

УДК 791.4 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-13-37

EDN: CIPBSK

Статья получена 14.04.2023, отредактирована 21.05.2023, принята 30.06.2023

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

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

ResearcherID: F-8276-2015

ORCID: 0000-0002-1503-9149

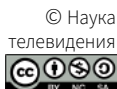
e-mail: svetlagl@mail.ru

Для цитирования:

Глазкова С.А. «Пикник у висячей скалы»: опыт социологической интерпретации двух экранизаций романа Джоан Линдси // Наука телевидения. 2023. 19 (2). С. 13–37. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-13-37>. EDN: CIPBSK

«Пикник у висячей скалы»: опыт социологической интерпретации двух экранизаций романа Джоан Линдси

Аннотация. В статье предлагается сравнительный анализ двух экранизаций романа Дж. Линдси «Пикник у Висячей Скалы», созданных в разное время. Все три художественные формы: литературное произведение, кинофильм и телесериал — рассматриваются в методологических рамках нарративного анализа, социологии визуального и социальной семиотики, что позволяет сопоставить интерпретативные схемы, использованные в кино- и телеэкранизациях, в качестве индикаторов изменений, происходящих в социуме: его социальной системе, социальных нормах и ценностях. Первая по времени экранизация (1975 г.) воспроизводит спектр социальных отношений и норм австралийского белого общества начала XX в., описанных в романе. Сокращениям подвергаются сюжетные линии, но не мотивы и главные оппозиции романа. Экранизация в формате мини-сериала (2018 г.) трансформирует сюжет и вводит в нарратив осовремененные социальные нормы и отношения, актуальные для времени создания телесериальной версии, дает новую трактовку пер-



сонажам. В данном случае срабатывают не только принципы создания сериального медийного продукта, но и эффект временной удаленности второй экранной версии от времени создания литературного произведения, за которым стоят произошедшие изменения в социальной системе, социальных статусах и связанных с ними нормах и ценностях австралийского (и шире — западного) общества.

Ключевые слова: экранизация, кинофильм, телесериал, нарратив, социальная семиотика, социология визуального, викторианское общество, Джоан Линдси, Питер Уир, «Пикник у Висячей скалы»

UDC 791.4 + 316.7

DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-13-37

EDN: CIPBSK

Received 14.04.2023, revised 21.05.2023, accepted 30.06.2023

SVETLANA A. GLAZKOVA

Saint Petersburg State University 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. (2023). *Picnic at Hanging Rock: A Sociological Interpretation of Two Film Adaptations of Joan Lindsay's Novel. Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 19 (2), 13–37. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.2-13-37>. <https://elibrary.ru/CIPBSK>

Picnic at Hanging Rock: A Sociological Interpretation of Two Film Adaptations of Joan Lindsay's Novel

Abstract. The article offers a comparative analysis of two film adaptations of Joan Lindsay's *Picnic at Hanging Rock* created at different times. All three artistic forms—the novel, the film, and television series—are considered within the methodological framework of narrative analysis, sociology of the visual, and social semiotics. This allows us to compare the interpretive schemes used in film and television versions as indicators of changes taking place in society: its

social system, social norms, and values. The 1975 film adaptation reproduces social relations and norms of the early twentieth century Australian white society described in the novel. Although the storylines are cut, the motifs and main oppositions remain unchanged. The mini-series screen adaptation (2018) transforms the plot and introduces the modernized social norms and relations relevant for the time of making the series, and gives a new interpretation to the characters. Here, not only the principles of creating a serial media product come into play, but also the effect of the temporary remoteness of the later screen adaptation from the time when the novel was written, behind which there are changes in the social system, statuses, and associated norms and values of the Australian (and, more generally, Western) society.

Keywords: screen adaptation, film, television series, narrative, social semiotics, sociology of the visual, Victorian society, Joan Lindsay, Peter Weir, Picnic at Hanging Rock

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о том, насколько репрезентации социального мира в художественной литературе и кинематографе действительно отражают его и могут рассматриваться как достоверные свидетельства о нем, является предметом многочисленных дискуссий. Репрезентативность кино может рассматриваться на 2-х уровнях: как прямое изображение, «портрет» общества, в котором он создается, ... «кино ... представляет его с помощью социально-статистических данных исполнителей (возраст, профессия и т.д.), места событий (город — деревня), динамичных элементов поведения (конфликт, мобильность) и идейного содержания (традиции, ценности, утопии)» (Ким, 2006, с. 107). Например, в русле такого подхода написаны 19 социологических эссе о кино (Радаев, 2021), где содержание кинофильмов рассматривается как на уровне социальной структуры, так и на социально-духовном: в персонажах выявляются социально-типические черты, а сюжетные линии и модели поведения дают информацию для выводов об актуальных на момент создания фильмов социальных настроениях и доминирующих идеологемах.

Однако если говорить о возможностях социологии визуального, то не только изображаемые в кино социальные акторы и отношения между ними могут быть предметом исследования. Частью социальной реальности являются технологии создания художественного экранного продукта, что влияет на его содержание. Изучая то, каким образом строится экранное повествование, то есть рефлексия над действительностью, можно изу-

чать процессы социальных изменений (Евстигнеева, Оберемко, 2007, с. 95). Социология визуального — это общее направление социологического изучения визуальных представлений и визуальных проявлений социальной жизни, в том числе и в форме их экранных репрезентаций. Вместе с социальной семиотикой она позволяет переключить внимание исследователей аудиовизуальных нарративов с культурологических проблем на уровень социального и ответить на вопрос: как происходит конструирование социальных категорий посредством визуальных репрезентаций (Кожемякин, 2018, с. 87). Разработанная методология визуального дискурсивного исследования применима к медиадискурсам, в том числе и к художественным. Поясняя ее, Т. ван Лёвен выделяет три параметра описания отношений социальных акторов и зрителей, а также изображаемых социальных акторов в медиатекстах. Это: социальная дистанция (символическое сокращение или увеличение социальных различий между зрителем и изображенными индивидами), социальные отношения (доминирование/подчинение, а также отношения вовлечения/отстранения в отношении изображенных социальных акторов), и социальное взаимодействие (символическое выражение непосредственной связи между зрителем и изображенными персонажами) (van Leeuwen, 2008, p. 141). Названные параметры включены в данную работу.

Предлагаемое исследование построено на сравнительном анализе ряда ключевых элементов нарративов романа австралийской писательницы Дж. Линдси «Пикник у Висячей скалы» (*Picnic at Hanging Rock*) и двух его разновременных экранизаций. Все три произведения созданы в одном и том же культурном контексте Австралии, что позволяет рассматривать трансформации нарратива именно как изменения в рамках одной культурной традиции¹.

Роман «Пикник у Висячей скалы» был опубликован в 1967 г. События романа разворачиваются в 1900 г. в провинции Виктория в частном колледже для девочек, который содержит мадам Эпплъярд (Appleyard College). В день Св. Валентина группа старших девочек с двумя учительницами и кучером отправляются на повозке на пикник в место, пользующееся популярностью для пеших прогулок — к Висячей скале — геологическому скальному объекту в окрестностях города. С прогулки возвращаются не все — три девочки из четырех, отправившихся в самостоятельную прогулку к горе, и учительница математики бесследно исчезают. Последующие по-

¹ Тот факт, что в команде режиссеров сериала помимо австралийцев Майкла Раймера и Аманды Бротчи присутствует и канадка Лариса Кондрачки, может свидетельствовать о расширении культурного контекста в сериале от собственно австралийского до современного глобального в его западной версии.

иски пропавших, предпринимаемые полицией и добровольцами, ни к чему не приводят. Благодаря настойчивости молодого англичанина, ставшего свидетелем прогулки, через неделю после исчезновения удастся найти одну из пропавших, но это также не прольет свет на тайну, потому что девушка потеряла память. В самом колледже тоже происходит трагедия: одна из младших воспитанниц, оставшись без попечения старшей подруги, пропавшей во время пикника, покончит с собой. Трагедия у скалы окажется разрушительной для репутации колледжа, директриса и владелица которого мадам Эпплъярд также покончит с собой у Висячей скалы, виновницы ее краха, и еще одна пара действующих лиц — служащая колледжа Дора Ламли и ее брат, — погибнет при пожаре в гостинице, после того, как Дора покинет колледж.

В 1975 г. вышла экранизация романа, снятая режиссером П. Уиром в жанре мистической драмы, которая по безоговорочному мнению кино-критиков положила начало «новой волне» в австралийском кинематографе. В феврале 2018 г. мини-сериал под названием «Пикник у Висячей скалы» был показан на австралийском телеканале Showcase².

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Роман Дж. Линдси написан в той сдержанной по стилю манере, которая была свойственна реалистической литературе конца XIX – начала XX вв. Некоторые критики отмечали старомодность языка, а также банальность сюжета и снобизм автора (McFarlane, 2008, p. 72). Помимо использования узнаваемого викторианского стиля, автор в романе воссоздает отношения и коллизии австралийского общества исторически достоверно, то есть не модернизирует его, не осовременивает персонажей, в минимальной степени трактуя их внутренний психологический мир. Строгость и детальность авторского подхода способствовала тому, что само происшествие на Скале публика восприняла как реальное, многочисленные поиски новостных сообщений об описываемом в романе происшествии в газетах того времени свидетельствуют об этом.

Экранизация 1975 г. хронологически близка времени написания романа и также знаменует сдвиг в культурном сознании современной Австралии. Киноведы подчеркивают, что экранизация не должна рассматриваться

² Сериал был также приобретен BBC в Великобритании, Canal+ во Франции и Amazon Video в США. Премьера в России состоялась 15 августа 2018 г.

как «буквальный перевод» литературы на экран, но как ее интерпретация. В кинематографе существуют определенные правила такой интерпретации — экранизация по мотивам произведения. В ходе экранизации происходит замена текстовых средств выражения кинематографическими (Дезорцева, 2018). Экранизация предполагает также адаптивное изменение образов героев/персонажей к системе норм и ценностей сегодняшней аудитории. В этот момент происходит «насыщение» исходного нарратива современными смыслами и образами. Экранизация создается для сегодняшней аудитории, поэтому «современная экранизация классического литературного наследия представляет собой специфическую интерпретацию произведения прошлой эпохи с точки зрения современности, вольно или невольно реализуя новые эстетические критерии, идеологемы, современные воззрения на человека и общество и т.д.» (Арутюнян, 2003).

Жанр кинофильма соответствовал духу опубликованного романа и был определен критиками как «мистическая драма». Решение режиссера оставить финал фильма открытым, без разгадки тайны, кажется также новаторским, но зато соответствующим литературному тексту, ведь опубликованная версия романа не содержит общепринятого завершения³. П. Уир так комментировал это в своем интервью: «В “Пикнике”, который содержит загадку без решения, я знал, что должен заморозить аудиторию, ввести ее в своего рода состояние сна, чтобы не возникло самого ожидания общепринятого финала» (Bliss, 2000, p. 190). В предисловии к публикации в 1987 г. ранее неизданной главы 18 Дж. Тейлор, литературный агент Дж. Линдси, упоминает, что причиной решения об изъятии заключительной главы из романа стало мнение издателя о невозможности адаптировать ее к киноэкрану. Изъятие заключительной главы вынудило слегка трансформировать текст романа, чтобы сделать его более законченным⁴ (Taylor, 1987, p. 8). То есть на структуру и сюжет романа повлияла его еще не снятая киноверсия. Исследователями австралийского кинематографа отмечается, что роман Дж. Линдси 1967 г., фильм П. Уира 1975 г., возникшая на их основе паралитература, а также публикации в 1987 г. заключительной главы романа сформировали значимый феномен для австралийского культурного ландшафта (Bladen, 2012, p. 160).

³ В 1987 г. была опубликована последняя глава «Тайна Висячей скалы», не вошедшая в первое издание романа, где можно обнаружить путь к разгадке ключевого сюжета романа. Примечательно, что этот текст практически не повлияет на художественное решение в телеверсии 2018 г.

⁴ Однако осуществленное в 1987 г. обратное включение главы 18 в текст романа все равно не возвращает первоначальный текст, поскольку он уже претерпел изменения в первом издании. Справедливо утверждение, что теперь это не восполненный текст романа, а два самостоятельных текста.

Вторая экранизация романа в формате мини-сериала в 2018 г. знакомит зрителей с еще одной версией истории. На решение шоураннеров взять в разработку сюжет романа мог повлиять не только нарративный потенциал его викторианской тематики, популярной у современной зрительской аудитории, но и сам культурный феномен «Пикника», приобретший самостоятельное символическое значение в массовом сознании. В 2017 г. образы фильма П. Уира были апроприированы в рамках политической кампании «Miranda Must Go!» («Миранда должна уйти!»)⁵, что акцентировало неоднозначное прочтение этого мифа в современной австралийской массовой культуре. Это событие могло стать одной из причин для заметной переакцентировки системы персонажей и сюжета в мини-сериале.

Рассмотрим основные элементы нарратива трех версий «Пикника у Висячей скалы», изменения в которых могут свидетельствовать об изменениях в интерпретации социальных фактов.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА, ФИЛЬМА И СЕРИАЛА

В романе присутствуют большое число персонажей, из которых непросто выделить главных или второстепенных, поскольку на протяжении повествования наше внимание переключается с одних на других. Первоначально читателя знакомят с обитателями колледжа для девочек Эпплъярд: это хозяйка колледжа мадам Эпплъярд — дама пятидесяти лет, строгая и консервативная, учительница французского мадемуазель Диана де Пуатье, мисс Грета МакКроу — учительница математики, мисс Ламли — младшая учительница танцев, воспитанницы колледжа разного возраста, из которых пятеро участвуют в развитии действия: Миранда, Марион, Ирма, Эдит и младшая воспитанница и сирота Сара Уэйбурн; также второстепенными действующими лицами в колледже являются прислуга и служащие. После исчезновения девушек повествование дополняется новыми персонажами — полицейский-констебль Бамфер, ведущий расследование, семья полковника Фицхьюберта (аристократы) и их племянник из Англии Майкл, конюх полковника Фицхьюберта Альберт, про которого сразу становится известно, что это брат Сары; появляется в конце повествования и брат мисс Ламли.

Все эти персонажи появляются и в кинофильме, однако сюжетные линии там существенно сокращаются. В фильме не дается объяснения обстоятельствам, сопровождавшим уход со сцены брата и сестры Ламли, как

⁵ «Пикник у Висячей скалы» к 2017 г. интерпретируется как символ одержимости Австралии вымышленной историей вместо подлинной истории коренных народов.

и событиям в доме Фицхьюбертов после того, как на Скале нашли Ирму; ничего не рассказывается зрителю и о взаимоотношениях Ирмы, Майкла и Альберта, описанных в романе.

Персонажи кинофильма визуально соответствуют тем описаниям, которые мы встречаем в романе: возраст, внешность, характер, поведение воспроизведены в фильме с большой точностью (Рис. 1).



Рис. 1. Кадр из фильма «Пикник у Висячей скалы», реж. Питер Уир, 1975.
25 мин. 30 сек. Скриншот автора
Fig. 1. Picnic at Hanging Rock [film, 25:30]. (1975). Directed by Peter Weir⁶

Персонажи — аутентичный элемент экранной реальности. Несоответствие персонажей нашим представлениям о типажах той эпохи, в которую они помещены создателями фильма, может работать как авторское указание на то, что зрительское восприятие переключают в другой регистр и рассказывают иную историю. Типажи кинофильма аутентичны изображаемой реальности поздневикторианского австралийского общества. Типажи сериальной версии максимально ей не соответствуют. Следует отметить наиболее важные изменения как в социальных характеристиках знакомых персонажей, так и в трактовке их характеров, наблюдаемых в сериале. Телесериал как большая аудиовизуальная форма романа предполагает удлинение повествования за счет его сюжетного усложнения и расширения круга действующих лиц. Все это имеется в экранизации 2018 г.

Миссис Эпплъярд становится молодой вдовой, приехавшей из Лондона. Она не консервативна, а наоборот, весьма предприимчива, решитель-

⁶ Источник изображения см. / See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=upJilu97iWM&list=PLHQODl6AgbeTpT4B0Og6F_yAXM6jAO-rq&index=5 (27.06.2023).

на и авантюристична (консерватизм ее ограничивается только вопросами эстетики и уместности ватерклозетов в жилом доме), к тому же она обладает криминальным прошлым, что выясняется позднее. Она не та, за кого себя выдает, а ее отдельные поступки шокируют окружающих.

Математичка мисс МакКроу также из зрелой дамы превращается в молодую женщину, о шотландском происхождении которой очевидным образом сигнализируют рыжие волосы и элементы одежды с орнаментом «клеткой». Сериал пользуется визуальными маркерами для определения принадлежности мисс МакКроу, дополняя ее «говорящую» фамилию (Рис. 2 и 3).



Рис. 2. Математичка Грета МакКроу на пикнике у Висячей скалы.
Кадр из фильма «Пикник у Висячей скалы»,
реж. Питер Уир, 1975. 21 мин. 49 сек.

Скриншот автора

*Fig. 2. Math teacher Miss Greta McCraw at a picnic at Hanging Rock.
Picnic at Hanging Rock [film, 21:49]. (1975).
Directed by Peter Weir⁷*

⁷ Источник изображения см. / See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=upJilu97iWM&list=PLHQODl6AgbeTpT4B0Og6F_yAXM6jAO-rq&index=5 (27.06.2023).



Рис. 3. Математичка Грета МакКроу. Кадр из телесериала «Пикник у Висячей скалы», реж. Майкл Раймер, 2018. 5 серия, 1 мин. 28 сек. Скриншот автора
Fig. 3. Math teacher Miss Greta McCraw. Picnic at Hanging Rock [series, ep. 5, 01:28]. (2018). Directed by Michael Rymer⁸

В первом и во втором случае изменение возраста персонажей вызвано потребностью создания дополнительных сюжетных линий. В романе обе эти женские фигуры выглядели герметично. Криминальный бэкграунд мадам Эпплъярд в сериале — также необходимость авантюрного сюжета: она скрывает свое неблагоприятное прошлое, а после жертвует воспитанницами, раскрывшими ее тайну (Рис. 4 и 5).

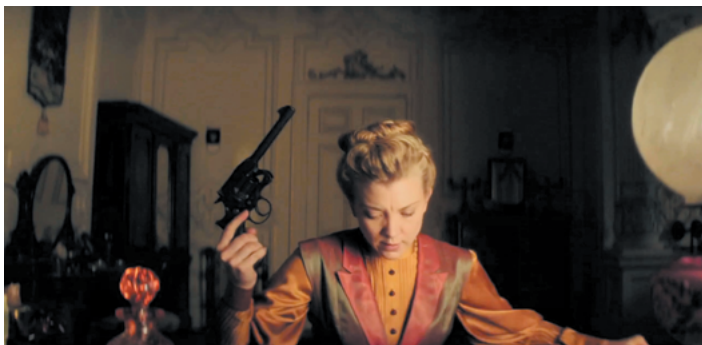


Рис. 4. Мадам Эпплъярд. Кадр из телесериала «Пикник у Висячей скалы», реж. Майкл Раймер, 2018. 3 серия, 32 мин. 01 сек. Скриншот автора
Fig. 4. Madame Appleyard. Picnic at Hanging Rock [series, ep. 3, 32:01]. (2018). Directed by Michael Rymer⁹

⁸ Источник изображения см. / See the image source: <https://hd.kinopoisk.ru/film/404852f1c280f0f3a3a05a3d076c720d?episode=5&season=1&watch=> (27.06.2023).

⁹ Источник изображения см. / See the image source: <https://hd.kinopoisk.ru/film/404852f1c280f0f3a3a05a3d076c720d?episode=3&season=1&watch=> (27.06.2023).



Рис. 5. Мадам Эпплъярд. Кадр из фильма «Пикник у Висячей скалы», реж. Питер Уир, 1975. 17 мин. 47 сек. Скриншот автора

*Fig. 5. Madame Appleyard. Picnic at Hanging Rock [film, 17:47]. (1975).
Directed by Peter Weir¹⁰*

Некоторые решения по персонажам в сериале очевидно вызваны современными общекультурными тенденциями: одна из трех подруг, пропавших на скале, Марион Куэйд, имеет аборигенное происхождение (она метиска), что существенно понижает ее социальный статус. За глаза местная знать называет Марион «бастардом Куэйда». Очевидно, что она рождена от внебрачной связи местного белого аристократа или просто богатого человека и аборигенки. Это довольно смелая новация, если вспомним, что до 1967 г. аборигены не обладали никакими правами белого человека (Рис. 6).



Рис. 6. Марион Куэйд и Миранда. Кадр из телесериала «Пикник у Висячей скалы», реж. Майкл Раймер, 2018. 2 серия, 17 мин. 40 сек. Скриншот автора

*Fig. 6. Marion Quade and Miranda. Picnic at Hanging Rock [series, ep. 2, 17:40]. (2018).
Directed by Michael Rymer¹¹*

¹⁰ Источник изображения см. / See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=upJilu97iWM&list=PLHQODI6AgbeTpT4B0Og6F_yAXM6jAO-rq&index=5 (27.06.2023).

¹¹ Источник изображения см. / See the image source: <https://hd.kinopoisk.ru/film/404852f1c280f0f3a3a05a3d076c720d?episode=2&season=1&watch=> (27.06.2023).

Эта черта австралийской культуры и внутренней политики объясняет отсутствие коренных австралийцев в романе и фильме, не считая упоминания в романе и появления в фильме фигуры коренного австралийца-следопыта в сценах поисков на горе. Аборигены в культуре белых австралийцев длительное время воспринимались в качестве бессубъектной части австралийского ландшафта и не могли появиться в колледже для девушек из благородных и состоятельных семей.

В сериале не рассказывается предыстория Марион, потому что ее сложно было бы придумать даже в соответствии с новым политико-культурным курсом XXI в., поэтому единственно возможный вариант развития сюжета делает Марион фигурой трагической, так как она неизбежно испытывает налагаемые в начале XX в. австралийским белым обществом ограничения. Как и в романе, Марион в сериале умна и эрудирована, поэтому мадам Эпплъярд предлагает ей после выпуска занять место учительницы истории в колледже (что символично: аборигенам возвращают право рассказывать (свою) историю), но оговаривается, что родители, конечно, не будут ее видеть, отыгрывая в этом эпизоде тему расовых предрассудков, которые почему-то никак не проявляются внутри колледжа.

Проблема пересборки образа прошлого, как в данном примере, путем вписывания в него расовых меньшинств возникает в масскультурном нарративе примерно с конца 2000-х. Так называемая инклюзивная тенденция направлена на конструирование новой европейской идентичности путем удревления присутствия и увеличения культурного вклада этнических меньшинств в европейской истории; также это определенная попытка снять вину за колониальное наследие (Капорина, 2021). Появление персонажа с аборигенными корнями в истории про «белых австралийцев» — очевидная дань такой тенденции на австралийской культурной почве.

Воспитанница-сирота Сара, которую по сюжету активно притесняет мадам Эпплъярд (в романе и фильме неприязнь мадам к Саре вызвана прежде всего экономическими причинами — возникшей большой задолженностью по оплате обучения со стороны опекуна Сары), не замкнутый подросток, пассивно бунтующий против направленных на нее репрессивных методов воспитания (как в романе и фильме), а необузданная сорви-голова, дерзко конфликтующая с директрисой колледжа и ее главной приспешницей — мисс Ламли.

Миранда, образ которой и в романе и в фильме дан схематично (у нее одной из трех пропавших девушек не названа фамилия) и возвышенно, в телеверсии становится простоватой, приземленной и грубоватой девушкой, отвергающей правила хорошего тона: она может демонстративно сесть на горшок перед учительницей, вошедшей к ней в комнату, или снять

чулки на прогулке в присутствии молодого мужчины и развесить их на ветках деревьев.

Подобная смена характеров персонажей делает их непредсказуемыми и неоднозначными. А это одно из условий динамичного развития действия в длинном повествовании, которым и является сериал. Их мотивы, поступки, события, ими порождаемые — движут сюжетные линии (Архипова, Неклюдова, с. 148).

ОТНОШЕНИЯ, МОДЕЛИ ПОВЕДЕНИЯ, СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ

Вместе с характерами меняются и модели поведения персонажей. По репертуару моделей поведения персонажей можно получить информацию об обществе, об отношениях между людьми из разных социальных групп, социальных нормах. Для изображаемого в романе викторианского общества характерна четкая социальная регламентация, консерватизм, жесткий распорядок социальной жизни во всех социальных группах, строгая мораль. Социальная регламентация проявляется и в распределении активных и пассивных ролей. В романе активное поведение демонстрируют несколько персонажей — Миранда, уводя подруг на Скалу, Сара — протестуя против отношений доминирования, мисс Ламли — преследуя свои корыстные цели, Майкл — отправляясь на поиски пропавших девушек, а также несколько раз нарушая ожидания дяди и Ирмы, Альберт, принимая самостоятельные решения, Мадемуазель, разыскивая Сару. Все они (кроме мисс Ламли) ведут себя совсем не так, как предписывают социальные нормы и правила поведения изображаемого викторианского общества. Они им противостоят или сопротивляются.

В фильме П. Уира три пропавшие девушки словно следуют непонятному зову, их действия немотивированы для зрителя, остальные ученицы колледжа выглядят пассивными и покорными, дисциплинированными, только однажды становятся агрессивными по отношению к Ирме, воплотившей для них травматическое переживание. «Сон во сне» — это лучшая метафора, прозвучавшая в фильме, для описания летаргического состояния викторианского общества, которое тоже скоро исчезнет.

Сериал интерпретирует гендерную ситуацию в духе начала XXI в. без оглядки на реалии 1900-х: для женских персонажей характерна артикулированная непокорность, активное противостояние отношениям доминирования, отторжение традиционных гендерных ролей. Ирма готова «играть по правилам» и быть элегантной молодой леди, а Миранда не хочет поте-

рять свободу. «Твоя жизнь будет определена твоим мужем», — сообщает ей директриса, но Миранда не склонна соглашаться с этой неминуемой перспективой. Марион не просто связана с аборигенной Австралией, она еще и отчаянно современна в своих характеристиках: она «пария» по цвету кожи, внебрачному происхождению и нетрадиционной эротической привязанности. Объект ее влечения — учительница математики Грета МакКроу, — сначала отвечает ей взаимностью, но перед требованиями общественной морали, естественно, сдается.

В фильме П. Уира подобные мотивы присутствовали только намеком, о чем упоминали некоторые критики (Aitken, Zonn, 1993, p. 203), и в романе они не обнаруживаются, а в сериале становятся одним из сюжетных мотивов, что было отмечено в рецензиях (Byrnes, 2018). Актуален в сериале и мотив преодоления отношений доминирования. Директриса доминирует над своими подчиненными и воспитанницами, которые стремятся эти отношения преодолеть, разрушить: показав нелегитимность статуса директрисы, которая его себе присвоила (Миранда), избежать, совершив самоубийство (Сара), уйти от гнетущей атмосферы пансиона (учительница французского); случаются и иные ситуации и реакции. Насилие в кинофильме имело сугубо психологическую природу. Только однажды оно визуально предъявлено в прямой форме в сцене, когда Сару Уэйбурн привязывают к станку для исправления осанки на время урока танцев. В сериале насилие предстает в грубой физической форме в каждой серии, и чаще всего его совершает директриса колледжа. Логическим объяснением склонности мадам Эпплъярд к насилию, которое дают создатели сериала, является ее социальное происхождение: она сирота из приюта, воспитанная одним из главарей преступного мира Лондона, женой которого она была вынуждена стать. Эта печать «социального низа» не даст ей возможности «прописаться» в верхних слоях общества. Довольно неожиданная трактовка неудачной социальной мобильности для современного экранного произведения, но и в этом случае она была предопределена законами жанра — директриса не могла остаться просто консервативной и неприятной личностью, она обязана была оказаться злодейкой. Социальная подоплека ее злодейства — это и объяснение, и повод ей посочувствовать.

Криминальная предыстория мадам Эпплъярд, ее очевидная связь с доктором, лечащим воспитанниц колледжа, связь учительницы французского с часовщиком, к которому она открыто сбегает из пансиона ночью в последней серии, тогда как в киноверсии максимум, на что решилась Мадемуазель — использовать пудру в своем макияже, поведенческие эксцессы Миранды — все это несомненные поведенческие «анахронизмы», по-

явление которых обусловлено и нарративной структурой сериала, и ценностными ориентациями современной аудитории

СЮЖЕТНЫЕ ЛИНИИ ЭКРАНИЗАЦИЙ

Структурно кинофильм можно разделить на три сюжетные линии: 1) исчезновение, которая становится лейтмотивом, 2) история Майкла (поиски и нахождение Ирмы), 3) история Сары — утрата и гибель.

Сюжетные линии в сериале существенно обогащены: история бегства мадам Эпплъярд от своего прошлого подскажет ей ошибочную версию причин исчезновения девушек и в итоге приведет ее саму к гибели, абьюзивные отношения мадам Эпплъярд с Сарой и Мирандой, романтическая связь Марион и Греты МакКроу, двусмысленное přátельство Майкла и Альберта, история разочарования спасенной Ирмы, романтическая связь Мадемуазель и часовщика, и, наконец, главная — дружба трех девушек: Миранды, Марион и Ирмы, — в которой они противостоят враждебному внешнему миру. Все они усложняют первоначальную историю «Пикника» и предлагают свою версию главного конфликта, отличную от той, что находим в романе и кинофильме.

СОЦИАЛЬНЫЕ ДИСТАНЦИИ В РОМАНЕ, ФИЛЬМЕ И СЕРИАЛЕ

Для сегодняшнего читателя и зрителя, в том числе австралийского, социальные реалии викторианского общества, очевидно, несовременны, они относятся к представляемому образу прошлого. Условия социальной жизни, социальные роли и статусы, поведенческие и моральные нормы претерпели серьезные изменения с 1900 г. Как же представлены эти «социальные факты прошлого» в анализируемых трех случаях?

Маркеры социальных статусов могут фиксироваться несколькими способами и прежде всего вербально: в словах и описаниях, которыми люди характеризуют себя и свои взаимоотношения; в предметном мире: одежде, еде, типах жилищ, их интерьерах и экстерьерах, предметах быта и обихода; и, наконец, в собственно действиях и представлениях: этикетных нормах, морально-этических взглядах, эстетических предпочтениях, представлениях о гигиене, воспитании и образовании (Редин, 2018, с. 11–12).

Условием считывания таких маркеров социальных статусов будет наше знание их символического значения, позволяющее их верно интерпретировать.

По нашему мнению, наиболее показательной характеристикой для визуального наблюдения за социальными позициями людей является социальная дистанция, которая позволяет наблюдать реальные различия статусных позиций персонажей «Пикника у Висячей Скалы».

Термин «социальная дистанция» характеризует размещение социальных групп и индивидов в социальном пространстве и понимается как степень близости или отчужденности их между собой (Марсова, 2015, с. 175). Социальные дистанции задаются пространственным размещением персонажей (социальных акторов) в кадре, их речевым поведением, символическими маркерами социального статуса («верх» и «низ»), особенностями взаимодействия персонажей разных социальных статусов. В романе социальный статус персонажа называется рассказчиком истории или другим персонажем, а также дополняется описанием действий, в котором легко отметить отношения иерархии. Социальные дистанции персонажей разных социальных групп (привилегированных и низших) проявляются в опосредованности коммуникации между ними разными промежуточными звеньями, а также исключением представителей низших групп из каких-либо действий, которые совершают представители высших групп. Наши представления о сословном обществе конструируют два разных мира — мир привилегированных богатых белых австралийцев и мир простого народа, незнатных белых работяг. Промежуточное положение занимают образованные белые австралийцы — врачи, учителя, в т.ч. директриса колледжа, которым дано общаться с богатыми и знатными почти на равных, но не позволено стать частью этого мира. Социальное дистанцирование имеет и гендерную природу — раздельное обучение представителей высших сословий изолирует девочек от внешнего «грубого» мужского мира, правила этикета запрещают говорить с мужчинами о некоторых интимных темах: Эдит отказывается сказать полицейскому, что она видела на Скале учительницу математики «в исподнем», а прислуга в доме Фитцхьюбетов, куда поместили найденную без сознания Ирму, не сообщает полицейским об отсутствии на Ирме корсета.

В кинофильме социальные дистанции возможно определить в ходе наблюдения за обликом и действиями персонажей в кадре и их взаимодействием. Отношения иерархии прочитываются без особых затруднений: представители высших слоев и классов лучше одеты, они демонстрируют хорошие манеры, двигаются более плавно и медленно, у них сдержанное речевое поведение. Более низкие классы одеты проще и небрежнее, кроме

тех, кто находится в услужении: их одежда аккуратна, их манеры простоваты, язык более свободный и нелитературный.

Социальная иерархия красноречиво проявляется в отдельных сценах, например, при первом общении Майкла Фитцхьюберта и кучера его дяди — Альберта. Альберт держится с племянником полковника почти на равных (они одного возраста), и Майкл хочет поддержать эту приятельскую манеру общения, однако, когда Альберт протягивает ему бутылку пива, из которой он только что пил (нарушение этикета), Майкл берет ее нехотя и собирается сначала обтереть горлышко бутылки, чтобы выпить самому, но стесняется взгляда Альберта, который может понять это как жест пренебрежения (Рис. 7).



Рис. 7. Кадр из фильма «Пикник у Висячей скалы», реж. Питер Уир, 1975. 14 мин. 28 сек.
Скриншот автора

Fig. 7. Picnic at Hanging Rock [film, 14:28]. (1975). Directed by Peter Weir¹²

Во время светского приема у полковника Альберт находится на удалении от гостей и иронично наблюдает за ними, а также сообщает Майклу, что отказался прислуживать полковнику и гостям. В сцене поиска на горе крупным кадром нам показывают руку Альберта с грязными ногтями — еще один визуальный маркер социального низа.

Прислуга в фильме перед хозяевами держится чопорно, действия медлительные, в разговоре демонстрируют неуверенность. Так, кучер мадам Эпплъярд говорит неуверенно и с директрисой, и с полицейским. Бодро говорит он только с учительницами, с кем находится на одной социальной ступени — наемные работники, и с воспитанницами, которые еще дети и также находятся в зависимом положении. Девушки робко ведут себя

¹² Источник изображения см. / See the image source: https://www.youtube.com/watch?v=upJilu97iWM&list=PLHQODl6AgbeTpT4B0Og6F_yAXM6jAO-rq&index=5 (27.06.2023).

с взрослыми, все их действия в колледже подчинены строгим правилам распорядка, внешний вид и поведение не противоречат этикету.

Диалог между людьми из разных сословий обречен на неудачу. В романе сцена разговора Ирмы и спасшего ее Альберта в саду полковника Фитцхьюберта демонстрирует полную неловкость Альберта перед знатной и богатой девушкой. Дистанцию между ними он воспринимает как непреодолимую пропасть: он почти не смотрит на нее в разговоре и не осмеливается пожать протянутую ему руку. В фильме Альберт и Ирма не общаются. В сериале они беседуют без особых затруднений со стороны Альберта, хотя он демонстрирует определенную отстраненность.

В сериале социальная дистанция маркируется одеждой и, скорее, называется персонажами, но в действии или в кадре почти не акцентируется. Так, например, о неуместности появления директрисы на светском приеме говорят прозрачным намеком, но это остается репликой, которая звучит при появлении среди гостей мадам Эпплъярд. Визуальных знаков эта дистанция не получает. Девушки-воспитанницы всячески возражают приказному тону директрисы и внешне не очень-то ее боятся, несмотря на ее увлечение физическими мерами наказания. Социальная дистанция между белыми австралийцами и аборигенами, метисами присутствует весьма условно: Мэрион посещает все светские мероприятия вместе с белыми соученицами, горничная пансиона Минни выходит замуж за метиса Тома (в сериале и романе Том — рыжеватый ирландец). Внешность полицейского также говорит о его смешанном аборигенном происхождении. Таким образом, социальные дистанции между привилегированным, средним и низшим классом, а также белыми австралийцами и метисами в сериале максимально сглажены.

Вольное обращение с социальными реалиями викторианского общества и современная трактовка сюжета позволяют отнести телесериал к популярному сегодня жанру нео-викторианского кино, под которым понимается экранизация викторианского и нео-викторианского литературного материала с очевидными инкорпорациями современной проблематики и идеологии (Скороходько, 2016, Oyarzun, 2021).

ЛОКАЦИИ

Действие романа разворачивается в австралийской провинции Виктория, где в окрестностях городка Маседон расположены колледж мадам Эпплъярд и ставшая местом загадки Висячая Скала, отделенная от города

диким пространством австралийского буша. В этой внутренней географии романа, по мнению многих, скрыты главные оппозиции и конфликты.

Колледж являет собой образчик английского колониального порядка, который, однако, безнадежно устареваает. В романе здание колледжа охарактеризовано весьма однозначно: «Appleypard College was already in the year nineteen hundred, as architectural anachronism in the Australian bush — a hopeless misfit in time and place. The clumsy two storey mansop». («Уже в 1900 году колледж Эпплъярд был в австралийском буше архитектурным анахронизмом — безнадежное несоответствие времени и месту. Неуклюжий двухэтажный особняк» (Lindsay, 1967, p. 8). Особняк и прилегающий к нему сад в фильме и сериале существенно различаются. Это было отмечено и в русскоязычных рецензиях: «В отличие от Мартиндейл-холла, где снималась лента Уира, архитектурный комплекс Верриби-меншн, что исполняет в сериале роль колледжа, не особняк, а форменный дворец» (Кузьминский, 2018). Это контрастирует с принципом визуализации в кинофильме, где интерьеры старой усадьбы, переделанные под нужды колледжа, говорят, скорее, о консерватизме и чопорности, чем о показной роскоши, функция которой в сериале — придать зрелищность месту действия. Другое центральное место действия — Висячая скала, меняющая судьбы людей, напрямую или опосредованно соприкоснувшихся с ней. И не только людей. Дж. Линдси в романе пишет о тех многочисленных живых созданиях, насекомых, птицах, растениях, которые были безжалостно сметены со своих мест во время пикника и последующих поисков. В романе эти описания незаметных для человека событий составляют важную часть структуры повествования, замедляя внимание читателя и переводя его с антропоцентричной на космоцентричную модель восприятия.

Микромир в кинофильме появляется в таком активном качестве эпизодически:

- 1) муравьи на куске торта в момент, когда девушки погружаются в сон на поляне для пикника;
- 2) муравьи на голой ступне спящей девушки и ящерица рядом со спящей Мирандой на Скале;
- 3) птицы взлетают при появлении людей у подножия Скалы, эти же птицы встречают Майкла и Альберта, когда те возвращаются на Скалу для продолжения поисков.

Киноповествование сложно выстроить на подобных «статичных» кадрах, чтобы не потерять темп. Кадры с этими обитателями «дикого пространства» Скалы напоминают зрителю о том, что это пространство отнюдь не пустое. Так режиссер интерпретирует важную для самосознания

австралийцев идеологему об австралийском континенте как о ничейной земле (*terra nullus*), которая ждала своих белых первооткрывателей. Противопоставление культурных ландшафтов: «дикого пустого/порогового пространства “необжитой земли” и пространства “викторианского порядка и цивилизации” является центральной смысловой оппозицией фильма» (Holmkvist, 2013).

В сериале эти оппозиции полностью сняты, внимание зрителя переключается на психологические конфликты, вызванные консервативным социальным порядком. Микромир в сериале также не играет самостоятельной роли. Пышная растительность в саду и дикие заросли у Скалы выступают в роли красочных декораций для действия. Скала становится локацией, с которой связывают мистические истории аборигенов: «Ночью здесь никто не остается. Приходит призрак», — сообщает абориген из поисковой службы.

Визуальная репрезентация природного мира в телесериале тоже выглядит более пышной и яркой. В кинофильме природный ландшафт австралийского буша выдержан в желтоватых красках, создавая визуальный эффект солнечного и сухого пространства, опасного и малопригодного для хрупкой человеческой жизни, тем более жизни неприспособленных к суровой австралийской природе европейцев.

Таким образом, центральная оппозиция романа и фильма: природного и цивилизованного пространств, — в сериале трансформируется в оппозицию «быть самим собой» или «казаться тем, кем ты не являешься». Остаться собой для четырех воспитанниц колледжа мадам Эпплъярд не представляется возможным в существующих условиях. Скала становится единственным «убежищем» от неправильного социального порядка, пропитанного психологическим и прямым насилием.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во всех трех произведениях повествование ведется о событиях поздневикторианской эпохи. Поэтому изображение социальных и психологических тем и конфликтов испытывает воздействие проблем и способов мышления, актуальных на момент создания этих произведений. Экранизация 1975 г. достаточно полно воспроизводит главные смысловые коллизии романа Дж. Линдси, даже прибегнув к сокращению его фабулы, не осовременивает персонажей и свойственный эпохе стиль социальных взаимодействий. Роман и кинофильм сформировали мифологический сюжет, став-

ший знаковым для массовой культуры современной Австралии.

Сериальная версия романа выходит спустя более чем 40 лет после первой экранизации. Социальные и культурные изменения, произошедшие за эти десятилетия в австралийском обществе, проецируются на идею романа, меняют характеристики персонажей, дополняют сюжетные мотивы, меняют типы конфликтов и способы их разрешения. Сериал отказывается от главной для романа и фильма культурной оппозиции: дикая Австралия — окультуренная Австралия, предлагая свою версию центрального конфликта: социальная иерархия и консерватизм сословного общества против свободы и независимости личности. Он интерпретирует сюжет романа в системе современных страхов и комплексов, понятных современному зрителю: отношения доминирования, насилие, расовые предрассудки, гомосексуальные отношения, конфликт свободного индивида и консервативного общества, саморазрушение и суицид. Усложнение характеров, наделение их противоречивыми качествами и тайнами дают возможность создателям телеверсии выстраивать динамичный сюжет, а роскошь интерьеров и красочность ландшафтов увеличивают ее зрелищность. Нарратив сериала структурируется в соответствии с логикой обеспечения широкого зрительского интереса, именно поэтому в первоначальный сюжет встраиваются наиболее актуальные идеологемы. По этой причине социальные маркеры викторианской эпохи перестают работать в сериале как в значительной мере утратившие актуальность для современного зрителя. Визуально отображаемые социальные дистанции между привилегированным, средним и низшим классом, а также белыми австралийцами и метисами, характеризующие общество начала XX в., какие мы могли видеть в кинофильме, — в сериале максимально сглажены.

Все эти изменения приводят к тому, что телесериал «Пикник у Висячей Скалы» репрезентирует совсем иное австралийское общество, чем то, что было описано в романе Дж. Линдси и показано в фильме П. Уира: это современное австралийское общество 2010-х в условных декорациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян, М. (2003). *Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств* [дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04, Москва].
2. Архипова, А., Неклюдова, Е. (2020). *Эпоха сериалов: как шедевры малого экрана изменили наш мир*. Москва: РИПОЛ классик.

3. Дезорцева, М.А. (2018). Исторические романы Хилари Мантел о Томасе Кромвелле как основа для экранизации: на примере телесериала «Wolf Hall» BBC. *Наука телевидения*, 14 (4), 148–166. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.4-148-166>, <https://www.elibrary.ru/YWBZLJ>
4. Евстигнеева, Н.В., Оберемко, О.А. (2007). Модели анализа нарратива. *Человек. Сообщество. Управление*, (4), 95–107. <https://elibrary.ru/item.asp?edn=PZVHCT>
5. Капорина, Ю.В. (2021). Темные королевы Темных веков: конструирование новой идентичности в историческом сериале. *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*, (9–2), 204–222. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-9-204-222>, <https://elibrary.ru/item.asp?edn=LVMVXV>
6. Ким, С.Г. (2006). 2006.02.019. Тренц Х.-Й. Кино как символическая форма мирового сообщества. *Trenz H.-J. Das Kino als symbolische Form von Weltgesellschaft Berliner. J. für Soziologie. B., 2005. Bd. 15, N. 3. S. 401-417. Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология*, (2), 107–115. <https://elibrary.ru/HRUYFB>
7. Кожемякин, Е.А. (2018). Визуальное и социальные перспективы критического дискурс-анализа и социальной семиотики. *Знак: проблемное поле медиаобразования*, 1 (27), 86–92. <https://elibrary.ru/item.asp?edn=YSSODV>
8. Кузьминский, Б. (2018, 22 мая). Сериал «Пикник у Висячей скалы» переворачивает знаменитый одноименный фильм. *Ведомости*. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/05/22/770331-serial-piknik> (22.03.2023).
9. Марсова, В.В. (2015). Концепт «социальная дистанция» в социально-гуманитарных науках: история развития и перспективы изучения. *Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева*, 2 (32), 175–179. <https://elibrary.ru/item.asp?edn=ULXIJD>
10. Радаев, В.В. (2021). *Смотрим кино, понимаем жизнь: 19 социологических очерков*. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
11. Редин, Д.А. (отв. ред.). (2018). *Границы и маркеры социальной стратификации России XVII–XX вв.: векторы исследования*. Санкт-Петербург: Алетея. <https://elibrary.ru/item.asp?edn=XOYVXV>
12. Скороходько, Ю.С. (2016). Поэтика неовикторианского кино: к постановке проблемы. *Сибирский филологический журнал*, (1), 91–98. <https://doi.org/10.17223/18137083/54/11>
13. Aitken, S.C., Zonn, L.E. (1993). Weir(d) Sex: Representation of Gender — Environment Relations in Peter Weir’s Picnic at Hanging Rock and Gallipoli. *Environment and Planning D: Society and Space*, 11 (2), 191–212. <https://doi.org/10.1068/d110191>
14. Bladen, V. (2012). The Rock and the Void: Pastoral and Loss in Joan Lindsay’s Picnic at Hanging Rock and Peter Weir’s Film Adaptation. *COLLOQUY text theory critique*, (23), 159–184.

15. Bliss, M. (2000). *Dreams Within a Dream: The Films of Peter Weir*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
16. Byrnes, H. (2018, May 5). Foxtel's Picnic at Hanging Rock turns up the homoerotic heat in saucy new series. *News Corp Australia Network*. Retrieved April 5, 2023, from <https://www.news.com.au/entertainment/tv/foxtels-picnic-at-hanging-rock-turns-up-the-homoerotic-heat-in-saucy-new-series/news-story/151d918b1b755d4b0107219f1e2e4957>
17. Holmkvist, J. (2013). Contrasting cultural landscapes and spaces in Peter Weir's film "Picnic at Hanging Rock" (1975) and in Joan Lindsay's 1967 novel with the same title. *Coolabah*, (11), 25–35.
18. Lindsay, J. (1967). *Picnic at Hanging Rock*. Melbourne: Published by F.W. Cheshire.
19. McFarlane, B. (1988). *Australian Cinema*. Columbia University Press. Retrieved April 5, 2023, from <http://www.bookmice.net/darkchilde/rock/rockxxc.html>
20. Taylor, J. (1987). The Invisible Foundation Stone. In J. Lindsey, *The Secret of Hanging Rock* (7–20). London: Angus & Robertson Publishers.
21. Valls Oyarzun, E. (2021). "Tell Us, Irma, Tell Us:" (Re)fashioning neo-Victorian memory in Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock (1967). *Brno studies in English*, 47 (1), 255–273. <https://doi.org/10.5817/BSE2021-1-14>
22. van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*. N.Y.: Oxford Univ. Press.

REFERENCES

1. Aitken, S.C., & Zonn, L.E. (1993). Weir(d) sex: Representation of gender-environment relations in Peter Weir's Picnic at Hanging Rock and Gallipoli. *Environment and Planning D: Society and Space*, 11 (2), 191–212. <https://doi.org/10.1068/d110191>
2. Arkhipova, A., & Neklyudova, E. (2020). *Epokha serialov: Kak shedevry malogo ekrana izmenili nash mir* [The era of TV series, or How the masterpieces of a small screen had changed our lives]. Moscow: Ripol Classic. (In Russ.)
3. Arutyunyan, M. (2003). *Ekranizatsiya literaturnykh proizvedeniy kak spetsificheskii tip vzaimodeystviya iskusstv* [Film adaptations of literary texts as a specific kind of interaction in art] [PhD dissertation, Moscow]. (In Russ.)
4. Bladen, V. (2012). The rock and the void: Pastoral and loss in Joan Lindsay's Picnic at Hanging Rock and Peter Weir's film adaptation. *COLLOQUY text theory critique*, (23), 159–184.
5. Bliss, M. (2000). *Dreams within a dream: The films of Peter Weir*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
6. Byrnes, H. (2018, May 5). Foxtel's Picnic at Hanging Rock turns up the homoerotic heat in saucy new series. *News Corp Australia Network*. Retrieved April 5, 2023,

from <https://www.news.com.au/entertainment/tv/foxtels-picnic-at-hanging-rock-turns-up-the-homoerotic-heat-in-saucy-new-series/news-story/151d918b1b755d4b0107219f1e2e4957>

7. Dezortseva, M.A. (2018). Istoricheskie romany Khilari Mantel o Tomase Kromvele kak osnova dlya ekranizatsii: Na primere teleseriala “Wolf Hall” BBC [Hilary Mantel’s historical novels about Thomas Cromwell as the basis for film adaptation: By the example of the television series “Wolf Hall” BBC]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 14 (4), 148–166. (In Russ.) <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2018-14.4-148-166>, <https://www.elibrary.ru/ywblzj>

8. Evstigneeva, N.V., & Oberemko, O.A. (2007). Modeli analiza narrativa [Narrative analysis models]. *Chelovek. Soobshchestvo. Upravlenie*, (4), 95–107. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/pzvht>

9. Holmkvist, J. (2013). Contrasting cultural landscapes and spaces in Peter Weir’s film “Picnic at Hanging Rock” (1975) and in Joan Lindsay’s 1967 novel with the same title. *Coolabah*, (11), 25–35.

10. Kaporina, Yu. V. (2021). Temnye korolevy Temnykh vekov: Konstruirovaniye novoy identichnosti v istoricheskom seriale [Dark queens of the dark ages: Constructing a new identity in historical series]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya*, (9, Part 2), 204–222. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2021-9-204-222>, <https://www.elibrary.ru/lymvxv>

11. Kim, S.G. (2006). 2006.02.019. Trents Kh.-Y. Kino kak simvolicheskaya forma mirovogo soobshchestva [Trenz H.-J.: Cinema as a symbolic form of the world community]. *Das Kino als symbolische Form von Weltgesellschaft* Berliner. J. für Soziologie. B., 2005. Bd. 15, H. 3. S. 401–417. *Sotsial'nye i Gumanitarnye Nauki. Otechestvennaya i Zarubezhnaya Literatura. Seriya 11: Sotsiologiya*, (2), 107–115. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/hruyfb>

12. Kozhemyakin, E.A. (2018). Vizual'noe i sotsial'nye perspektivy kriticheskogo diskurs-analiza i sotsial'noy semiotiki [Visual and social perspectives of critical discourse analysis and social semiotics]. *Znak: Pproblemnoe Pole Mediaobrazovaniya*, (1), 86–92. (In Russ.) <https://elibrary.ru/item.asp?edn=YSSODV>

13. Kuzminsky, B. (2018, May 22). Serial “Piknik u Visyachey skaly” perevorachivaet znamenitye odnoimennyy fil'm [Picnic at Hanging Rock series distorts the famous film of the same name]. *Vedomosti*. (In Russ.) Retrieved March 22, 2023, from <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2018/05/22/770331-serial-piknik>

14. Lindsay, J. (1967). *Picnic at Hanging Rock*. Melbourne: Published by F.W. Cheshire.

15. Marsova, V.V. (2015). Kontsept “sotsial'naya distantsiya” v sotsial'no-gumanitarnykh naukakh: Istoriya razvitiya i perspektivy izucheniya [The concept “social distance” in social and humanitarian sciences: The history of development and the prospects of studying]. *Vestnik Krasnoyarskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. V.P. Astafeva*, (2), 175–179. (In Russ.) <https://elibrary.ru/item.asp?edn=ULXJID>

16. McFarlane, B. (1988). *Australian Cinema*. Columbia University Press. Retrieved April 5, 2023, from <http://www.bookmice.net/darkchilde/rock/rockxxc.html>

17. Radaev, V.V. (2021). *Smotrim kino, ponimaem zhizn': 19 sotsiologicheskikh ocherkov* [Watching movies, understanding life: 19 sociological essays]. Moscow: HSE University.
18. Redin, D.A. (Ed.). (2018). *Granitsy i markery sotsial'noy stratifikatsii Rossii XVII-XX vv.: Vektory issledovaniya* [Boundaries and markers of social stratification in Russia in the 17th–20th centuries: Research vectors]. Saint Petersburg: Aletheia. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/xoyvxx>
19. Skorokhodko, Y.S. (2016). Poetika neoviktorianskogo kino: K postanovke problemy [Neo-Victorian studies: The modern context]. *Sibirskiy Filologicheskii Zhurnal*, (1), 91–98. (In Russ.) <https://doi.org/10.17223/18137083/54/11>
20. Taylor, J. (1987). The invisible foundation stone. In J. Lindsey, *The secret of Hanging Rock* (pp. 7–20). London: Angus & Robertson Publishers.
21. Valls Oyarzun, E. (2021). “Tell us, Irma, tell us:” (Re)fashioning neo-Victorian memory in Joan Lindsay’s *Picnic at Hanging Rock* (1967). *Brno Studies in English*, 47 (1), 255–273. <https://doi.org/10.5817/BSE2021-1-14>
22. van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. New York: Oxford University Press.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА ГЛАЗКОВА

кандидат социологических наук, доцент,
доцент кафедры медиакоммуникационных технологий
факультета медиатехнологий

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

ABOUT THE AUTHOR

SVETLANA A. GLAZKOVA

Cand.Sci. (Sociology), Assistant Professor,
Assistant Professor at the Department of Media
and Communication Technologies, Faculty of Media 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