостояния и ясной моральной дихотомии, она превращает его в камерную психологическую драму, где главные сражения происходят не на просторах Дикого Запада, а в замкнутых пространствах сознания персонажей.

Выводы

Джейн Кэмпбелл – выдающийся кинематографист, чье имя по праву занимает особое место в истории мирового авторского кино. Используя методологию кругов авторства Э. Сarrisа, можно проследить, как она уверенно проходит через все три концентрических круга или же критерия авторства: внешний – технический, средний – стилистический и внутренний – философский. Ее техника безупречна. Джейн Кэмпбелл безукоризненно владеет визуальным языком, ее фильмы изобилуют сложными композиционными решениями, проработанным светом, точно выстроенной хореографией камерного движения. С ней работают сильнейшие операторы – Стюарт Драйберг («Пианино») и Эри Вегнер («Власть пса»), а визуальный стиль строится на тончайшем взаимодействии света и тени, внутреннего и внешнего пространства, природы и тела. В «Пианино» холодные, насыщенные синие-зеленые тона контрастируют с теплыми желтыми световыми пятнами в интерьере палатки или в кадрах с пианино на берегу, создавая ощущение разлома между внешним миром и внутренней, интимной реальностью героини. Во «Власти пса» Джейн Кэмпбелл использует резкий переход от золотисто-сухой природы к мрачным, темным помещениям дома, чтобы показать внутреннюю глухоту и жестокость, царящие в этом мужском мире. Музыка у Джейн Кэмпбелл всегда не просто фон, а значимый выразительный элемент. В «Пианино» партитура Майкла Наймана стала символом душевной мелодии главной героини, заменяющей ей голос, – лаконичные повторы, гипнотичная структура, почти минималистическая

лирика. Сам Найман говорил, что его задача была не иллюстрировать, а транслировать музыку самой Ады, живую, страстную, внутреннюю. Во «Власти пса» музыка Джонни Гринвуда напряженная, тревожная, полифоничная, отражает скрытую внутреннюю борьбу героев.

Во втором круге – уровне индивидуального стиля, режиссер создает глубоко узнаваемую эстетику. Ее фильмы можно распознать по способу обращения с тишиной, с крупными планами лиц, по монтажной логике, в которой ритм строится не на фабуле, а на эмоциональной пульсации. Ее стиль – это медитативная наблюдательность, в которой, казалось бы, незначительное событие, такие как взгляд, жест, прикосновение обретает исключительную важность. Авторский стиль Джейн Кэмпбелл – это также стиль телесности: в ее фильмах тела чувствуют, страдают, молчат, сопротивляются.

В третьем, глубинном круге авторского мира – внутренний смысл, Джейн Кэмпбелл строит философию, основанную на сострадании к человеческой сложности. Ее героини не подчиняются одним архетипам или стереотипам, это живые люди, противоречивые, не всегда приятные, но всегда подлинные. Здесь нет идеализации. Муж Ады, Алистер, не превращен в карикатурного злодея, он скорее продукт среды, человек рационального мышления, неспособный понять тонкую чувствительность жены. Во «Власти пса» Фил – самый сложный характер, сочетающий агрессию и уязвимость, жестокость и тонкое эстетическое чувство. Он разрушителен, но не злонамерен. Его разрушительность, как форма отчаянной самозащиты. Джейн Кэмпбелл говорила в одном из интервью: «Меня всегда интересовали те, кто находятся в тени. Их не понимают, ими пугаются. Но именно они, чаще всего, ближе всего к подлинной жизни». Это высказывание можно отнести

к большинству ее героев. Каждый кинопроизведение – это глубинное исследование внутренней борьбы, молчаливого напряжения, хрупкости.

Интересно, что, несмотря на международный успех, Джейн Кэмпбелл почти все свои фильмы снимает именно в Новой Зеландии. Эти пейзажи являются не только узнаваемым визуальным элементом, но и органической частью ее мира. Природа у нее живет и дышит, она действует наравне с героями, влияет на них, определяет ритм повествования. В «Пианино» побережье – это пограничная зона между цивилизацией и дикостью, между рациональным и иррациональным. Во «Власти пса» новозеландские ландшафты маскируют под Монтану, но их суть остается той же: они первозданны, непредсказуемы, наполнены ритуальной значимостью. Камни, облака, вода, грязь, корни – все это становится символами внутренних состояний героев. В этом проявляется авторская натурфилософия режиссера, ее кинематограф – это созидание земли, ветра, тела и тишины.

Наконец, необходимо подчеркнуть, что Джейн Кэмпбелл совершила настоящий переворот в представлении об авторском кино. «Пианино» – это первый фильм, снятый женщиной, получивший «Золотую пальмовую ветвь» в Каннах. «Власть пса» – один из самых мощных невестернов последнего десятилетия, где канонический жанр был полностью пересобран: на место стрельбы и лошадей пришли молчание, манипуляции, скрытые страсти, а сам конфликт сместился с внешнего на внутренний. Если раньше вестерн рассказывал о борьбе за территорию, то у Джейн Кэмпбелл – это борьба за душу. Она предложила зрителю другой способ чувствования, другую оптику, которая внимательная, деликатная, интуитивная. Это не «гендерное» высказывание, а новая оптика кинематографического мышления.

Библиографический список

1. Андреев А. И. Auteurism, art house и art-cinema: истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции [Текст] / А. И. Андреев // Государственная публичная историческая библиотека. – 2013. – № 102–103. – С. 168–194.
2. Базен А. Остаётся ли кино искусством? [Текст] / А. Базен; пер. с фр. М. Б. Ямпольского // Базен А. Что такое кино? : сб. ст. / сост. И. В. Беленький. – Москва: Искусство, 1972. – С. 76–92.
3. Жуковский В. И., Копцева Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства: учебное пособие [Текст] / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева; Министерство образования и науки Российской Федерации; Красноярский государственный университет. – Красноярск: Красноярский государственный университет, 2004. – 265 с.
4. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства [Текст] / В. И. Жуковский. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – 496 с.
5. Журкова Д. А., Яковенко А. А. Музицирующие герои современного экрана [Текст] / Д. А. Журкова, А. А. Яковенко // Наука телевидения. – 2012. – Т. 9. – С. 231–244.
6. Звегинцева И. А. Кино «Terra Incognita» [Текст] / И. А. Звегинцева // Искусство кино. – 2019. – № 5. – С. 45–53.
7. Звегинцева И. А. Маленький экран и большие амбиции: австралийские телесериалы в культурном контексте страны [Текст] / И. А. Звегинцева // Вестник ВГИК. – 2018. – № 3 (37). – С. 117–127.
8. Саррис Э. Заметки об авторской теории [Текст] / Э. Саррис; пер. с англ. А. Зайцева // Теории кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – Москва: Искусство кино, 2010. – С. 215–230.
9. Трюффо Ф. Об одной тенденции во французском кино [Текст] / Ф. Трюффо; пер. с фр. // Кинематограф по-французски. – Москва: Искусство, 1988. – С. 123–135.
10. Тугуши С. А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века [Текст] / С. А. Тугуши // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 3 (59). – С. 215–222.
11. Фоменко С. А., Фоменко М. В., Угрюмова М. В. К истории становления мирового кинематографа: эволюция концепции авторства в искусстве кино в 1950–2000-е гг. [Текст] / С. А. Фоменко, М. В. Фоменко, М. В. Угрюмова // Современная научная мысль. – 2023. – № 5. – С. 133–139.
12. Demiray B. G. (2014). Authorship in Cinema: Author & Reader. CINEJ Cinema Journal, 4(1), 19.
13. Sarris A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962. Film Culture, (27), 1–8.

References

1. Andreev A. I. (2013). Auteurism, art house and art-cinema: origins of the concept of “auteur cinema” in the foreign film studies tradition. State Public Historical Library, 102–103, 168–194 [in Russian].
2. Bazin A. (1972). Does cinema remain an art? (M. B. Yampolsky, trans.). In A. Bazin, What is cinema? Selected articles (I. V. Belenky, comp., pp. 76–92). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Zhukovsky V. I., Koptseva N. P. (2004). Propositions of the theory of fine art: a study guide. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 265 [in Russian].
4. Zhukovsky V. I. (2011). Theory of fine art. Saint Petersburg: Aleteya, 496 [in Russian].
5. Zhurkova D. A., Yakovenko A. A. (2012). Musicians on the contemporary screen. Science of Television, 9, 231–244 [in Russian].
6. Zvegintseva I. A. (2019). Terra Incognita cinema. Iskusstvo kino, 5, 45–53 [in Russian].

7. Zvegintseva I. A. (2018). Small screen and big ambitions: Australian TV series in the cultural context of the country. *Vestnik VGIK*, 3(37), 117–127 [in Russian].
8. Sarris A. (2010). Notes on the auteur theory (A. Zaitseva, trans.). In *Film theories: from Eisenstein to Tarkovsky* (pp. 215–230). Moscow: Iskusstvo kino [in Russian].
9. Truffaut F. (1988). A certain tendency of the French cinema (trans. from French). In *French cinema* (pp. 123–135). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. Tugushi S. A. (2014). Auteur cinema as a phenomenon of 20th-century culture. *Vestnik of Moscow State University of Culture and Arts*, 3(59), 215–222 [in Russian].
11. Fomenko S. A., Fomenko M. V., Ugriumova M. V. (2023). On the history of world cinema: the evolution of the concept of authorship in film art in the 1950s–2000s. *Contemporary scientific thought*, 5, 133–139 [in Russian].
12. Demiray B. G. (2014). Authorship in cinema: Author & reader. *CINEJ Cinema Journal*, 4(1), 19.
13. Sarris A. (1962). Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, (27), 1–8.