

УДК 392:821.161.1-3

Doi 10.26456/vtfilol/2024.2.171

СЛОВО И КИНОФИЛЬМ: ФЕНОМЕН ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ (А. КРИСТИ «УБИЙСТВО В ВОСТОЧНОМ ЭКСПРЕССЕ»)

Т.Г. Струкова

Воронежский государственный педагогический университет, г. Воронеж

Феномен интермедиальности в статье рассматривается на материале связей между романом А. Кристи «Убийство в Восточном экспрессе» и фильмом С. Люмета. На основе проведенной Г. М. Маклюэном дифференциации медиа на «холодные» и «горячие» анализируются процессы трансформации вербального текста (роман) в полимодальный (кинофильм).

Ключевые слова: *интермедиальность, медиа, кинотекст, медиа искусство, палимпсест*

Увы, в нынешнем веке умение читать превращается в элитарный признак: чтение книг требует свободного времени, воображения, напряженного интеллектуального труда. Другие источники информации – текст, музыка, изображение, – без напряжения и усилий дают не меньшее эмоциональное удовлетворение, чем литература. В нынешний век литература из *основного* способа художественной коммуникации превращается в *один из многих* способов коммуникации, которая, в подавляющем количестве случаев, обретает формы коммуникации поликодовой, интермедиальной.

Интермедиальность – форма одновременной (или последовательной) реализации одного и того же сообщения в разных семиотических системах. Правда, вопрос о том, каковы интермедиальные взаимоотношения литературы, искусства и медиа, совсем не прост. Конечно, телефильмы, ролики, сериалы, созданные *по мотивам* художественных произведений, весьма относительно соответствуют корневому понятию «литература». Можно подвергать сомнению эстетические притязания аудиовизуальной продукции во всех ее современных ипостасях, хотя именно она подталкивает зрителя, слушателя к знакомству с книгой. И, как ни парадоксально, видеопродукция становится хранителем литературы.

Понятие *media* впервые было использовано английским романтиком С. Колриджем в начале XIX века. Медиа – (англ. *media*, от лат. *medium*) – посредник. И. П. Ильин определял медиа как «любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, ... в каждом виде искусства они организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого

искусства. Все вместе эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [2: 28].

В XX веке художник Д. Хиггинс публикует манифест, в котором термин *интермедиа* появляется в титуле работы, т.е. в сильной позиции текста – «Заявление об интермедиа» (1967).

Медиа – основной концепт Торонтской школы теории коммуникаций. Г. Иннис и М. Маклюэн под *медиа* понимали артефакты как средства коммуникации. М. Маклюэн заложил основные векторы в изучении интермедиальности – медиа-технологический, культурно-эстетический и социально-коммуникативный. Г. Иннис выделял культурные, материальные и социально-экономические результаты интермедиальных отношений. Н. Постман обратил внимание на то, что медиа все больше и больше сдвигаются в сторону увеселения: развлекательность выходит на первый план, а смысл информации затушевывается. При этом *образы* человека, объекта или явления, которые создают медиа, становятся более важным, чем сама *реальность*.

Согласно Г. М. Маклюэну [4] все медиа делятся на «холодные» и «горячие». «Горячие» медиа мощно воздействуют на чувства, когда содержание заполняется информацией полностью. По Маклюэну, «горячие» медиа – это радио, кино, телевидение. К этому можно добавить современный Интернет, компьютерные сети, аудио и видеозаписи. «Горячие» медиа делают человека пассивным, активного участия реципиента в живой коммуникации не предполагается.

«Холодные» медиа предоставляют участнику только форму, а для функционирования такого вида медиа необходим личный вклад. Книга требует воображения, интеллектуального напряжения, когда читатель достраивает недостающее, недосказанное, потаенное, скрытое в подтексте. «Холодные» медиа активно вовлекают человека в процесс непосредственной коммуникации.

В широком аспекте интермедиальность есть деятельность, в которой соединяются разные виды искусства: живопись, литература, балет, фото, кино, театр и т.д. Медиа – понятие многозначное, оно включает в себя и 1) средства коммуникации, и 2) способы передачи информации, и 3) образованную ими среду (медиапространство).

Интермедиа порождают новые виды медиаискусства, которые создаются на основе цифровых и компьютерных технологий (интернет-искусство, виртуальные интерактивные среды, мультимедийные инсталляции и др.). Для экранного искусства (киноискусство, телевизионное искусство) не характерно применение интерактивности. Медиаискусство ориентируется на сетевую коммуникацию, вовлечение зрителя в виртуальное действие (к примеру, иммерсивный театр), открытость артефакта. Правда, открытость художественного произведения – это изобретение литературы (см: У. Эко «Открытое произведение»), а взаимопроникновение разных видов искусства – не

оригинальная выдумка эпохи кино. Включение других видов искусства в собственно литературное произведение встречалось и в прошлом. Феномен экфрасиса, т.е. описание артефакта изобразительного искусства, скульптуры, архитектуры в литературном тексте, известен с античности. Опера – изобретение не вчерашнего дня. Сюрреалисты использовали в тексте плакаты, рисунки, графику и т.д.

Интермедиальность становится особо актуальной сейчас, когда оформляется переход от словесной к аудиовизуальной культуре. Страдающий горбун Квазимодо из фильма или мюзикла «Нотр Дам де Пари» современному любителю высокой классики более известен, чем персонаж из романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы».

Фильм обращается к зрителю на киноязыке, а художественное произведение, созданное писателем, в процессе экранизации проходит трансформацию, превращаясь в кинотекст, который по своей природе синтетичен. Кинотекстом Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова называют «связное, цельное, завершенное сообщение, ... зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия кинозрителями» [6: 37]. Исследователи кино Р. Барсэм и Д. Монан пишут: «Кино даёт нам возможность без труда переходить из одного пространства в другое, заставляет предметы двигаться в зависимости от направления камеры, изменяя, таким образом, физические, психологические или эмоциональные отношения между зрителем и предметом» [7: 44].

Словесность – искусство выразительное, пространственно-временное и слуховое. Кино – искусство изобразительно-выразительное, пространственно-временное, зрительно-слуховое. Роман есть *вербальная* знаковая система, тогда как кино объединяет несколько знаковых систем – *визуальную, звуковую и вербальную*.

Экранизация литературного произведения предполагает *перевод* с одного художественного языка на другой, переход из одной медиа субстраты в другую медиа субстрату. Литературный текст, используемый в качестве первоисточника для адаптации, в процессе кинопостановки меняется, иногда кардинально. При этом получаемый фильм раскрывает, в первую очередь, замысел интерпретатора. В кинотексте, по сравнению с художественным произведением, происходит сжатие времени, многие вещи в фильме даются упрощенно. Главное – меняются субъектно-объектные отношения в триаде автор-персонаж-читатель. Роман позволяет читателю отождествлять себя с персонажем и «жить» в романном мире, тогда как в кино герой находится на расстоянии от зрителя, а его внешность и характер предопределены однозначно режиссером-постановщиком и актером. При чтении художественного произведения между читателем, который принимает послание, и писателем, который отправляет послание, нет посредников. Читатель опирается на собственное воображение, опыт, образованность,

он создает собственную интерпретацию произведения. Фильм же ставит между зрителем и произведением массу посредников: сценарист, режиссер, композитор, художник-сценарист, актеры и т.д. Маклюэн был прав, говоря о «горячих» медиа, в которых содержание полностью заполнено информацией. Зритель получает готовый продукт, который, в первую очередь, обращен к его эмоциям.

Создатели киноадаптации по-разному интерпретируют исходный художественный текст. Л. Нехорошев предлагает такую классификацию: пересказ-иллюстрация, новое прочтение и переложение [5]. Пересказ-иллюстрация почти не отделяется от оригинала, режиссер стремится точно следовать за художественным произведением. Но, несмотря на это, в кино-иллюстрации литературный текст зачастую теряет уникальность словесного шедевра, а потому киноадаптация не всегда приводит ее создателей к успеху. Если режиссер представляет зрителю свою интерпретацию художественного текста, то чаще всего в титрах указывается «по мотивам», «на основе», «вариация на тему» и т.д. Режиссер свободен в своих действиях: он может сократить романную фабулу, соединить разные текстовые источники, перенести место действия, изменить время событий, вольно трактовать внешность героев, их характеры. Экранизация-переложение литературного материала на язык кино ставит себе целью донесение до зрителя основные идеи произведения. Такой вид экранизации, когда режиссер пытается найти с помощью киноязыка полные аналоги стилистике романа, является самым трудновыполнимым. Но в любом случае киноверсия классического произведения, превращенная режиссером в кинотекст, оживляет классику, возвращает ее в культурное поле.

В истории мировой литературы XX века есть произведения, которые превратились в культурный миф [2] и стали основой многочисленных киноверсий. Одним из таких культовых романов является детектив Агаты Кристи (1890-1976) «Убийство в Восточном экспрессе», опубликованный в 1934 году.

Полнометражный одноименный художественный фильм появился через сорок лет после публикации романа, в 1974 году. Режиссер фильма «Убийство в Восточном экспрессе» – Сидни Люмет.

В детективном романе чаще всего действуют не люди, а символы, знаки, функции, наделенные теми или иными социальными признаками. Стиль романов А. Кристи суховат, в них мало длинных описаний, развернутых психологических характеристик героев. В произведениях А. Кристи, а это каноничный английский детектив XX века, количество героев намеренно ограничено. В ее романах действуют отставные майоры и полковники, вернувшиеся с Ближнего Востока или из Индии. В них старые девы безбедно живут на проценты с основного капитала, который им когда-то оставили дальние родственники. Там появляются сельские доктора и аптекари. Персонажи почти исчезнувшие, скажем так

– осколки «старой, доброй Англии». Писательница создавала свой социальный портрет эпохи, правда, это мир во многом мифологичный, ориентированный на массового читателя.

Действуя внутри границ детективного жанра, А. Кристи, по примеру предшественников, представляет читателю пару героев – интеллектуала Эркюля Пуаро и не обремененного острым умом капитана Гастингса. В английской традиции их предшественники – Шерлок Холмс и доктор Ватсон. Мисс Марпл – образ собирательный. И Пуаро, и мисс Марпл разрешают любую загадку с помощью простой формулы – они используют «дедукцию». Пуаро полагается на свои «серые клеточки», мисс Марпл прекрасно знает ту среду, в которой разворачивается действие, а, кроме того, она тонкий психолог. А. Кристи виртуозно тасует компоненты классического детектива – тайна – расследование – разгадка, что позволяет ей держать внимание читателя до конца повествования. В любом ее произведении (кроме романа «Убийство Роджера Экройда») хитроумный преступник выведен на чистую воду и наказан, добро побеждает зло.

Роман А. Кристи «Убийство в Восточном экспрессе» и фильм Сидни Люмет – при сопоставлении – с самого начала демонстрируют различия в изобразительных техниках. Действие в фильме подвергается компрессии. В романе такое начинается неспешно, описанием железнодорожной платформы на станции Алеппо, что в Сирии, и поезда «Таврский экспресс». Долгая романная экспозиция знакомит читателя с географией – Ближний Восток, с действующими лицами – детективом Пуаро, бельгийцем по национальности, и двумя англичанами. Здесь же объясняется причина, по которой Пуаро оказался в Алеппо.

Фильм С. Люмета поименован так же, как и роман А. Кристи, – «Убийство в Восточном экспрессе». Само название акцентирует факт того, что кинотекст будет, как и роман, детективом. И фильм будет подчиняться формуле детективного жанра: преступление – расследование – наказание преступника. Однако язык кинотекста диктует другие правила, книга и фильм – это представление одного и того же повествования в двух разных субстратах медиа.

С. Люмет, режиссер фильма, без особой жалости трансформирует канонический художественный текст и канонические портреты персонажей. Подчеркну, что одним из сценаристов фильма 1974 года была сама Агата Кристи. О ее протестах по поводу несовпадения фильма и романа ничего не известно. Видимо, понимая, что фильм – это иное произведение, чем роман, она не возражала против интерпретации режиссера.

Именно различие языка художественного произведения и языка кинофильма диктует совершенно иное начало фильма С. Люмета, который создает кинотекст на основе романа А. Кристи. В фильме нет описаний; невидимым и неслышимым повествователем выступает

камера оператора Дж. Ансуорта, а также костюмеры и декораторы: внешний вид героев передан визуально, костюмы героев соответствуют тридцатым годам XX века, что относят зрителя к соответствующей эпохе.

В фильме повествование заменяется *диалогом*, и это – один из вариантов реализации принципа интермедиальности, когда одна знаковая система трансформируется в другую с сохранением основного содержания. Роман А. Кристи становится для С. Люмета палимпсестом, на основе которого он создает кинотекст с помощью иных, чем в словесности, выразительных средств.

В фильме С. Люмет опускает долгую романную экспозицию, он переносит зрителя на пароход, пересекающий Босфор. Во-первых, действие убыстряется. Во-вторых, в фильме именно на пароходе Пуаро услышал, вернее, подслушал, разговор мисс Дебенхэм и полковника Арбэтнота. В-третьих, водное путешествие через пролив – это возможность для оператора использовать с полной нагрузкой визуальный ряд, показать красивую картинку, которая, наверняка, привлечет зрителя как вполне самодостаточный артефакт.

Трансформируются, подвергаются интенсивной визуализации и вокализации и некоторые иные детали романа. В романе А. Кристи не раз упоминаются усы Пуаро, но отсутствуют указания на то, что он прячет их в специальный футлярчик, когда укладывается спать. Зато в фильме этот кадр немедленно притягивает к себе внимание. Писательница, рисуя портрет знаменитого детектива, говорит, что форма его головы похожа на яйцо, но в романе нигде не сказано, что Пуаро при укладке волос увлекается бриллиантином. В фильме парик актера Альберта Финни, играющего Пуаро, сильно залит лаком – видимо, для того, чтобы подчеркнуть яйцеобразную форму черепа главного персонажа. В романе эта деталь только упоминается, она не главная, но в фильме блеск волос Пуаро перекрывает смысл действия. Для того чтобы усилить неотвратимость раскрытия тайны странного убийства Рэтчетта (двенадцать колотых ран), актер А. Финни вынужден усиливать голосовое воздействие. Кстати, А. Карапетян, дублирующий роль Пуаро, поступает так же, он голосом модулирует эмоциональное воздействие.

В романе цифра двенадцать произносится полковником Арбэтнотом невзначай, только потом упоминается суд присяжных, и то вскользь. Читатель должен сам соединить цифру двенадцать, суд и убийство маленькой девочки Дейзи Армстронг. В фильме точки расставлены сразу! Полковник Арбэтнот напористо напоминает, что двенадцать присяжных вправе решать вопрос не только о событии преступления, но и о виновности подсудимого. Несколько персонажей повторяют, что Рэтчетт виновен в гибели пяти человек: Дейзи, ее матери и не рожденного ребенка, полковника Армстронга, который застрелился, и француженки горничной. Режиссер *chfpe ;t* формирует лейтмотив, который должен запомнить зритель.

В романе А. Кристи доктор Константин и директор международной компании «Вэгон-Лит» бельгиец месье Бук выступают в роли неумных комментаторов происходящего. В фильме все объясняющие пассажи опускаются, акцент переводится на действие.

В романе английской писательницы много внимания уделяется тому факту, что Пуаро вначале ехал в вагоне первого класса, только затем месье Бук поменялся с ним местами с тем, чтобы Пуаро разместился в спальном вагоне. Именно поэтому детектив оказался в том месте, где произошло убийство. С. Люмет, переводя роман А. Кристи на киноязык, убыстряет действие – иначе бы зрелищность уменьшилась, что недопустимо.

Режиссер сохраняет ядро книги, переведя повествование в диалоги героев, что, естественно, усиливает эмоциональное воздействие. А кроме этого в фильме к словесному ряду присоединяется движение, выделение светом, фиксируется позиция героев относительно друг друга, акцентируются высокие, низкие, раздраженные, расстроенные, визгливые регистры голоса, подчеркивается интонация и привлекается внимание зрителя к жестикеляции.

Роман А. Кристи – просто находка для киноадаптации. Правда, киноадаптация – в силу особенностей наличного инструментария, имеющегося в распоряжении режиссера, может в деталях значительно отходить от прототипа.

Режиссер С. Люмет, по-видимому, не ставил себе задачи достичь портретной схожести с героями романа А. Кристи. Только романное «тяжелое лицо мистера Рэтчетта» совпадает с таковым у актера, играющего эту роль. Шведка Грета Олссон так охарактеризована в романе: дама сорока девяти лет «с пучком желто-серых волос и длинным лицом, чем-то напоминавшим овечью морду» [3: 127]. В фильме ее роль исполняет шведская актриса Ингрид Бергман, обладавшая совершенно иным типом внешности. Шведская идентичность – это единственное, что сближает ее с Гретой Олссон.

Княгиня Драгомирова, о которой в романе сказано, что ее муж накануне революции вывез все свои сокровища на Запад, баснословно богата, но красотой не блещет. Кристи несколько раз подчеркивает ее некрасивость: «Это была выдающаяся уродливость – она скорее привлекала, чем отталкивала. ... Ее шея была украшена широким «воротником» из очень крупных жемчужин, которые, несмотря на свои размеры, были настоящими. Пальцы унизаны кольцами, плечи прикрывало соболье манто. Крошечная, но очень дорогая шляпка без полей удивительно не шла к ее желтоватому, похожему на жабью морду, лицу» [3: 35]. Романная княгиня Драгомирова обладает недюжинным интеллектом, непререкаемой властью и скрытой энергией.

А. Кристи, гротескно сгущая детали, подчеркивает статус княгини. Только русские богатые аристократки непременно надевают в

дорогу через половину Азии и Европы широкое жемчужное кольцо и унижают пальцы кольцами с драгоценными камнями, которые поблескивают в неверном свете вагона! Ее соболье манто не только индикатор сверхбогатства, но и маркер национальной идентичности – русскости. Все знают, что только в Сибири добывают настоящих баргузинских соболей!

Эти стереотипные характеристики трудно реализовать в кинотексте. Персонажи фильма несколько раз упоминают, что княгиня – настоящая аристократка. Актриса надевает какую-то шубу, но это не соболье манто. Кроме этого, в фильме княгиня Драгомирова носит на голове черную мантилью, которая более подходит испанке, нежели русской аристократке. С интеллектом и деспотичностью дело не задалось совсем: актриса торопится, суетится, повышает регистр голоса, теряя даже отдаленный намек на княжескую властность.

А. Кристи использует стереотипы, чтобы охарактеризовать того или иного персонажа. Сыщик-американец постоянно жует жвачку, Антонио Фоскарелли обладает «типично смуглым и сияющим итальянским лицом», шотландец-камердинер сохраняет военную выправку, что немедленно наводит читателя на мысль о давнишней связи полковника Армстронга с Эдвардом Генри Мастермэном. Миссис Хаббард шумна и беспардонна, в романе сказано, что она «типичная американка», венгерского аристократа графа Андриени можно было принять за англичанина, если бы не «славянские скулы» и слишком длинные усы. Английскость мисс Дебенхэм подчеркивается ее спокойствием и невозмутимостью. Все герои романа – типажи, а не сложные характеры, что не выходит за пределы детективного повествования, которое сосредоточено на действии.

Режиссер фильма воспользовался писательским приемом и создал своих героев согласно стереотипам, подсказанным А. Кристи, что соответствовало его задаче – экранизации-переложению литературного материала. В фильме С. Люмета герой-итальянец слишком говорлив и шумен. Граф Андриени готов, как всякий славянин, броситься в драку, защищая жену от малейшего сомнения в ее честном слове. Секретарь Рэтчетта мистер Маккуин неубедительно повторяет несколько раз, что он восхищался то ли обходительностью миссис Армстронг, то ли ее красотой, то ли ее талантом быть женой храброго полковника Армстронга.

В романе много внимания уделяется знакам: на подброшенном носовом платке, от которого все отказываются, вышита буква «Н». В начале Пуаро предполагает, что платок принадлежит графине Андриени. Она же представляется как Елена. В паспорте на ее имени расплылось жирное пятно, и Пуаро предполагает, что ее настоящее имя – Хелен. Английское Helen (латинская «Н») объясняет вышитую букву на платке, а, следовательно, ставит графиню под удар. Княгиня Драгомирова заявляет, что на носовом платке вышита заглавная буква ее имени –

Наталья. В латинской и русской графике эта буква обозначена одинаково – «Н».

В фильме, что для того, чтобы усилить странности в поведении графа и графини Андриени, кроме жирного пятна упоминается наклейка на ее чемодане. Камера крупным планом выделяет отклеившуюся в самый неподходящий момент наклейку. Под именем Елена просматривается имя Хелена. В романе повествователь просто сообщает, что Пуаро увидел намокшую наклейку на чемодане Елены Андриени.

Вторая часть романа озаглавлена «Свидетельские показания», а каждая глава конкретизирует, чьи «показания» представлены читателю. Подобный прием невозможен в фильме, он заменяется указанием проводнику пригласить для беседы того или иного пассажира, что, естественно, убыстряет действие. Резкая смена кадров превращается в калейдоскоп, действующие лица быстро меняют друг друга, иногда все доходит до суеты.

Логика расследования, а у А. Кристи это настоящее расследование, начинает нарушаться, тайна мельчает и уже не может претендовать на то, что двенадцать человек, на первый взгляд, никак не связанных между собой, превращаются в суд присяжных, которые вершат суд справедливости. Обвинение Рэтчетту вынес прокурор, но Рэтчетт избежал наказания. «Его приговорило общество – мы лишь исполнители этого приговора», – говорит в финале романа актриса Линда Арденн [3: 316].

Кинотекст спрессовывает время: романное объяснение, почему Пуаро, выведя всех на чистую воду, решил предъявить югославской полиции версию о том, что в купе Рэтчетта залезли воры во время стоянки поезда в снежном заносе и случайно его убили, опускается. Неотвратимость наказания, которое вынуждает романного Пуаро сделать собственный выбор и скрыть факт убийства Рэтчетта пассажирами спального вагона, заменяется сценой, в которой Пуаро предлагает всем выбрать какой-то один вариант событий: случайное нападение или исполнение правосудия. Месье Бук выбирает первую версию, а доктор Константин готов предложить югославской полиции несколько «интересных мыслей» по поводу медицинского освидетельствования. Роман завершается так: «В таком случае, – сказал Пуаро, – решение принято, и я имею честь удалиться...» [3: 317]

Композитор Ричард Родни Беннетт предложил интересное музыкальное начало фильма – легкий вальс. Он сопровождает сцену пересечения Босфора англичанами, которые торопятся на Восточный экспресс. Тот же вальс звучит в конце, когда мощный паровоз вывозит Восточный экспресс из снежного плена. Музыкальное сопровождение, больше чем другие элементы фильма, подчеркивает, что фильм обращен к массовой аудитории. Завершающие музыкальные такты подтверждают, что все закончилось хорошо, а будущее безоблачно. Это своеобразный

лубок: преступник наказан, справедливость восторжествовала, даже соблюдена некая форма законности суда – присяжных двенадцать. А легкая насмешка композитора и режиссера зрителем не улавливается.

Многочисленные экранизации романа А. Кристи подтверждают его включение в единое поле культуры. Интермедиальность не действует по принципу разрыва. Чужое не отчуждается и не уничтожается, оно присваивается и превращается в Свое. Традиция *помнит* достижения культуры, тогда как интермедиальность может *воскрешать* художественные явления, которые ранее казались не столь существенными или находились в сумеречной зоне, за границей доминирующей художественной парадигмы. Интерес современных режиссеров к творчеству А. Кристи снимает хрестоматийный глянец с ее произведений, а созданные кинотексты совершенно иначе трактуют каноническое художественное произведение.

Список литературы

1. Анджапаридзе Г. Тайна Агаты Кристи // Детективный метод: URL: <https://detectivemethod.ru/english/mysteries-of-agatha-christie> (Дата обращения 1.02.2024).
2. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М.: Государственная библиотека СССР, 1998. 210 с.
3. Кристи А. Убийство в Восточном экспрессе. М.: Эксмо-пресс, 2022. 320 с.
4. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: «Кучково поле», 2003. 464 с.
5. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 400 с.
6. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
7. Barsam R., Monahan D. Looking at Movies: An Introduction to Film. N. Y.: Norton & Company, 2010. 270 p.

Об авторе:

СТРУКОВА Татьяна Георгиевна – доктор филологических наук, профессор, профессор Воронежского государственного педагогического университета (394043 Россия, г. Воронеж, ул. Ленина 86); e-mail: kaf2014@yandex.ru

**THE WORD AND THE FILM:
THE PHENOMENON OF INTERMEDIA
(A. CHRISTIE “MURDER ON THE ORIENT EXPRESS”)**

T.G. Strukova

Voronezh State Pedagogical University, Voronezh

The article deals with the phenomenon of intermedia and intermedial connections between the novel by A. Christie “Murder on the Orient Express” and the film by S. Lumet. All media were divided by H. M. McLuhan into “cold” and “hot”, and filming of fiction presumes transfer from one media substrata to another.

Keywords: *intermediality, media, movie, media art, palimpsest.*

About the Author:

STRUKOVA Tatiana Georgievna – Doctor of Philology, Professor, Voronezh State Pedagogical University (Lenin St, 86, Voronezh, Voronezh Oblast, 394024); e-mail: kaf2014@yandex.ru

Статья поступила в редакцию: 26.03.24
Подписана в печать: 02.04.23

© Струкова Т.Г., 2024