

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, д.13

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

Для цитирования

Глазкова С.А. Постколониальный дискурс: кейс новозеландско-ирландского сериала «Исчезнувшие» (2023) // Наука телевидения. 2025. 21 (4). С. 51–83. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83. EDN: FDI EKT

Постколониальный дискурс: кейс новозеландско-ирландского сериала «Исчезнувшие» (2023)

Аннотация. Предлагаемое исследование рассматривает вопросы присутствия в кинодискурсе конфликтующих нарративов о нации в культурном контексте современной Новой Зеландии. На материале дискурса детективного телесериала совместного производства Новой Зеландии и Ирландии 2023 года прослеживается взаимодействие двух нарративов: нарратива бикультурализма, лежащего в основе актуальной государственной политики Новой Зеландии, и деколониального нарратива главных героев сериала (маори и ирландцев по национальности), который опосредован историей и культурой их народов. Данный вопрос поставлен в широком контексте постколониальных исследований и критического дискурс-анализа.

Исследование позволило выявить ряд фреймов, организующих нарративы сериала, но при этом ситуативно вступающих в конфликт между собой — фрейм единой нации, фрейм колониальной идентичности народа маори и фрейм деколониальности, возникающий в диалогах героев сериала — маори и ирландцев. Взаимодействие этих фреймов задает многомерность кинодискурса и отражает дискурсивную

ситуацию в новозеландской культуре относительно современной единой нации новозеландцев и ее ценностей.

Ключевые слова: кинодискурс, постколониальный дискурс, деколонизация, нация, идентичность, бикультурализм, фрейм, нарратив, телесериал, «Исчезнувшие»

UDC 791.43 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83

EDN: FDIEKT

Received 02.04.2025, revised 10.11.2025, accepted 27.12.2025

SVETLANA A. GLAZKOVA

Saint Petersburg State Institute of Film and Television
13, Pravdy, Saint Petersburg 191119, Russia

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

For citation

Glazkova, S.A. (2025). Postcolonial discourse: A case study of the 2023 New Zealand-Irish TV series *The Gone*. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (4), 51–83. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.4-51-83>, <https://elibrary.ru/FDIEKT>

Postcolonial discourse: A case study of the 2023 New Zealand-Irish series *The Gone*

Abstract. This study investigates the presence of conflicting narratives of nation within cinematic discourse in contemporary New Zealand. It analyzes the 2023 detective series *The Gone*, a co-production of New Zealand and Ireland, to trace the interaction between two key narratives: the state narrative of biculturalism—a cornerstone of New Zealand’s public policy—and the decolonial narrative embodied by the series’ Māori and

Irish protagonists, whose perspectives are shaped by their peoples' distinct histories and cultures. Situated within the broad contexts of postcolonial studies and critical discourse analysis, the research identifies several discursive frames that structure the series. These frames—the frame of a unified nation, the frame of Māori colonial identity, and the frame of decoloniality revealed in Māori-Irish dialogue—are shown to be both organizing principles and sources of situational conflict. The interplay of these frames creates a multidimensional filmic discourse that reflects the broader discursive negotiations within New Zealand culture concerning the contemporary project of a unified national identity and its attendant values.

Keywords: film discourse, postcolonial discourse, decolonization, nation, identity, biculturalism, frame, narrative, television series, *The Gone*

ВВЕДЕНИЕ

Предметом данного исследования являются особенности постколониального дискурса в кинематографе в ситуации кросс-культурного диалога, заданного и фактом совместного производства фильма, и собственно сюжетом фильма, герои которого принадлежат к разным культурам, но имеющим общее колониальное прошлое: Новая Зеландия и Ирландия, — обе страны были доминионами Великобритании до 1931 года¹.

Цель исследования — выявление траекторий взаимодействия двух нарративов в дискурсе сериала: постколониального нарратива бикультурализма, лежащего в основе актуальной государственной политики Новой Зеландии, и транслируемого структурой телесериала деколониального нарратива главных героев сериала (маори и ирландцев по национальности), который опосредован историей и культурой их народов.

Рассмотрение способов репрезентации национальных и культурных идентичностей в современном новозеландском телесериале предпринимается в русле постколониальных исследований с применением нарративного и дискурс-анализа. Выбор концептуальной перспективы постколониальных исследований обусловлен преимущественной фокусировкой на культурных процессах, свойственных данным исследованиям. Такая

¹ В 1931 году, согласно Вестминстерскому статуту, доминионы Британской империи (Канада, Австралия, Ирландия, Южно-Африканский союз, Новая Зеландия и Ньюфаундленд) достигли полной независимости (Нохрин, 2013, с. 106).

перспектива характерна для постколониальных исследований Ф. Фанона, Э. Саида, Д. Чакрабарты, Х. Баба, обычно определяемых как классические (Подшибякина, Камара, 2024). Значение имеет также присущий подобным интеллектуальным студиям потенциал деколониальной деконструкции господствующих нарративов о национальной идентичности. Присутствие таковых в кино- и телепродукции обусловлено длящимися последствиями колониализма, не отмененными с распадом колониальной системы, по выражению А. Тластановой — это «колониальность власти, бытия, знания и эстетизации, которая продолжается в новых формах» (Тластанова, 2012). Наблюдения за подобными практиками в кинодискурсе представляется актуальным во всех случаях, где колониальное прошлое и его наследие переосмысляются.

Деколониальные дискурсивные практики являются свидетельством непреодоления разных форм социальной несправедливости, которые рефлексировались в терминах расизма и национализма. Понятие «постколониальный дискурс» может быть соотнесено с продолжением такой деколониальной дискурсивной практики в период после отмены колониализма. По мнению Т.А. Подшибякиной и С. Камара, идейным содержанием постколониального дискурса являются пересмотр и переоценка колониального периода истории некогда поработанных народов. В этом значении он рассматривается как часть процесса деколонизации социального и гуманитарного знания (Подшибякина, Камара, 2024).

Другим вариантом «постколониального дискурса» оказывается дискурсивная практика, игнорирующая длящиеся колониальные последствия, что может проявляться в качестве так называемой «цветовой (расовой) слепоты», когда расовые признаки отменяются как не имеющие никакого социального значения, а также как «бикультурализм» и «мультикультурализм», то есть ситуации декларируемого равенства национальных или этнокультурных идентичностей. В этом втором варианте «постколониального дискурса» снимаются все противоречия между национальными и культурными общностями безотносительно того, соответствует ли это действительности.

Произошедшая деколонизация вернула права угнетенным, уравнивала их в правах с бывшими колонизаторами, в ряде обществ преодолела культурный разрыв. Подчиненное отношение бывших колоний и доминионов в политическом смысле было ликвидировано, однако социальные и культурные диспропорции в этих обществах не ликвидируются автоматически политическим актом обретения независимости. В случае с расовыми противоречиями, особо остро стоявшими в колониальный период, происходит

дискурсивная замена расовой идентичности идентичностью культурной, сохраняющей сегрегацию и актуализирующей неравенство (Шнирельман, 2010, с. 67).

В перспективе постколониальных исследований понятия национальной, расовой и этнической идентичности понимаются как своего рода формы культурного развития, содержание которых формируется в текстах культуры. Х. Баба интерпретирует понятие «нация» через «нарратацию», текстовые стратегии, метафоры, подтексты, имеющие свою историю (Bhabha, 1990). Дискурсивность расовой, национальной и этнической идентичности является следствием ее конструктивной природы (Андерсон, 2016). Х. Баба отмечает также амбивалентность нации как нарративной стратегии и как аппарата власти, признаком которой является непрерывное ее перетекание в аналогичные, даже метонимические категории, такие как народ, меньшинства или «культурное различие», которые постоянно пересекаются в акте письма нации (Баба, 2005, с. 70). Это отчасти неомарксистское понимание нарратива о нации как элемента идеологического аппарата власти подчеркивает его значение в том, что можно назвать процессом «нациестроительства». Без таких нарративов не построить национальное государство, как и не определить, что же теперь является «нацией», кто в нее входит помимо того, что помещено внутри пространства, очерченного государственными границами. Страновая конкретика вносит свои нюансы в содержание этой задачи, однако в качестве наиболее сложной таковая видится именно в случае политики деколонизации, когда за время господства метрополии в колонии или доминионе формируются гибридные формы культуры, отличающиеся от доколониальных форм и от культуры метрополии.

Дискурсивные практики относительно постколониальной идентичности развиваются в рамках государственной политики идентичности. В работе И.Н. Сидоренко обращается внимание на то, как политика идентичности использует культурный миф и постколониальную травму, а также на то, что преодоление постколониального комплекса возможно за счет придания национальной идентичности статуса доминирующей (Сидоренко, 2023).

По мнению Ф. Фукуямы, «сегодня чувство идентичности быстро превращается в политику идентичности, в рамках которой люди требуют общественного признания своей ценности. Таким образом, существенную часть политических конфликтов современного мира можно свести к проявлениям политики идентичности» (Фукуяма, 2019, с. 34). Он также говорит о разнообразии политики идентичности, в том числе о такой, где те, кто занимается нациестроительством, могут сознательно формировать идентичности в соответствии с характеристиками и привычками людей (Фукуяма, 2019, с. 131).

Национальная идентичность в таких случаях строится в большей степени на общих ценностях, нежели на общности крови и месте происхождения, что позволяет в дальнейшем включать в нее новых мигрантов разного этнического происхождения.

В Новой Зеландии политика идентичности с середины XX века развивалась в рамках концепции бикультурализма, сложившегося на основе культуры белых поселенцев (пакеха²) и аборигенного населения (маори). Новозеландский бикультурализм воплотился в гибридной идентичности — киви (kiwi), которая противопоставляется западному субъекту (бывшей метрополии). Договор Вайтанги³ 1840 года закрепил в новозеландской культуре и политической жизни XX века идею о том, что отношения между пакеха и маори — колонизаторами и колонизированными — должны осуществляться на основе «партнерства равных» (Pratt, 1999, p. 316). Успешность движения «Ренессанс Маори» в середине прошлого века заключалась также и в том, что, по примеру афроамериканцев США, маори противопоставили свою культуру ценностям, социальной организации и институтам европейцев, а также провозгласили собственное альтернативное мировоззрение (Poata-Smith, 2011, p. 43). Бикультурализм «маори-пакеха» стал доминирующим культурным дискурсом⁴, построенным на основе культуры белых поселенцев и инкорпорирующим ряд культурных концепций маори (Huijser, 2002).

² Слово «пакеха» (pakeha) впервые стали использовать в Новой Зеландии в XIX веке для обозначения европейских переселенцев, преимущественно британского происхождения. В маорийской версии Договора Вайтанги, заключенного между вождями племен и королевой Британии, слово «пакеха» используется как обозначение подданных Ее Величества королевы Виктории в Новой Зеландии, не маори: «The Treaty employed the term “Pakeha” to refer to Queen’s Victoria’s non-Maori subjects in New Zealand» (King, 2003, p. 168).

³ Договор Вайтанги (*англ.* Treaty of Waitangi, *маори* Te Tiriti o Waitangi) между представителями Великобритании и вождями 40 племен маори был подписан 6 февраля 1840 г. и передавал управление страной Великобритании, закрепляя имущественные и неимущественные права на землю за маори (Buick, 2011).

Однако только в 1975 году в результате длительной борьбы маори за свои права (т. н. «Ренессанс Маори») государственным указом был определен порядок применения его положений в законодательной практике Новой Зеландии, а также был учрежден особый суд Вайтанги (Waitangi Tribunal), разбирающий правовые коллизии, касающиеся нарушения прав маори (Петрухина, 2023, с. 236).

⁴ На сегодняшний день в Новой Зеландии бикультурализм трансформируется в политику мультикультурализма, особенно в городских центрах: «Как эмпирическое утверждение факта, Новая Зеландия является мультикультурной в том смысле, что в ней проживает разнообразное население, которое идентифицирует себя как маори, тагата пасифика, пакеха [новозеландцы европейского происхождения] и новозеландцы азиатского происхождения» (Huijser, 2002, p. 235).

Кинодискурс — поле формирования дискурса нации

Стратегия построения надрасовой макроидентичности в Новой Зеландии является частью сегодняшней государственной политики (Smits, 2019). Принцип бикультурализма нации «киви» отражен в официальном двуязычном названии страны — Te Aotearoa, Новая Зеландия: Te Aotearoa (маори), New Zealand (англ.) (ANZ).

Гибридная национальная идентичность выстраивается в многочисленных дискурсивных практиках, в том числе художественных. Л.Ф. Хабибуллина говорит о национальном мифе как средстве формирования национальной идентичности, разбирая ситуацию формирования такого мифа в литературных произведениях: «Процесс конструирования, “воображения” наций — это процесс национализации знаков, процесс присвоения ментальным и, что особенно важно, материальным объектам национальных значений и дальнейшее их использование (или их функционирование) в художественной литературе, в результате которой складывается, оформляется и переосмысливается национальный миф» (Хабибуллина, 2010). В этом смысле кинематограф как средство формирования национальной идентичности также обладает огромным потенциалом, и для национальных государств национальный кинематограф — это зеркало, где можно разглядеть главные манифестируемые черты национальной идентичности.

Аспекты конструирования национальных и этических идентичностей средствами кинематографа рассматриваются рядом авторов. А.И. Туманов отмечает конструктивистский потенциал кинонарративов: «Фильмы становятся визуальными маркерами современности, что позволяет последующим поколениям находить связь со своим прошлым, а это является важной частью процесса формирования национальной идентичности» (Туманов, 2021, с. 35). Исследованиям роли кинематографа в формировании современной общероссийской национальной и культурной идентичности посвящены работы К.В. Резниковой (Резникова, 2013), С.М. Колесниковой и В.В. Колесниковой (Колесникова, Колесникова, 2024). А.В. Доброницкая рассматривает проблемы конструирования этнической идентичности посредством кино (Доброницкая, 2016). Е.Н. Савельева и В.Е. Буденкова описывают национально-культурную идентичность в советском и постсоветском кинематографе (Савельева, Буденкова, 2017). Этот же вопрос с позиции киноведения представлен в другой работе Е.Н. Савельевой (Савельева, 2014). Вопросы построения этнической идентичности и формирования кросс-культурного диалога в дискурсах документального и художественного этнического кино на материале австралийского кинематографа рассматриваются в работе автора настоящего текста (Глазкова, 2024b).

В эссе Э. Смита в сборнике «Кино и нация» исследуются приемы включения в кинодискурс элементов других символических систем, например, как национальные темы исторической живописи XIX века нашли параллели в фильмах режиссеров, которые, по его словам, стремились «вызвать и избразить аспекты национальной идентичности» (Smith, 2000, p. 45). С. Хейворд, анализируя национальный французский кинематограф, предложил типологию способов выражения «национального» в национальном кино (Hayward, 1993). Среди семи типов С. Хейворд выделяет особо следующие: 1) нарративы, которые «могут восприниматься как отражение нации», будь то неявное и коннотативное или явное (Hayward, 1993, p. 9), и 2) кино как мобилизатор мифов нации и мифа нации, который относится к способам, которыми фильмы обращаются к «доступным дискурсам и мифам своей собственной культуры» (Hayward, 1993, p. 15).

Большинство исследователей сходится во мнении, что именно государство играет важнейшую роль в формировании национальной идентичности, особенно в России, где национальная идентичность не может приравняться к этнической в силу того, что РФ — многонациональное государство (Шкодинский и др., 2019).

Новозеландский кинематограф уникален во многих отношениях. Как национальный кинематограф он длительное время развивался под большим влиянием американского кинематографа в неравной с ним конкуренции за зрителя и за собственно кинематографистов, многие из которых часто перемещались в Голливуд в поисках более крупного финансирования. Оставаясь в сфере культурного влияния стран Британского Содружества, новозеландский кинематограф оформился как национальное явление, продвигая повестку единой нации «новозеландцев» в 1980-х после учреждения министерством искусства Новой Зеландии Новозеландской комиссии по кино (1978), целью которой стало «поощрение, а также участие и содействие в производстве, распространении и показе кинофильмов со значительным новозеландским содержанием» (Звегинцева, 2017, с. 139). В эти же годы в новозеландском кинематографе особую популярность обрела тема расовой дискриминации⁵, что явилось следствием подъема национального самосознания маори.

В 2014 году Новозеландская кинокомиссия открыла новый путь для кинематографистов маори и пасифика (островов Тихого океана) с целью обеспечения «моделей историй, основанных на традиционной базе знаний

⁵ Это фильмы П. Мондер «Сыновья должны возвращаться» (1982); Д. Блек в фильме «Фотограф» (1987), Дж. Мэрфи в «Возмездии» (1985), Ли Тамахори «Когда-то были воинами» (1994) (Звегинцева, 2012, с. 227).

маори и/или пасифика» (Milligan, 2015); в 2000-е формируется маорийское кино со своим особым взглядом на новозеландскую действительность и отношения между маори и не-маори.

Проблематика современного новозеландского кино, в том числе снятого режиссерами-маори, привлекает значительно число новозеландских исследователей. Это работы Х. Хёйсера (Huijser, 2002); Д. Торнли (Thornley, 2012), К. Миллиган (Milligan, 2015), В. Т. Питс (Pitts, 2008), Дж. М. Уилсон (Wilson, 2011), Э. Мартенса (Martens, 2015), С. Келлэнд-Стокс (Clelland-Stokes, 2007). Для большей части этих исследований характерно особое внимание к проблеме репрезентации в кинематографе гибридной общности «пакеха-маори» как в фильмах, созданных авторами западного происхождения, так и режиссерами-маори. Предметом дискуссии часто становится дилемма: представлять маори как часть новой гибридной нации, либо как самобытную этническую общность, отстаивающую свою независимость от инокультурных влияний и ставящую под сомнение концепцию «единого народа Новой Зеландии» (Milligan, 2015). Таким образом, кинематограф Новой Зеландии во многом и сегодня продолжает оставаться аренной реализации деколонизационных дискурсивных стратегий.

Исследователи отмечают еще одну из особенностей новозеландского кинематографа — часто практикующееся совместное с кинокомпаниями других стран производство кинофильмов и телесериалов. Оно стало для Новой Зеландии способом противодействия доминированию США на национальных киноэкранах с помощью больших бюджетов (Pitts, 2008, p. 70). Кино и телефильмы совместного производства часто (хоть и не всегда) несут в себе отпечаток кросс-культурного диалога, неизбежного в ситуации совместного творческого процесса. Но в анализируемом в данной исследовании случае — телесериале «Исчезнувшие» (2023)⁶ — диалог этот становится частью кинодискурса.

Действие сериала «Исчезнувшие» разворачивается в Ирландии (Дублин) и в Новой Зеландии (Окленд и местечко Те Ароха региона Вайкато), куда из Дублина прибывает один из главных героев — следователь Тео Рихтер (актер Ричард Флуд (Richard Flood)), чтобы помочь своей близкой подруге судье Ханне найти ее пропавшую дочь, которая при странных обстоятельствах пропала вместе со своим молодым человеком. Расследование ирландский полицейский ведет вместе с молодой полицейской Дианой Гуйя

⁶ Телесериал «Исчезнувшие» («The Gone») (1-й сезон — 6 серий — премьера 7 мая 2023). Новая Зеландия и Ирландия. Режиссеры Питер Бергер (Peter Burger) и Ханна Куинн (Hannah Quinn) — совместное производство Kotare Productions, Keeper Pictures and Kingsfisher Films, при участии Southern Light Films. Доступен в сервисе «Амедиатека».

(актриса Акушла-Тара Куп (Acushla-Tara Kupe)). Она — представитель народа маори. Очень скоро выясняется, что ее служба в полиции не одобряется родственниками-маори, которые часто оказываются противопоставленными правоохранительной системе; Диана по сюжету как бы играет на стороне «белых» (пакеха) против своих родственников — коренных «новозеландцев». Сериал в изобилии предоставляет материал по дискутируемым выше вопросам и полностью удовлетворяет условиям, чтобы быть примером для анализа: в нем есть большое количество репрезентаций официально понимаемой единой новозеландской нации, репрезентации маори и иностранцев, взгляд на новозеландскую культуру изнутри (герои-маори) и извне (герои-ирландцы), что дает возможность обмениваться смыслами.

Экранные произведения детективного жанра часто предоставляют богатый материал для изучения репрезентаций социальных реалий, поскольку фокусируются на конфликтных, маргинальных или попросту неоднозначных аспектах социальной действительности как наиболее зрелищных и интересных для развития сюжета. В подобных фильмах и сериалах в этой связи могут актуализироваться «наиболее проблемные, болезненные фреймы коллективных идентичностей, знакомые или разделяемые зрителями» (Глазкова, 2024а, с. 161).

Развитие детективного сюжета сериала не столь важно в данном исследовании, поскольку таковое сосредоточено на дискурсивных фреймах культурных и национальных идентичностей, организующих его нарратив. Они выстроены не изолированно, а сосуществуют на протяжении всех серий, но для анализа имеет смысл тематически их сконцентрировать по трем траекториям:

- 1) фрейм бикультурализма — «нация киви»;
- 2) фрейм колониальной идентичности — образ маори;
- 3) фрейм деколонизальности: маори и ирландцы.

В качестве маркеров дискурсивных фреймов необходимо в данном случае рассматривать элементы структуры нарратива (герои, локации, язык, интеракции, смысловые оппозиции), способы репрезентации культурных и идеологических конструкторов, визуальные репрезентации культурных и национальных идентичностей.

ФРЕЙМ БИКУЛЬТУРАЛИЗМА: «НАЦИЯ КИВИ» — МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ

С первой серии у зрителя сериала, незнакомого с новозеландской действительностью, складывается необычное впечатление. Это удивление разделяют и те герои сериала, кто только что прибыл в Новую Зеландию, т. е. европейцы, а точнее — ирландцы. Удивление вызывает не тот факт, что в городе бок о бок живут и совместно работают новозеландцы европейского происхождения (пакеха) и маори, и что расовые различия перестали влиять на повседневную жизнь, а то, что элементы традиционной культуры маори играют весьма заметную роль в жизни всего города, в том числе потомков европейских поселенцев, культура которых ранее не отличалась от культуры метрополии — Великобритании.

Считается, что гибридизация культуры белых поселенцев происходила в течение длительного периода. Исследователи выделяют три основных блока новых ценностей у белых поселенцев, что отличает их концептуальную картину мира от других евроцентричных картин мира, в том числе британской. Это: история освоения как ценность (*settlement*), экосистема как ценность (*environment*) и бикультурное общество как ценность (*biculturalism*) (Николаева, 2011а). Некоторые из этих концепций формируются под воздействием традиционной картины мира маори. О.В. Николаева указывает, что новозеландский концепт *kiwi* является наиболее весомым символом в современной новозеландской картине мира (*Kiwi worldview* и *Kiwi mindset*). Концепт «киви» (*kiwi*) используется в официальном дискурсе для выражения идей национального равенства, единства и мультикультурализма. Интересен факт, что применительно к названию единой новозеландской нации может использоваться и маорийский префикс *ngati*, обычно стоящий перед названием маорийского племени. Например, в речи министра сельского хозяйства Джима Андертона (2008): «I want to talk about our unique identity as New Zealanders. (...) We are, I believe, becoming a new tribe. I think of us as Ngati Kiwi. (...) That identity “ngati kiwi” will be the rope made from the strands (of our diverse communities)» — «Я хочу поговорить о нашей уникальной новозеландской идентичности. (...) Я полагаю, что мы становимся новым племенем, племенем Киви. (...) Эта идентичность сплетена из многих нитей (наших разных этнических культур)» (Николаева, 2011б, с. 157). Факт, свидетельствующий о значительной роли культуры маори в концепции новой единой нации новозеландцев.

В сериале термин «*kiwi*» («киви») встречается только однажды: во 2-й серии ирландская журналистка-расследовательница Айлин Райан, получив холодный и даже враждебный прием от местных жителей, делает ироничное замечание: «А говорят, киви дружелюбны» (2-я серия, 20:00). По ходу

действия зрителю в изобилии демонстрируются особые черты единой новозеландской культуры: обычаи и церемонии, жизненная философия, верования, национальный язык.

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПЦИИ

Философско-культурные концепции новозеландской нации играют важную роль в сюжете. Один из основных принципов — принцип «экосистема как ценность» (environment) — сформировался в современной новозеландской культуре под большим воздействием концепций маори *wairua* и *kaitiakitanga* («забота» и «сохранение»), которые обеспечивают сохранение и устойчивое развитие и лежат в основе концепции управления ресурсами. В соответствии с ними, природный баланс обеспечивается ограничениями на сбор плодов и растений, а также на охоту (Forster, 2019). В сюжете сериала этот принцип уважения к природе является движущей силой протестной активности группы молодежи, которую опекает зрелая пара маори — родственников главной героини сериала Дианы. Надпись на пикапе, на котором разъезжает команда Бастора и Вики Гуйя, гласит: «Protect our Whenua» («Защитим нашу землю») (1-я серия, 25:39).

Понятие *whenua* (маори) — «земля», «плацента» — многозначное, связанное с мифологическим представлением о происхождении жизни из утробы Папатуануку, находящейся в море. Земля, которая появилась над водой, стала плацентой, связующей прародительницу и ее детей (Royal, 2012). Это воззрение объясняет связь маори со своей землей и ее ценность для племени.



Рис. 1. Пикап с протестующими и с надписью «Защитим нашу землю (whenua)».

Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023.

1-й сезон, 1-я серия; 25 мин. 39 сек. Скриншот автора

Fig. 1. A pickup truck with protesters and the sign "Protect our land (whenua)". Still from The Gone [S. 1, ep.1, 25:39]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn⁷

Эта же побудительная сила — защита неприкосновенности маорийской земли — лежит в основе мотивов действий другой группы персонажей и сюжетной линии вокруг очистных технологий коммерческой компании «Хоукура», где работала пропавшая ирландка. На словах представители местного бизнеса (маори) и местной власти (пакеха) за экологию и уважение к декларируемым уже теперь на государственном уровне ценностям. Но на деле конфликты вокруг загрязнения воды вовлекают в непростые взаимоотношения самых разных персонажей сериала: белых новозеландцев и иностранцев, работающих в компании.

МЕСТНЫЕ РИТУАЛЫ И ВЕРОВАНИЯ В СЕРИАЛЕ

Экзотические воззрения и ритуалы героев маорийского происхождения показаны в сериале не как этнографическая особенность, но как часть общей новозеландской культуры, поскольку персонажи не-маори зачастую в них участвуют. У наблюдателя складывается впечатление, что

⁷ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

маори и не-маори — это неразделимое целое — новозеландцы с уникальной системой взглядов и ритуалов.

В сериале много неожиданных для инокультурного зрителя церемоний, неожиданных, в том числе, и для героев-европейцев. Один из первых таких ритуалов — молебен по душе молодого ирландца Ронана, тело которого было найдено поисковым отрядом на берегу реки. После фиксации полицией места преступления тело собираются увести в морг, но в это время на берегу появляется местный пастор, и Диана (следователь) останавливает ирландского сержанта, который с удивлением наблюдает, как пастор совершает молебен по душе Ронана, и ему вторят все участники поискового отряда, как маори, так и не-маори (4-я серия, 02:09).

Церемония отпевания двух жертв — белого новозеландца и, заочно, молодого ирландца — происходит в новозеландской маорийской церкви Ратана⁸. Внешне и интерьером здание церкви напоминает протестантскую, но не содержит привычной христианской символики, она украшена только пальмовыми листьями. Родственники и знакомые покойных рассаживаются на полу рядом с гробом, прикрываются шерстяными одеялами. Церемонию ведет не пастор, а наставник умершего юноши — Бастер Гуия (4-я серия, 28:26). Для приглашенных на церемонию европейцев происходящее выглядит совершеннейшей экзотикой.

⁸ Церковь Ратаны (маори Ratana — Te Haahi Ratana) — синкретическая христианская маорийская церковь, основана крестьянином Тахупотики Вирему Ратаной. Помимо религиозной деятельности церковь Ратаны является и важной политической силой в Новой Зеландии. С 1960-х в церковь вступило много белых новозеландцев (Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand. URL: <https://teara.govt.nz>).



Рис. 2. Церемония в церкви Ратана. Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 4-я серия, 28 мин. 19 сек. Скриншот автора

*Fig. 2. Ceremony at the Ratana Church. Still from The Gone [S. 1, ep.4, 28:19]. (2023).
Directed by (Peter Burger) and Hannah Quinn⁹*

Еще один ритуал, в котором принимают участия разные жители города и ирландцы, — моление о Шинейд (пропавшей молодой ирландке) — также проводит Бастер Гуйя рядом с поминальным камнем (5 серия, 27:09). Впоследствии счастливое возвращение Шинейд к семье связывается Вики с этим молением. «Вчера ты провел церемонию, а час спустя она появляется в городе», — говорит она Бастеру. Тот отвечает на маори: «Боги нас услышали» (6-я серия, 25:15).

ЯЗЫК МАОРИ

Еще один важный культурный принцип новозеландского бикультурализма — это ценность языка маори для единой нации киви. Маорийский язык стал маркером национальной идентичности «киви» далеко не сразу. Он получил статус национального языка только в 1987 году (Стефанчук, 2015, с. 188). В сериале любой персонаж — житель провинциального города — знает какое-то количество слов на маори. Маорийское приветствие «Kia ora» является нормой для всех новозеландцев в сериале. Являются ли все

⁹ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

новозеландцы двуязычными — остается неизвестным, поскольку в разговоре на маори переходят только коренные жители. В последней серии мэра города, открывая новый велопарк, также произносит часть приветственной речи на маори, демонстрируя свое уважение живущим в городе маори (6-я серия, 29:10).

Перечисленные примеры репрезентации общности «киви» (современных новозеландцев) создают образ гармоничной гибридной национальной идентичности. Этот образ не подвергается ревизии со стороны персонажей не-маори. Но зато сами маори в фильме неоднократно ставят эту общность под вопрос, противопоставляя себя белым новозеландцам и европейцам. В этой связи необходимо рассмотреть, как конструируется в сериале фрейм идентичности маори.

ФРЕЙМ КОЛОНИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ — ОБРАЗ МАОРИ

Хотя фенотипически белые новозеландцы и маори различаются, в сериале эти характеристики не имеют определяющего значения. Политика бикультурализма сопровождается расовой (цветовой) слепотой, или так называемой «идеологией дальтонизма», которая, по мнению некоторых исследователей, является весьма проблематичной, т. к. отрицает «социальные, экономические и политические реалии и неравенство, которые продолжают определять расовые отношения сегодня» (Martens & Povo, 2017, p. 118).

Несмотря на доминирующий фрейм бикультурализма, образ маори в сериале содержит ряд черт, типичных для репрезентации колониальных идентичностей:

— маори по-прежнему воспринимаются как антипод городской западной цивилизации. Они близки к природе, просто одеты, часто выглядят как сельские жители — в удобной рабочей одежде, с живописными распущенными волосами. В кадре их чаще окружает природа, а не офисные пространства или городская среда. В рассказах о себе они также вспоминают о своей близости к природе и своих гармоничных отношениях с ней. Так, Диана (маори) рассказывает Рихтеру (ирландцу), как в детстве они с мамой по вечерам спускались к реке рядом с домом, где жил огромный угорь, пели ему песни и кормили хлебными крошками (2-я серия, 29:00);

— маори более экспрессивны, поддаются сильным эмоциям, говорят образно (особенно Бастер Гуйя). Исследователи также обращают внимание

на частую репрезентацию маори в медиа как гиперчувствительных, чрезмерно реагирующих на замечания в общении с не-маори (Barnes et al., 2012, p. 202);

— герои-маори не носят национальную одежду и татуировки на лице (как это бывает в других новозеландских фильмах), но используют украшения в виде национальных символов, национальную татуировку. Это может рассматриваться как маркер, выделяющий их среди других новозеландцев. Украшения-талисманы обладают духовной ценностью для героев: так, главная героиня — Диана Гуйя — в моменты сомнения прикасается к талисману, который, видимо, позволяет ей собрать свою волю (1-я серия, 07:18; 2-я серия, 02:19), либо справиться с воспоминаниями (6-я серия, 42:25).



Рис. 3. Диана Гуйя с маорийским украшением. Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 5-я серия, 22 мин. 36 сек.

Скриншот автора

Fig. 3. Diana Huia with Maori jewelry. Still from The Gone [S. 1, ep.5, 22:36]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn¹⁰

Те Аху Поата-Смит отмечает, что в медийных репрезентациях идентичность маори обычно представлена как целостная, гармоничная, не вызывающая проблем (Poata-Smith, 2013, p. 26). Сообщества маори более кооперативны, общинны, имеют, в отличие от пакеха, естественную связь с окружающей средой (Poata-Smith, 2013, p. 46). В сериале маори более социальные: Вики и ее муж Бастер Гуйя (Buster Huia) содержат что-то вроде семейного приюта для трудных подростков, среди которых есть как белые новозеландцы, так и маори. Приют находится на священной земле, как

¹⁰ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

и кладбище, и именно эту землю по сюжету хотят продать местные власти (криминальная суть этого замысла раскроется в самом конце 1-го сезона).

Эти способы репрезентации маори не противоречат более ранним наблюдениям. Британские социологи Дж. Поттер и М. Уэтерелл, анализировавшие проблему культурной идентичности среди новозеландцев, отмечают, что, как правило, именно белые новозеландцы рассматриваются как прогрессивные, либеральные, эгалитарные личности, заинтересованные и открытые для других культур, «цивилизованные» люди. Маори же, коренное население Новой Зеландии, в случае утраты культурной идентичности не становятся цивилизованными автоматически, а скорее «лишенными корней» (Potter & Wetherell, 1998, p. 150).

Протестующий радикальный маори — также частый образ в массмедиа; протесты маори, как правило, связаны с конфликтами по поводу земли, ранее у них отобранной (Barnes et al., 2012, pp. 195–216). В сериале публичный протест организуют маори и даже совершают противоправные действия — Вики Гуйя делает ложное сообщение о минировании административного здания.

При этом обращает на себя внимание присутствующая в сериале «символическая дискриминация наоборот»: все по-настоящему отрицательные персонажи в нем оказываются не-маори. Абсолютно отрицательные персонажи — это ирландцы-мафиози, сбежавшие от уголовного преследования на родине, и белые новозеландцы: преступник, отбывающий наказание в тюрьме, наркодилеры, неблагополучная семья, нечестный ученый и даже элита города — молодой мэр и его сестра — лидер поискового отряда. В этом плане сериал будто бы опровергает негативный медийный образ маори, свойственный новозеландским массмедиа (см., например, Кири Таеа, 2014).

Однако именно маори напоминают о культурной дистанции, заданной белыми колонизаторами: активистка-маори Вики Гуйя в разговоре с журналисткой из Дублина саркастически отмечает «агрессивных аборигенов» (1-я серия, 39:51). В конфликтных случаях маори противопоставляют себя персонажам не-маори и представителям власти. Возникает сомнение, что они отождествляют себя с единой нацией «киви», если даже единство с другими маори ставится ими под сомнение. Против таковой (часть концепции бикультурализма) говорит один из эпизодов фильма: в сцене слушаний по вопросу изъятия земель маори в пользу частной компании происходит диалог между главой компании «Хоукура» — маори по национальности — и группой протестующих, которую возглавляет маори Вики. Глава компании обращается к собравшимся с маорийским приветствием и получает комментарий от Вики: «Все три слова, которые знаешь» (1-я серия, 38:19).

Прозрачный намек на определенную искусственность его статуса маори и, следовательно, отстраненность от истинных маорийских ценностей. Заслуживает внимания и ответ главы компании: «Я чужак, не из вашего племени» (1-я серия, 38:24), что косвенно свидетельствует об отсутствии представления об общности культуры в среде самих маори¹¹. Выходит, что маори могут чувствовать себя разобщенными, противопоставленными белым новозеландцам, а не органичной частью «единой нации».

Образ маори скорее позитивен в сериале и остается в рамках колониального фрейма. Сопrotивляясь трансформировавшимся современным колониальным практикам, герои-маори конфликтуют с представителями власти, но не утрачивают доброты: так, «добрыми людьми» Бастера и Вики называет один из новозеландских полицейских. Неблаговидные поступки белых новозеландцев не становятся поводом для разрыва отношений с их друзьями-маори: Диана остро переживает возможную потерю своей подруги пакеха, которая вела двойную игру против нее вместе со своим братом (мэром города), оказавшимся виновником главной криминальной истории первого сезона сериала.

Герои-маори от протеста в начале сериала приходят к примирению в его конце. Мир в провинциальном новозеландском городке восстанавливается. Но деколониальный пафос сохраняется вплоть до последней серии.

ФРЕЙМ ДЕКОЛОНИАЛЬНОСТИ: МАОРИ И ИРЛАНДЦЫ — ЧТО ОБЩЕГО?

Ирландцы и маори запараллелены в сюжете. Ирландцы — следовательно Тео Рихтер и журналистка Айлин Райан — образуют пары с героями-маори. И если Рихтер и Диана Гуйя (следователь-маори) вынуждено взаимодействуют в ходе расследования и пытаются понять друг друга, чтобы действовать сообща, то с родственником Дианы — Бастером Гуйя — Рихтер быстро находит общий язык. Ирландка Айлин и активистка маори Вики Гуйя также

¹¹ Не все племена согласны с установлением единой культурной идентичности маори, поскольку исторически она не была им свойственна. Один из старейшин племени Ngāi Tahu описал это так: «По моему мнению, нет такой вещи, как Маоританга (единая культура, охватывающая всех маори), так как она предполагает сходство всех маори. На самом деле существует очень много аспектов, отличающих нас друг от друга. У каждого племени есть своя история, и племя не может делить ее с другими». Таким образом, предполагает, что идентичность человека должна быть связана с культурой его племени (Poata-Smith, 2013, p. 49).

образуют пару благодаря своим личным качествам. Бунтарское поведение Вики вызвано желанием защитить свою землю. Журналистка Айлин ведет свою личную непримиримую борьбу с ирландской мафией даже в Новой Зеландии и этим своим качеством становится близка маорийке. Личные качества, такие как решительность, твердость и бойцовый дух, уважаемые в культурах ирландцев и маори, подкреплены в сериале историческими и культурными параллелями.

Ирландия и Аотеароа (Новая Зеландия) — обе страны были объектами колониальной экспансии Британской империи, что априори объединяет их в противопоставлении всему британскому. Бастер Гуйя рассказывает Рихтеру историю, почему мотель в городе носит имя «Гордон», хотя стоит на земле, ранее принадлежащей маори. Причина в том, что пра-пра-прадед Гордона отнял эту землю у племени его жены. «(Проклятые) (неценз.) англичане», — отзывается на этот рассказ Рихтер. «(Проклятые) англичане», — соглашается Бастер Гуйя (2-я серия, 44:29), вынося приговор тому колониальному прошлому, что объединяет судьбы их народов и сближает ирландскую культуру и культуру маори.

Сегодняшняя несправедливость для героев-маори — это продолжение несправедливого колониального прошлого, с которым они продолжают бороться по сей день. Именно с ирландцами они готовы это обсудить. Потеря земли явилась самым большим ударом для маори, поскольку она находилась (и находится) в центре их мировоззрения, всегда являлась связующим звеном всех поколений маори друг с другом и с окружающим миром (Poata-Smith, 2013, p. 46). Главный источник конфликта — изъятие земли маори в прошлом, когда земля изымалась белыми поселенцами у маори на основании расового неравенства (о чем вспоминает Бастер Гуйя), и в настоящем: попытка выкупа земли у маорийской семьи связана с желанием скрыть проблемы бизнеса (загрязнение водных ресурсов на этом земельном участке). И хоть глава компании тоже маори, но сам бизнес — это порождение современного многонационального капитализма, разрушающего природу и принципы маорийской культуры, а значит это тоже продолжение колониальной практики. Защита природных ресурсов имеет характер культурной ценности в сериале, о чем уже упоминалось выше. Ряд исследователей культуры маори, находящихся на деколониальной позиции, считают, что с приходом европейцев и началом активной эксплуатации природных ресурсов природное равновесие было нарушено. В дальнейшем взаимосвязи внутри родственных объединений привели к последовательной деконструкции всех элементов системы: вслед за природой пострадал и социально-политический строй маори (Forster, 2019).

В разговорах Бастера Гуйи и Рихтера возникают и культурные параллели. Бастер Гуйя вспоминает мифы своего народа и мифы ирландцев как истоки брутальности и непокорности ирландцев и маори: «Маори и ирландцы — мы любим все эти кровавые байки», — заключает Бастер Гуйя, упомянув имя Кухулина — героя древнеирландского эпоса¹², ставшего одним из символов ирландской национальной культуры (6-я серия, 40:05).

В другом фрагменте Бастер Гуйя объясняет Рихтеру то значение, которое имеет для маори возвышающаяся рядом с городом гора. «Когда маори знакомятся, они говорят, откуда они родом». Гора — это прародитель племени, место силы. Ирландец отвечает, что в таком случае он родом из квартиры в Дублине, но рядом с домом у них был стадион для хёрлинга, игры, которой уже 3 тысячи лет. Его место рождения также мифологически укоренено. И Бастер Гуйя подтверждает это: «Похоже, стадион — это твоя гора!» (2-я серия, 39:19).

На уровне символики параллели между ирландским и маори также заметны. Это культурные маркеры, которые носят герои. Бастер Гуйя демонстрирует в кафе ирландской журналистке татуировку орла на своем плече («Великий орел», живший на горе рядом с городом) (2-я серия, 23:40), а на плече Рихтера в сцене в мотеле можно разглядеть татуировку в виде кельтского креста (2-я серия; 30:07).

¹² Кухулин — *Cú Chulainn* (др.-ирл.) «пес Куланна» (Кухулин) — мифологический герой, совершивший большое количество подвигов. «Именно в образе Кухулина древняя Ирландия воплотила свой идеал доблести и нравственного совершенства, предвосхитивший некоторые черты позднейшего рыцарства» (Смирнов, 1933, с. 53).



Рис. 4. Бастер Гуйя демонстрирует журналистке Эйлин Райан свою татуировку орла. Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 2-я серия, 23 мин. 40 сек. Скриншот автора.

Fig. 4. Buster Huia shows off his eagle tattoo to journalist Eileen Ryan. Still from The Gone [S. 1, ep.2, 20:40]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn¹³

Маори в сериале носят национальные украшения — символы принадлежности к определенному племени: у семьи Гуйя они схожей формы (стилизованный рыболовный крюк), у главы компании «Хоукура» как представителя другого племени он заметно отличается. Ирландская журналистка Айлин Райан, ведущая свою собственную борьбу с преступным миром, и вовсе носит на шее украшение явно языческого характера — в форме вилочковой птичьей кости, в сегодняшней массовой культуре являющейся популярным символом удачи («гадание на вилочковой кости»)¹⁴.

¹³ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

¹⁴ РуВики. (б.д.). Вилочка. [ruwiki.ru. https://ru.ruwiki.ru/i/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0](https://ru.ruwiki.ru/i/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0) (25.01.2025).



Рис. 5. Айлин Райан с украшением «вилочковая кость». Кадр из фильма «Исчезнувшие», реж. Питер Бергер и Ханна Куинн, 2023. 1-й сезон, 4-я серия, 23 мин. 40 сек. Скриншот автора.

Fig. 5. Eileen Ryan with a wishbone necklace. Still from The Gone [S. 1, ep.4, 24:23]. (2023). Directed by Peter Burger and Hannah Quinn¹⁵

Еще одна заметная параллель — это национальный язык в качестве маркера культурной идентичности и как одно из достижений антиколониальной борьбы: если ирландский язык получил статус официального в 1933 году, то язык маори — только в 1987 году. Он используется маори во всех важных случаях, например, в церемониях: Вики поет на маори в доме матери Дианы, чтобы прогнать духов (1-я серия, 47:58), Бастер проводит церемонию прощания в церкви на маори. Ирландцы в торжественный момент тоже переходят на национальный язык: ирландец, отец пропавшей девушки, на церемонии прощания в церкви поет ирландскую песню (4-я серия, 32:00). Заздравный тост в заключительной серии повторяется Дианой и Рихтером на ирландском и на маори: «Do shlaointe» (ирл.) — «То Nauora» (маори) (6-я серия, 44:00). Ирландская культура и культура маори противопоставлены в сериале всему британскому как колониальному началу. Это сближает героев и становится основой для кросскультурного диалога.

¹⁵ Источник изображения: URL / See the image source: https://www.amediateka.ru/watch/series_32417_ischeznuvshie (10.01.2025).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе конструирования национальных идентичностей участвует большое количество дискурсивных средств и практик. Кинодискурс относится к одной из таких практик, где сознательно или невольно могут отражаться представления о национальных идентичностях. В рассматриваемом кейсе детективного сериала совместного производства Новой Зеландии и Ирландии 2023 года «Исчезнувшие» можно обнаружить нарративы, связанные с конструированием нескольких национальных и культурных идентичностей: гибридной нации «киви», маори и ирландцев.

Процесс деколонизации обычно сопровождается формированием гибридных культурных форм, где каждая из культур — будь то культура аборигенов или культура европейских поселенцев, уже не равна себе изначально. Политика идентичности в Новой Зеландии строилась изначально на бикультурализме, где основные культуры — «пакеха» (потомков белых поселенцев) и маори (аборигенного населения) — формируют гибридную нацию «киви». В сериале зритель наблюдает картину пострасовой и постколониальной идилии, гармоничного победившего бикультурализма «киви»: белые новозеландцы работают бок о бок с маори, и если не говорят на языке маори, то понимают и частично его используют, они разделяют верования маори и организуют свою жизнь в соответствии с культурными ценностями нации «киви» (фрейм «бикультурализма»).

Однако нарратив сериала далек от бесконфликтности. Герои маори при каждом удобном случае артикулируют предвзятое отношение к себе со стороны доминирующей прежде белой части общества и в своих протестных акциях под лозунгом «Защитим нашу землю» подразумевают прежде всего защиту прав маори на землю и уважительное отношение к себе, что, несомненно, является деколонизационным прочтением ситуации социальной несправедливости (фрейм «деколонIALности»).

Идентичность маори строится в сериале через фрейм «колониальности». Персонажи-маори выглядят менее строго и формально по сравнению с белыми новозеландцами, они гармоничны, близки к природе, носят татуировки и традиционные украшения, более общинны, добры, но повышено эмоциональны. Все характеристики типологически противопоставлены характеристикам «рациональности и цивилизованности».

Главные герои-маори и персонажи-маори в конфликтных случаях противопоставляют себя персонажам не-маори и представителям власти. Но при этом находят точки соприкосновения с героями-ирландцами: это общее их колониальное прошлое, история борьбы за свою национальную независимость, культуру и язык (снова фрейм «деколонIALности»).

Символические элементы: национальные мифы как основа национальной культуры, их визуальные репрезентации — татуировки, а также артикулирование негативного отношения к Англии усиливают анти-колониционную направленность нарратива.

Таким образом, постколониальность дискурса рассматриваемого детективного сериала обнаруживается и в конструктивизме единой нации «киви», и в деколониальной позиции его героев: маори и ирландцев. Это может быть признаком отражения в кинодискурсе существующего в медийной репрезентации и, шире, в культуре расхождения официальной политики идентичности и чувства национальной и культурной идентичности (самоидентификации героев).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андерсон, Б. (2016). *Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма*. Москва: Кучково поле.
2. Баба, Х.К. (2005). Диссеминация: Время, повествование и края современной нации. *Синий диван*, (6), 68–118. https://intelros.ru/pdf/siniy_divan/2005_06/5.pdf (05.02.2025).
3. Глазкова, С.А. (2024а). Дихотомия «свой — чужой» в современном кинодискурсе: На примере исландского детективного телесериала «Капкан». *Наука телевидения*, 20 (3), 155–177. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.3-155-177>, <https://www.elibrary.ru/rvvvqi>
4. Глазкова, С.А. (2024b). Кино аборигенов для аборигенов: Австралийский игровой фильм «Десять лодок» как феномен этнического кино. *Антропологический форум*, (63), 157–182. <https://doi.org/10.31250/1815-8870-2024-20-63-157-182>, <https://www.elibrary.ru/uxsbka>
5. Доброницкая, А.В. (2016). Кино как средство конструирования этнической идентичности. *Молодой ученый*, (27), 803–805. <https://moluch.ru/archive/131/36592/>, <https://www.elibrary.ru/xeoheh>
6. Звегинцева, И.А. (2012). Кино «Terra Incognita». *Вестник ВГИК*, (12–13), 220–229. <https://www.elibrary.ru/pdviah>
7. Звегинцева, И.А. (2017). *Кинематограф Австралии и Новой Зеландии*. Москва: ВГИК.
8. Колесникова, С.М., Колесникова, В.В. (2024). Роль кинематографии в формировании культурной идентичности: История, традиции и ценности. *Ученые записки НовГУ*, (3), 420–430. [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3\(54\).420-430](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3(54).420-430), <https://www.elibrary.ru/srjrgj>

9. Николаева, О.В. (2011a). Историко-культурные особенности сложения концептуальной картины мира пакеха в Новой Зеландии. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, (3–1), 337–343. <https://www.elibrary.ru/ofxuzh>
10. Николаева, О.В. (2011b). Новозеландская картина мира сквозь призму национальной символики: Аксиологический потенциал иконических концептов. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*, (1), 152–159. <https://www.elibrary.ru/neckxh>
11. Нохрин, И.М. (2013). Понятия раса и нация в общественно-политической жизни Британской империи. *Челябинский гуманитарий*, (3), 103–108. <https://www.elibrary.ru/rpdgwb>
12. Петрухина, Д.В. (2023). Идентичность маори Новой Зеландии: История и современные проблемы. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 5: История*, (3), 227–246. <https://doi.org/10.31249/hist/2023.03.12>, <https://elibrary.ru/azrtlg>
13. Подшибякина, Т.А., Камара, С. (2024). Постколониальный дискурс: Теория, методология и практика применения (на примере этнополитического сепаратизма в Африке). *Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН*, (3), 38–49. <https://doi.org/10.20542/afij-2024-3-38-49>, <https://www.elibrary.ru/edxbfh>
14. Резникова, К.В. (2013). Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности. *Современные проблемы науки и образования*, (3), 416. <https://elibrary.ru/rropbh>
15. Савельева, Е.Н. (2014). Европейский кинематограф XX в.: Пути утверждения национально-культурной идентичности. *Вестник Томского государственного университета*, (386), 94–98. <https://www.elibrary.ru/sxxazp>
16. Савельева, Е.Н., Буденкова, В.Е. (2017). Кино эпохи коллективизма как зеркало национально-культурной идентичности. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, (27), 243–250. <https://doi.org/10.17223/22220836/27/22>, <https://www.elibrary.ru/zvfkvr>
17. Сидоренко, И.Н. (2023). Феномен идентичности и проблема Другого в постколониальных исследованиях. *Вестник самарского государственного технического университета. Серия «Философия»*, 5 (4), 39–44. <https://doi.org/10.17673/vsgtu-phil.2023.4.7>, <https://www.elibrary.ru/zipsom>
18. Смирнов, А.А. (1933). Древний ирландский эпос. В А.А. Смирнов. (Ред.) *Ирландские саги* (13–55). Ленинград, Москва: Academia. https://imwerden.de/pdf/irlandske_sagi_academia_1933_text.pdf
19. Стефанчук, Л.Г. (2015). *История Новой Зеландии: XX век*. Москва: Институт востоковедения РАН. <https://elibrary.ru/ytqobf>
20. Тлостанова, М.В. (2012). Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса. *НВ: Культуры и искусства*, (1), 1–64. <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.141>, <https://elibrary.ru/piqdv1>

21. Шнирельман, В.А. (2010). Расизм, этничность и демократия: Национальные модели. *Политическая концептология*, (4), 66–85. <https://elibrary.ru/oftssp>, <https://politconcept.sfedu.ru/2010.4/07.pdf>
22. Туманов, А.И. (2021). Отечественный кинематограф и его значение в формировании национальной идентичности. *Наука. Культура. Общество*, 27 (3), 35–49. <https://doi.org/10.19181/nko.2021.27.3.4>, <https://elibrary.ru/akuovr>
23. Фукуяма, Ф. (2019). *Идентичность: Стремление к признанию и политика неприятия*. Москва: Альпина Пабlishер.
24. Хабибуллина, Л.Ф. (2010). Национальный миф в современной английской литературе. *Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета*, (2), 183–187. <https://elibrary.ru/mudsnd>
25. Шкодинский, С.В., Кремер, П., Туманов, А.И. (2019). Значение киноиндустрии в формировании национальной идентичности. *Ценности и смыслы*, (3), 34–46. <https://elibrary.ru/zmggrv>
26. Barnes, A.M., Borell, B., McCreanor, T., Nairn, R., Rankine, J., & Taiapa, K. (2012). Anti-Māori themes in New Zealand journalism—toward alternative practice. *Pacific Journalism Review: Te Koako*, 18 (1), 195–216. <https://doi.org/10.24135/pjr.v18i1.296>
27. Bhabha, H.K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
28. Buick, T.L. (2011). *The treaty of Waitangi: How New Zealand became a British colony*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139109154>
29. Clelland-Stokes, S. (2007). *Representing aboriginality: A post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South African, Australian and Aotearoa/New Zealand Film*. Intervention Press.
30. Forster, M. (2019). He Tātai Whenua: Environmental genealogies. *Genealogy*, 3 (3), 42. <https://doi.org/10.3390/genealogy3030042>
31. Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.
32. Huijser, H.J. (2002). *Voices on the margins: The role of New Zealand Cinema in the construction of national and cultural identity* [Doctoral thesis, University of Waikato]. <https://hdl.handle.net/10289/13830> (18.02.2025).
33. King, M. (2003). *The penguin history of New Zealand*. Penguin Books.
34. Kupu Taea: Media and te Tiriti Project, Te Rōpū Whāriki. (2014). *Alternatives to anti-Māori themes in news media*. <https://nwo.org.nz/wp-content/uploads/2018/06/AlternativesA4-booklet.pdf> (10.01.2025).
35. Martens, E. (2012). Maori on the silver screen: The evolution of indigenous feature filmmaking in Aotearoa/New Zealand. *International Journal of Critical Indigenous Studies*, 5 (1), 2–30. <https://ijcis.qut.edu.au/article/download/92/92/92-Article%20Text-88-1-11-20180308.pdf> (10.01.2025).

36. Martens, E., & Povia, D. (2017). How to get away with colour: Colour-blindness and the myth of a postracial America in American television series. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (13), 117–134. <https://doi.org/10.33178/alpha.13.07>, <https://www.alphavillejournal.com/Issue13/HTML/ArticleMartensPovia.html>
37. Milligan, C. (2015). Sites of exuberance: Barry Barclay and Fourth Cinema, ten years on. *International journal of media and cultural politics*, 11 (3), 347–359. https://doi.org/10.1386/macp.11.3.347_1
38. Pitts, V.T. (2008). *Cross-cultural filmmaking in New Zealand national cinema* [Doctoral thesis, University of Auckland]. <https://hdl.handle.net/2292/5333> (18.01.2025).
39. Poata-Smith, E.T.A. (2013). Emergent identities: The changing contours of indigenous identities in Aotearoa/New Zealand. In M. Harris, B. Carlson & M. Nakata (Eds.), *The politics of identity: Emerging indigeneity* (pp. 26–59). UTS ePRESS. <https://doi.org/10.5130/978-0-9872369-2-0.c>
40. Potter, J., & Wetherell, M. (1998). Social representations, discourse analysis and racism. In U. Flick (Ed.), *The psychology of the social* (pp. 138–155). Cambridge University Press.
41. Pratt, J. (1999). Assimilation, equality, and sovereignty in New Zealand/Aotearoa: Maori and the social welfare and criminal-justice systems. In P. Havemann (Ed.), *Indigenous peoples' rights in Australia, Canada, and New Zealand* (pp. 316–327). Oxford University Press. https://books.google.ru/books?id=mwokAQAAIAAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (10.01.2025).
42. Smith, A.D. (2000). Images of the nation: cinema, art and national identity. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 41–53). London, New York: Routledge. <https://books.google.ru/books?id=q1L80WC5t9IC&pg=PP1&hl=ru&p=PP1#v=onepage> (10.01.2025).
43. Smits, K. (2019). Multiculturalism, biculturalism, and national identity in Aotearoa/New Zealand. In R.T. Ashcroft & M. Bevir (Eds.), *Multiculturalism in the British Commonwealth: Comparative perspectives on theory and practice* (pp. 104–124). University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvr7fcvv>
44. Royal, Te A.C. (2012). Page 4: Whenua—the placenta. *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand*. <https://teara.govt.nz/en/papatuanuku-the-land/page-4> (10.01.2025).
45. Thornley, D. (2006). Indivisible: Māori-Pākehā hybridity in Aotearoa New Zealand cinema. *International Journal of the Humanities*, 3 (6), 67–75. https://www.academia.edu/3508180/_Indivisible_M%C4%81ori_P%C4%81keh%C4%81_Hybridity_in_Aotearoa_New_Zealand_Cinema_ (10.01.2025).
46. Wilson, J.M. (2011). Re-representing indigeneity: Approaches to history in some recent New Zealand and Australian films. In A. Fox, K. Grant & H. Radner (Eds.), *New Zealand cinema: Interpreting the past* (pp. 197–215). Intellect. <http://nectar.northampton.ac.uk/id/eprint/3690> (10.01.2025).

REFERENCES

1. Anderson, B. (2016). *Voobrazhaemye soobshchestva: Razmyshleniya ob istokakh i rasprostranении natsionalizma* [Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism] (V.G. Nikolaev, Trans.). Kuchkovo Pole. (In Russ.)
2. Barnes, A.M., Borell, B., McCreanor, T., Nairn, R., Rankine, J., & Taiapa, K. (2012). Anti-Māori themes in New Zealand journalism—toward alternative practice. *Pacific Journalism Review: Te Koako*, 18 (1), 195–216. <https://doi.org/10.24135/pjr.v18i1.296>
3. Bhabha H.K. (2005). DissemiNatsiya: Vremya, povestvovanie i kraya sovremennoy natsii [DissemiNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation] (I. Borisova, Trans.). *Siniy Divan*, (6), 68–118. (In Russ.) Retrieved February 5, 2025, from https://intelros.ru/pdf/siniy_divan/2005_06/5.pdf
4. Bhabha, H.K. (1990). *Nation and narration*. Routledge.
5. Buick, T.L. (2011). *The treaty of Waitangi: How New Zealand became a British colony*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139109154>
6. Clelland-Stokes, S. (2007). *Representing aboriginality: A post-colonial analysis of the key trends of representing aboriginality in South African, Australian and Aotearoa/New Zealand Film*. Intervention Press.
7. Dobronitskaya, A.V. (2016). Kino kak sredstvo konstruirovaniya etnicheskoy identichnosti [Cinema as a means of constructing ethnic identity]. *Molodoy Uchenyy*, (27), 803–805. (In Russ.) <https://moluch.ru/archive/131/36592/>, <https://www.elibrary.ru/xeoheh>
8. Forster, M. (2019). He Tātai Whenua: Environmental genealogies. *Genealogy*, 3 (3), 42. <https://doi.org/10.3390/genealogy3030042>
9. Fukuyama, F. (2019). *Identichnost': Stremlenie k priznaniyu i politika nepriyatiya* [The demand for dignity and the politics of resentment]. Alpina Publisher. (In Russ.)
10. Glazkova, S.A. (2024a). Dikhotomiya “svoe—chuzhoy” v sovremennom kinodiskurse: Na primere islandskogo detektivnogo teleseriala “Kapkan” [The own—other dichotomy in contemporary film discourse as exemplified by the Icelandic crime TV series Trapped]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (3), 155–177. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.3-155-177>, <https://www.elibrary.ru/rvvvqi>
11. Glazkova, S.A. (2024b). Kino aborigenov dlya aborigenov: Avstraliyskiy igrovoy fil'm “Desyat' lodok” kak fenomen etnicheskogo kino [Aboriginal cinema for aboriginal people: The Australian feature film “Ten Canoes” as a phenomenon of ethnic cinema]. *Antropologicheskij Forum*, (63), 157–182. (In Russ.) <https://doi.org/10.31250/1815-8870-2024-20-63-157-182>, <https://www.elibrary.ru/uxsbka>
12. Hayward, S. (1993). *French national cinema*. Routledge.

13. Huijser, H.J. (2002). *Voices on the margins: The role of New Zealand Cinema in the construction of national and cultural identity* [Doctoral thesis, University of Waikato]. Retrieved February 18, 2025, from <https://hdl.handle.net/10289/13830>
14. Khabibullina, L.F. (2010). Natsional'nyy mif v sovremennoy angliyskoy literature [The national myth in modern English literature]. *Vestnik Tatarskogo Gosudarstvennogo Gumanitarno-Pedagogicheskogo Universiteta*, (2), 183–187. (In Russ.) <https://elibrary.ru/mudsnd>
15. King, M. (2003). *The penguin history of New Zealand*. Penguin Books.
16. Kolesnikova, S.M., & Kolesnikova, VV. (2024). Rol' kinematografii v formirovanii kul'turnoy identichnosti: Istoriya, traditsii i tsennosti [The role of cinematography in the formation of cultural identity: History, traditions and values]. *Uchenye Zapiski NovGU*, (3), 420–430. (In Russ.) [https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3\(54\).420-430](https://doi.org/10.34680/2411-7951.2024.3(54).420-430), <https://www.elibrary.ru/srjrgj>
17. Kupu Taea: Media and te Tiriti Project, Te Rōpū Whāriki. (2014). *Alternatives to anti-Māori themes in news media*. Retrieved January 10, 2025, from <https://nwo.org.nz/wp-content/uploads/2018/06/AlternativesA4-booklet.pdf>
18. Martens, E. (2012). Maori on the silver screen: The evolution of indigenous feature filmmaking in Aotearoa/New Zealand. *International Journal of Critical Indigenous Studies*, 5 (1), 2–30. Retrieved January 10, 2025, from <https://ijcis.qut.edu.au/article/download/92/92/92-Article%20Text-88-1-11-20180308.pdf>
19. Martens, E., & Povia, D. (2017). How to get away with colour: Colour-blindness and the myth of a postracial America in American television series. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (13), 117–134. <https://doi.org/10.33178/alpha.13.07>, <https://www.alphavillejournal.com/Issue13/HTML/ArticleMartensPovia.html>
20. Milligan, C. (2015). Sites of exuberance: Barry Barclay and Fourth Cinema, ten years on. *International journal of media and cultural politics*, 11 (3), 347–359. https://doi.org/10.1386/macp.11.3.347_1
21. Nikolaeva, O.V. (2011a). Istoriko-kul'turnye osobennosti slozheniya kontseptual'noy kartiny mira pakekha v Novoy Zelandii [Historical and cultural features of the Pakeha worldview genesis in New Zealand]. *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (3–1), 337–343. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/ofxuzh>
22. Nikolaeva, O.V. (2011b). Novozelandskaya kartina mira skvoz' prizmu natsional'noy simvoliki: Aksiologicheskii potentsial ikonicheskikh kontseptov [The New Zealand worldview via national symbols: The value aspect of iconic concepts]. *Vestnik Irkutskogo Gosudarstvennogo Lingvisticheskogo Universiteta*, (1), 152–159. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/neckxh>
23. Nokhrin, I.M. (2013). Ponyatiya rasa i natsiya v obshchestvenno-politicheskoy zhizni Britanskoy imperii [The Concepts of race and nation in the socio-political life of the British Empire]. *Chelyabinskiiy Gumanitarniy*, (3), 103–108. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/rpdgwb>

24. Petrukhina, D.V. (2023). Identichnost' maori Novoy Zelandii: Istoriya i sovremennyye problemy [New Zealand Maori identity: History and contemporary challenges]. *Sotsial'nye i Gumanitarnye Nauki. Otechestvennaya i Zarubezhnaya Literatura. Ser. 5: Istoriya*, (3), 227–246. (In Russ.) <https://doi.org/10.31249/hist/2023.03.12>, <https://elibrary.ru/azrtlg>
25. Pitts, V.T. (2008). *Cross-cultural filmmaking in New Zealand national cinema* [Doctoral thesis, University of Auckland]. Retrieved January 18, 2025, from <https://hdl.handle.net/2292/5333>
26. Poata-Smith, E.T.A. (2013). Emergent identities: The changing contours of indigenous identities in Aotearoa/New Zealand. In M. Harris, B. Carlson & M. Nakata (Eds.), *The politics of identity: Emerging indigeneity* (pp. 26–59). UTS ePRESS. <https://doi.org/10.5130/978-0-9872369-2-0.c>
27. Podshibyakina, T.A., & Camara, S. (2024). Postkolonial'nyy diskurs: Teoriya, metodologiya i praktika primeneniya (na primere etnopoliticheskogo separatizma v Afrike) [Postcolonial discourse: Theory, methodology and practice of application (on the example of ethnonopolitical separatism in Africa)]. *Analiz i Prognoz. Zhurnal IMEMO RAN*, (3), 38–49. (In Russ.) <https://doi.org/10.20542/afij-2024-3-38-49>, <https://www.elibrary.ru/edxbfh>
28. Potter, J., & Wetherell, M. (1998). Social representations, discourse analysis and racism. In U. Flick (Ed.), *The psychology of the social* (pp. 138–155). Cambridge University Press.
29. Pratt, J. (1999). Assimilation, equality, and sovereignty in New Zealand/Aotearoa: Maori and the social welfare and criminal-justice systems. In P. Havemann (Ed.), *Indigenous peoples' rights in Australia, Canada, and New Zealand* (pp. 316–327). Oxford University Press. Retrieved January 10, 2025, from https://books.google.ru/books?id=mwokAQAAIAAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions
30. Reznikova, K.V. (2013). Znachenie kinematografa dlya formirovaniya obshcherossiyskoy natsional'noy identichnosti [Value of the cinema for formation of the Russian national identity]. *Sovremennyye Problemy Nauki i Obrazovaniya*, (3), 416. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rpopbh>
31. Royal, Te A.C. (2012). Page 4: Whenua—the placenta. *Te Ara: The encyclopedia of New Zealand*. Retrieved January 10, 2025, from <https://teara.govt.nz/en/papatuanuku-the-land/page-4>
32. Savelieva, E.N. (2014). Evropeyskiy kinematograf XX v.: Puti utverzhdeniya natsional'no-kul'turnoy identichnosti [European film of the twentieth century: Ways of promoting national and cultural identity]. *Tomsk State University Journal*, (386), 94–98. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/sxxazp>
33. Savelieva, E.N., & Budenkova, V.E. (2017). Kino epokhi kollektivizma kak zerkalo natsional'no-kul'turnoy identichnosti [Movie-era collectivism as a mirror of national and cultural identity]. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta—Kulturologiya i Iskusstvovedenie—Tomsk State University Journal of Cultural Studies*

- and Art History, (27), 243–250. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/22220836/27/22>, <https://www.elibrary.ru/zvfkvr>
34. Shkodinsky, S.V., Kremer, P., & Tumanov, A.I. (2019). Znachenie kinoindustrii v formirovanii natsional'noy identichnosti [The role of cinema in the formation of national identity]. *Tsennosti i Smysly*, (3), 34–46. (In Russ.) <https://elibrary.ru/zzmgrv>
 35. Shnirelman, V.A. (2010). Rasizm, etnichnost' i demokratiya: Natsional'nye modeli [Racism, ethnicity, and democracy: National models political conceptology]. *Politicheskaya Kontseptologiya*, (4), 66–85. (In Russ.) <https://elibrary.ru/oftssp>, <https://politconcept.sfedu.ru/2010.4/07.pdf>
 36. Sidorenko, I.N. (2023). Fenomen identichnosti i problema Drugogo v postkolonial'nykh issledovaniyakh [The phenomenon of identity and the problem of the other in postcolonial studies]. *Vestnik samarskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta. Seriya Filosofiya*, 5 (4), 39–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.17673/vsgtu-phil.2023.4.7>, <https://www.elibrary.ru/zipso>
 37. Smirnov, A.A. (1933). Drevniy irlandskiy epos [Ancient Irish epics]. In A.A. Smirnov (Ed.), *Irlandskie sagi* [Irish sagas] (pp. 13–55). Academia. (In Russ.) https://imwerden.de/pdf/irlandskie_sagi_academia_1933_text.pdf
 38. Smith, A.D. (2000). Images of the nation: cinema, art and national identity. In M. Hjort & S. Mackenzie (Eds.), *Cinema and nation* (pp. 41–53). Routledge. Retrieved January 10, 2025, from <https://books.google.ru/books?id=q1L80WC5t9IC&pg=PP1&hl=ru&pg=PP1#v=onepage>
 39. Smits, K. (2019). Multiculturalism, biculturalism, and national identity in Aotearoa/New Zealand. In R.T. Ashcroft & M. Bevir (Eds.), *Multiculturalism in the British Commonwealth: Comparative perspectives on theory and practice* (pp. 104–124). University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvr7fcv>
 40. Stefanchuk, L.G. (2015). *Istoriya Novoy Zelandii: XX vek* [History of New Zealand: 20th century]. Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ytqobf>
 41. Thornley, D. (2006). Indivisible: Māori-Pākehā hybridity in Aotearoa New Zealand cinema. *International Journal of the Humanities*, 3 (6), 67–75. Retrieved January 10, 2025, from https://www.academia.edu/3508180/_Indivisible_M%C4%81ori_P%C4%81keh%C4%81_Hybridity_in_Aotearoa_New_Zealand_Cinema_
 42. Tlostanova, M.V. (2012). Postkolonial'naya teoriya, dekolonial'nyy vybor i osvobozhdenie estezisa [Postcolonial Theory, Decolonial Choice, and the Liberation of Aesthesis]. *NB: Kul'tury i Iskusstva*, (1), 1–64. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2306-1618.2012.1.141>, <https://elibrary.ru/piqdv1>
 43. Tumanov, A.I. (2021). Otechestvennyy kinematograf i ego znachenie v formirovanii natsional'noy identichnosti [Role of national cinema in the formation of national

- identity]. *Nauka. Kul'tura. Obshchestvo*, 27 (3), 35–49. (In Russ.) <https://doi.org/10.19181/nko.2021.27.3.4>, <https://elibrary.ru/akuovr>
44. Wilson, J.M. (2011). Re-representing indigeneity: Approaches to history in some recent New Zealand and Australian films. In A. Fox, K. Grant & H. Radner (Eds.), *New Zealand cinema: Interpreting the past* (pp. 197–215). Intellect. Retrieved January 10, 2025, from <http://nectar.northampton.ac.uk/id/eprint/3690>
45. Zvegintseva, I.A. (2012). Kino “Terra Incognita” [“Terra incognita” cinema]. *Vestnik VGIK*, (12–13), 220–229. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pdviah>
46. Zvegintseva, I.A. (2017). *Kinematograf Avstralii i Novoy Zelandii* [Cinema of Australia and New Zealand]. VGIK Publisher. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

кандидат социологических наук,
доцент кафедры медиакоммуникационных технологий,
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения,
191119, Россия, Санкт-Петербург, ул. Правды, д. 13

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

SVETLANA A. GLAZKOVA

Cand. Sci. (Sociology),
Assistant Professor at the Department of Media
and Communication Technologies,
Saint Petersburg State Institute of Film and Television,
13, Pravdy, Saint Petersburg 191119, Russia

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

e-mail: svetlagl@mail.ru