

8. Станиславский К. Этика [Текст] / Станиславский К. — М. : Искусство, 1956. — 48 с.
9. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Работа с актером [Текст] / Г. Товстоногов. — Л. : Искусство, 1980. — 250 с.
10. Товстоногов Г. Заметки о театральной импровизации [Текст] / Г. Товстоногов. — Театр. — № 4. — 1985. — 133 с.
11. Чехов М. Литературное наследие в двух томах [Текст] / Михаил Чехов. — М. : Искусство, 1986. — Т. 2. — 357 с.

Головін Ю. *Складові багатоплановості існування актора на сцені.* У статті окреслено принцип багатоплановості акторської гри, як зіставлення деяких реальних протилежностей, які роблять гру актора неоднозначною.

Ключевые слова: драматичний театр, акторська гра, виховання актора, психологія творчості.

Головин Ю. *Слагаемые многоплановости существования актера на сцене.* В статье рассматривается принцип многоплановости актерской игры, как сопоставление некоторых реальных противоположностей, которые делают игру актера неоднозначной.

Ключевые слова: драматический театр, актерская игра, воспитание актера, психология творчества.

Golovin Yuriy. *Constituents of actors existence on stage.* The versatility principle of actors acting considering as comparison of some real oppositions which makes actor acting game to be ambiguous is outlined in the article.

Key words: drama theater, actor's acting, education of the actor, creativity psychology.

УДК 791.43 : 82-31 (430)

Тимофій Кохан

«ЧИТЕЦЬ»: ВІД БЕРНХАРДА ШЛІНКА ДО СТІВЕНА ДЕЛДРІ

Досвід екранізації літературних творів, як відомо, співпадає з початком розвитку кіномистецтва. У численних дослідженнях кінознавців відбито ті позитивні та негативні наслідки кінематографічного «прочитання» літературних творів, які накопичені протягом більш,

ніж сторічної історії мистецтва кіно. Загальнохудожні проблеми екранізації не є предметом нашої статті. Ми лише фіксуємо як сам факт її існування, так і те чільне місце, що вона посідає у контексті цього виду мистецтва. Водночас слід визнати, що екранізація не є статичним феноменом, вона не дублює протягом десятиліть саму себе, а постійно розвивається, набуваючи нових рис, опановуючи різноманітні прийоми трансформації літературного тексту в художню тканину фільму.

Маючи довгу історію свого розвитку, екранізація все активніше приваблює митців, адже її потенціальні можливості без перебільшення є невичерпаними. Підтвердженням цьому є та практика, що чітко простежується протягом двох останніх десятиліть, а саме: екранізація, переважної більшості літературних творів, що викликали інтерес читачької аудиторії. Так, на мову кіномистецтва були переведені «Код да Вінчі» та «Янголи й демони» Дж. Брауна, «Парфюмер» П. Зюскінда, «Дорога» К. Маккарті, «Дівчина з перлиною» Т. Шевальє, «Нестерпна легкість буття» М. Кундери, «Просто разом» Г. Гавальди, та ін. Не залишився поза увагою кінематографістів і роман Бернхарда Шлінка «Читець», що вийшов друком у 1995 році – році п'ятидесятиріччя від дня завершення Другої світової війни. Досить швидко роман Б. Шлінка стає літературною сенсацією, перекладається багатьма мовами світу, отримує статус міжнародного бестселера й низку літературних премій в Європі та США.

Б. Шлінк, котрий народився у 1944 р., непересічна постать сучасної німецької літератури. Закінчивши юридичний факультет Вільного університету в Берліні, він досяг значних наукових успіхів, отримавши докторський ступінь та звання професора. Проте у 43 роки Шлінк робить різкий поворот у своєму житті, оприлюднюючи низку детективних романів: «Самосуд» (1987), «Самообман» (1992), «Самогубство» (2001). Як зазначає літературознавець Б. Хлебніков, «подібний біографічний поворот виглядає досить неординарним» для «визнаного професора, експерта з державного права» [1, с. 202]. В інтервалі між «Самообманом» і «Самогубством» Шлінк друкує роман «Читець», завдяки якому посідає почесне місце серед найвідоміших сучасних письменників.

Природно, що роман «Читець» привертає увагу англійського кінорежисера Стівена Делдрі, який у 2008 р. екранізує твір Б. Шлінка.

Кінокритики визнають екранізацію вдалою, естетико-художній рівень якої дозволяє поставити фільм С. Делдрі поруч з «Нічним портьє» Ліліани Кавані.

Фільм «Читець» – спільне виробництво США та Німеччини – був знятий англійським режисером, який не лише зрозумів, а й сприйняв багатозначність роману Шлінка, і поставився до першоджерела з надзвичайною коректністю. На нашу думку, така позиція С. Делдрі певною мірою визначається його попереднім творчим досвідом.

С. Делдрі народився у 1960 р. і з юнацьких років грав у молодіжному театрі Тонтонна. Пізніше, він навчався в університеті в Шеффільді, де вивчав англійську мову і літературу, паралельно продовжуючи опановувати акторську майстерність, захоплюється як драматичним, так і цирковим мистецтвом. Протягом 1985–1988 рр. С. Делдрі грає в театрі «CRUCIBLE» та вивчає режисуру. У 1990–1992 рр. він працює режисером у лондонському театрі «The Gate», де здійснює постановку «Дзвонить інспектор» за п'єсою Дж. Б. Прістлі. Вистава мала значний успіх і примусила говорити про С. Делдрі як про нове явище англійського театру. В 32 роки режисер отримує запрошення очолити «Королівський придворний театр».

З 1997 р. починається успішна кінокар'єра С. Делдрі, оскільки перший його повнометражний фільм «Біллі Елліот» (2000) одразу був номінований на Оскар. У 2001 р. режисер знімає фільм «Годинник» – екранізацію роману Майкла Каннінгема, що отримав Пульцирівську премію. У фільмі «Годинник» С. Делдрі працював з цілою плеядою блискучих акторів, серед яких виокремимо Меріл Стріп, Ніколь Кідман та Еда Харріса. «Годинник» підтвердив найкращі риси С. Делдрі – режисера, котрий на знімальний майданчик переніс театральну практику ґрунтовного опрацювання образу, взаємодію між партнерами та «вироблення» єдиної манери акторської поведінки. Така увага до роботи з акторами збережеться і в процесі екранізації роману «Читець», де виконавцями головних ролей будуть Р. Файнс та К. Уїнслет.

Щоб зрозуміти причини читацького й глядацького успіху «Читця» необхідно, на нашу думку, з одного боку, підкреслити специфічний текст та контекст роману, а з другого, – творчий характер підходу кінорежисера до його «прочитання». Адже фільм «Читець» це не кіно-

ілюстрація трьох частин роману, а його переосмислення із врахуванням можливостей кіно «передати» чи «не передати» те, що закладено, передусім, у підтексті роману.

Зазначимо, що твір Б. Шлінка існує на двох рівнях: сюжетному і психологічному. При цьому, обидва вони вельми складні й неоднозначні, передусім, у моральнісному вимірі. Для повноцінного опанування цими двома рівнями письменнику потрібний був не тільки високий професіоналізм, а й особистісна чутливість і коректність, аби відтворити стан п'ятнадцятирічного Міхаеля Берга – хлопця з професорської родини, – котрий вперше побачив процес перевдягання дорослої жінки, вік якої йому важко визначити: «Балансуючи на одній нозі, вона уперлася п'яткою іншої ноги в коліно, нахилилася, натягнула згорнутий ролик на мисок ступні, поставила її на сидіння стільця, розправила панчохи на щиколотці, на коліні, на стегні, потім відхилилася в бік...» [2, с. 16]. Це перше еротичне враження багато в чому визначить подальше сексуально-еротичне життя вже дорослого Міхаеля Берга, котрий, ставши юристом, більш-менш вдало побудувавши власне життя, буде постійно повертатися саме до цього юнацького враження, яке важитиме для нього не менше, ніж власне роман з Ханною Шміц – немолодою, не такою вже і привабливою, – як пізніше з'ясує Міхаель – неписьменною жінкою: «Через багато років я здогадався, що справа була не стільки в її зовнішності, скільки в рухах й пластиці. Я просив моїх жінок надягати при мені панчохи, але не міг пояснити їм смисл мого прохання, так як не міг сам зрозуміти те, що відбулося між кухнею і коридором» [2, с. 18].

І в першому, емоційно шокуючому юнацькому враженні, і в подальших епізодах сексуальних стосунків Міхаеля і Ханни, письменник постійно відпрацьовує тему тілесності, яка, значною мірою, визначає стосунки героїв. Увага Міхаеля до «її (Ханни – Т. К.) тіла, до її пози і рухів», що здаються герою дещо незграбними. Проте саме тіло, яке живе власним життям, має свій власний ритм, призводить до «запрошення забути про оточуючий світ». Тілесність присутня і в ставленні Ханни до Міхаеля, якому вона відкриває його перший сексуальний досвід.

Слід зазначити, що Б. Шлінк належить до тих письменників, які вміють на підґрунті відбиття сексуально-еротичних переживань мо-

лодої людини відтворити процес формування людської чуттєвості в її найширшому розумінні. Ці, надзвичайно важливі для досягнення внутрішнього світу Міхаеля нюанси поведінки, фактично зникають в кіноваріанті «Чтиця». У цьому аспекті С. Делдрі, так би мовити, програє Б. Шлінку. Це відбувається значною мірою внаслідок вилучення з фільму принаймні двох епізодів роману: тонкого опису стану Ханни, коли Міхаель (у фільмі ім'я героя змінено на Майкл – Т. К.), скориставшись відсутністю батьків, приводить її до свого дому, і на прохання жінки, читає їй – неписьменній – фрагменти з книги свого батька, присвяченій філософії Канта. Другий епізод – поява Ханни на пляжі, де Міхаель відпочиває з друзями і робить вигляд, що не впізнає жінку. Власне, це остання зустріч героїв перед драматичними подіями на судовому процесі.

У фільмі втрачено ще кілька показових моментів роману, і це дає підстави стверджувати, що в створенні й насиченні площини «тілесність – чуттєвість» літературний контекст є значно потужнішим, ніж кінематографічний.

Мабуть, ми б не помилилися, зарахувавши «Чтиця» до психоаналітичних творів і розглянувши його у низці відповідних романів Д. Лоуренса, С. Фіцджеральда, В. Набокова, Г. Міллера, А. Мердок. Психоаналітичний зріз простежується не лише в дослідженні сексуально-еротичних переживань головних героїв, а й у послідовно проведеної в другій половині тексту теми провини, що постійно виникає як в художніх, так і в публіцистичних творах Шлінка. Психоаналітичний присмак має і аналіз соціально-ідеологічного фактору «минулого», яке значною мірою відбивається в сучасному житті героїв. «Минуле» як своєрідна константа розуміння мотивів і стимулів людських вчинків, завжди присутнє в психоаналізі. У такому контексті і у романі, і у фільмі психологічно вагомим та виправданим є відтворення неоднозначного стану Міхаеля (Майкла) під час відвідування концентраційного табору: з одного боку, споглядання страшних бараків природно викликає жах, а з другого, – приходиться усвідомлення реальності провини Ханни. Міхаель (Майкл) занурюється у «минуле» і вперше досягає свою причетність до «колективної провини» німців.

Наразі, не відмовляючись від усього вже означеного, підкреслимо, що в романі Б. Шлінка надзвичайно потужно «прописаний» мораль-

но-етичний стан героїв, які намагаються виявити, проаналізувати, оцінити те, що Міхаель (Майкл) називає «вчинком». Так, «тілесність – чуттєвість» – своєрідні рушійні сили, які визначають поведінку головних героїв на початку роману, – трансформуються в складну низку моральнісних, психологічних ситуацій, які вже існують на значно вищому рівні, ніж «тілесність – чуттєвість». Необхідність зайняти певну моральну позицію – Ханну судять як наглядча в нацистському концтаборі Аушвіц, пізніше, провівши в тюрмі двадцять років, вона покінчить життя самогубством – примушує Міхаеля (Майкла) Берга поставити собі низку непростих запитань: Чи зрадив він Ханну? Чи винен в її смерті? Чи мав провину, що кохав її? Чи було в нього право покинути жінку? Це, власне, суто екзистенціалістські запитання, на які герой Шлінка не має відповідей. Зрештою відповідей не має і сам письменник.

На нашу думку, у наголосі на значенні морально-правової та морально-психологічної позиції в житті героїв, окремі епізоди фільму виглядають не менш виразніше, ніж це зроблено в романі. Таким, надзвичайно важливим епізодом фільму є семінар студентів-юристів, протягом якого обговорюється проблема рушійної сили суспільства: мораль чи закон? Професор, який веде семінар, свідомо загострює проблему: чи має суспільство право на жорсткий закон? Такі категоричні запитання Б. Шлінк не ставить, але на сторінках роману є інший привід для роздумів: «Подивіться на звинувачених. Адже ви не знайдете серед них жодного, хто насправді вважає, що тоді він мав право знищувати людей» [2, с. 87]. Але ж знищували! Але ж приписували собі таке право!

Виокремлені проблеми роблять актуальним ще одне запитання: чи є роман «Читець» автобіографічним? На думку Б. Хлебнікова, Б. Шлінк написав автобіографічний роман. Таке визначення можна прийняти, якщо враховувати зміст, який літературознавець вкладає в поняття «автобіографічність»: «Вона (автобіографічність – Т. К.) в тому, що крізь вигадану історію висвітлюється реальне життя, справжня доля спочатку німецького гімназиста, потім юриста і дорослої людини, яка б'ється над найважчими питаннями німецької історії ХХ століття та післявоєнних десятиріч» [1, с. 212].

Слушно підкреслена Б. Хлебніковим, так би мовити, умовна «автобіографічність» роману, дає право на свободу інтерпретації однієї

з важливих констант шлінківського твору: протягом піврічного спілкування Ханни і Міхаеля (Майкла), жінка просить хлопця читати їй вголос книжки. Так, по-перше, з'являється пояснення назви роману «Читець», по-друге, образ Міхаеля (Майкла) трансформується у своєрідний символ, а по-третє, в текст роману закладається авторський «код» – неписьменність німецької жінки, яка народилася й сформувалася в одній з найбільш культурних країн Європи першої половини ХХ століття. Б. Шлінк як фахівець з державного права, і Б. Шлінк як письменник, переконані, що підґрунтям німецького фашизму, який призвів до найбільшої трагедії ХХ століття, виступає, так би мовити, «неписьменність» не лише окремих німців, а й «неписьменність» цілих соціальних прошарків. Адже загальновідомо, що «письменні» прошарки німецької інтелігенції або вчасно покинули країну, або, на зразок засновника психоаналізу, досить довго перебували в «тенетах» німецького чи австрійського фашизму, плекаючи ілюзію, що у висококультурних країнах «неписьменні» перемогти не зможуть.

Межі статті не дозволяють деталізувати усі засадничі принципи, які і зумовили успіх роману Б. Шлінка, але те, на чому наголошено, – тілесність, чуттєвість, еротичність, комплекс провини, морально-етичні виклики, «автобіографічність» – переконливо свідчить про складність тих завдань, які стояли перед С. Делдрі.

Як ми вже підкреслили, екранізація не копіює роман «Читець», події якого розвиваються, так би мовити, в чіткій хронологічній послідовності: хлопець захворів жовтухою (у фільмі – скарлатиною – Т. К.) і йому стало зле біля чужого будинку. Незнайома жінка не лише допомогла йому, а й, взявши за руку, відвела до батьків. Після одужання, мати хлопця посилає його подякувати жінці й подарувати квіти. Далі, хлопець, реконструюючи усі деталі, згадує як склалися його романтичні стосунки з тридцятишестилітньою жінкою, описує причини, що обірвали роман. Через вісім років, протягом яких хлопець закінчив гімназію і став студентом-юристом, він знову зустрічається з своїм першим коханням: він – як студент-практикант в залі суду, вона – як арештантка на лаві підсудних. Від цієї зустрічі, події роману продовжують розвиватися у такій самій хронологічній послідовності: засідання суду, покази жінки, вирок, тюремне ув'язнення...

Екранізуючи роман, С. Делдрі руйнує хронологію літературного матеріалу і розкладає його на три історії, які згадує вже дорослий Міхаель (Майкл) Берг. Цей прийом дозволив не лише динамізувати сюжет, а й підкреслити особистісний характер тих подій, про які розповідає фільм. Така «перебудова» роману і – відповідно – нова структура фільму, значно підсилювала образ Міхаеля (Майкла) Берга, а для С. Делдрі актуалізувала проблему вибору виконавця головної ролі. На нашу думку, режисер продемонстрував справжній професіоналізм та високий естетичний смак, запросивши на головну роль Р. Файнса.

Відомий англійський театральний актор Файнс постійно працює в кінематографі. Серед його безперечних творчих досягнень ми виділили б фільми «Список Шиндлера» (1993), «Англійський пацієнт» (1996), «Смак сонячного світла» (1999), «Пані покоївка» (2002), «Відданий садівник» (2005), «Герцогиня» (2008). Участь у цих фільмах не лише зробила відомим прізвище актора, а й принесла йому численні нагороди. Окрім акторської роботи, Р. Файнс нещодавно заявив себе і як кінорежисер, екранізуючи «Кориолана» Шекспіра і виконавши головну роль. Цей кінематографічний досвід може бути приводом для самостійного розгляду, оскільки є черговим прикладом експериментування з літературною класикою: дія фільму перенесена в сучасний Рим, життя якого, на думку Р. Файнса, дозволяє проводити паралелі з давньо-римською легендою (V ст. до н. е.). У численних інтерв'ю, які останнім часом дає Р. Файнс, він наголошує на бажанні продовжувати саме акторську роботу, розцінюючи кінорежисуру як можливі поодинокі експерименти в творчій кар'єрі.

Отже, на роль Міхаеля (Майкла) Берга С. Делдрі обирає відомого, досвідченого актора, гра якого позначена стриманістю, поміркованістю, заглибленням у внутрішній світ героя. Р. Файнс у більшості своїх кіноробіт уникає зовнішніх ефектів та показової емоційності. Такий принцип ставлення до матеріалу він намагається зберегти і в процесі створення образу Берга. Наразі, у двох випадках – зустріч з донькою та епізод в тюрмі, де йому розповідають про самогубство Ханни, – актор відходить від звичної для нього манери поведінки на екрані і сміливо демонструє, так би мовити, відкриту емоційність, що допомагає йому розкрити ті складні, глибоко приховані почуття, які протягом майже трьох десятиліть зв'язують його з першим коханням.

Слід визнати, що завдання Р. Файнса в екранізації роману «Читець» досить складне, адже він не має відношення до молодого Міхаеля (Майкла), роль якого виконує інший актор. При цьому Файнс мав «вписатися» в той образ, який вже створений його «віковим» попередником. Зовні актори мало подібні, але Файнс психологічно долає портретне неспівпадіння саме за рахунок акторського професіоналізму й вміння «вивести» внутрішній світ людини назовні. Протягом другої половини фільму С. Делдрі кілька разів показує глядачеві Міхаеля (Майкла) Берга, який на диктофон начитує для Ханни «Даму з собачкою» Чехова. У цих епізодах актор начебто повертається у свої п'ятнадцять років, у ті дні, коли читав Ханні світову класику. На нашу думку, означені епізоди фільму були б підсилені, коли б С. Делдрі використав наплив і співставив обличчя молодого й дорослого Берга. Згадаємо, якого психологічного ефекту досягнув І. Бергман у фільмі «Персона», «формуючи» новий образ з поєднання облич двох героїв. У С. Делдрі була можливість подолати час, вікові розходження і – хоча б на мить – з'єднати двох акторів в єдину «персону». Цього не сталося і С. Делдрі потрапив в тенета тих естетико-художніх прорахунків, що, як правило, виникають, коли одну роль виконують два актори.

На відміну від Р. Файнса, роль Ханни виконує одна актриса – Кейт Уїнслет, котрій підчас зйомок фільму «Читець» було 33 роки. Вік Кейт і Ханни щодо подій першої половини фільму майже співпадав, проте друга половина фільму зумовила необхідність грати сорокорічну й шестидесятирічну жінку. Зазначимо, що актриса блискуче подолала складності вікової ролі і саме за роль Ханни отримала не лише низку високих нагород, а й премію «Оскар» (2009). Певним чином, фільм «Читець» – саме завдяки премії «Оскар» – підсумував яскравий акторський шлях «зіркової» Кейт Уїнслет, яка до 2009 р. була шість разів номінована на «Оскар», мала 2 премії «BAFTA» та кілька «Золотих глобусів».

До 2008 року – року виходу на екрани фільму «Читець» – актриса вже належала до найвизначніших молодих англійських актрис завдяки блискуче виконаним ролям у фільмах «Розум і почуття» (1995), «Титанік» (1997), «Перо маркіза де Сада» (2000), «Айріс» (2001), «Вічне сяяння чистого розуму» (2004) та ін. На нашу думку, відтво-

рюючи основні віхи кар'єри К. Уінслет, слід наголосити на фільмі «Айріс», де актриса зіграла роль молодій Айріс Мердок – видатної англійської письменниці й філософа. Айріс у похилому віці грала відома англійська актриса театру та кіно Джуді Денч. Подібна ситуація могла б бути використана і С. Делдрі: молода Ханна – Кейт Уінслет, а похилий вік героїні відтворює якась інша актриса. Наразі, режисер доручає надзвичайно складну роль одній актрисі і таке рішення виявляється цілком виправданим. Успіх К. Уінслет в ролі Ханни робить логічним запитання щодо ролі Міхаеля (Майкла): Чи не виграв би фільм, якби і чоловічу роль зіграв один актор? Щоправда, таким актором не міг би бути Р. Файнс, а його участь в екранізації роману, безперечно, позитивно вплинула на адекватне донесення до глядача загальної концепції фільму.

Виконання К. Уінслет ролі Ханни практично не має якихось слабких місць. Актриса щира й переконлива від першої появи на екрані і до останнього кадру, в якому Ханна відбирає книги та складає їх на столі. Саме на ці книги будуть спиратися старі, деформовані ноги, коли героїня вирішить піти з життя. Проте є епізоди, де майстерність акторки доведена до такого рівня, що начебто знищує межу між екраном та реальністю. Це епізоди суду над Ханною і особливо та їх частина, де прокурор з'ясовує процес спалення в'язнів в зачиненій церкві: Чому Ханна та інші наглядачі не відкрили двері палаючої церкви? У цей момент на обличчі К. Уінслет така гама почуттів, яку здатна передати лише актриса, яка повністю «володіє» образом. При цьому усі відтінки почуттів перебиваються щирим здивуванням: «Ми були забов'язані не допустити втечі. Адже ми відповідали за них... Увесь час охороняли їх, і в таборі, і протягом шляху. Ми охороняли їх, щоб вони не втекли, це була наша робота» [2, с. 120].

Героїня К. Уінслет, маючи на терезах, з одного боку, життя кількох десятків людей, а з другого, чітке виконання «роботи», обирає останнє. Вона щиро переконана, що інакше вчинити не можна.

Ані Б. Шлінк, ані С. Делдрі не займаються моралізаторством. Водночас, природа літературного твору дозволяє письменнику кожне слово Ханни, яке прозвучало на суді, подати як цеглину в будівлю під назвою «колективна провина». У фільмі уся вага цього матеріалу покладена на плечі актриси і вона виявилася на рівні шлінківської

«літературної описовості». К. Уінслет блискуче відіграє увесь літературний підтекст в запитанні, зверненому і до прокурора, і до залу: «А щоб ви зробили на нашому місці?» [2, с. 120].

Своєрідний рух від Б. Шлінка до С. Делдрі, на нашу думку, стверджує право «Читця» існувати не лише в літературному, а й і в кінематографічному варіанті. Екранізація при коректному ставленні до літературного першоджерела, при збереженні «тканини» роману, все ж змогла завдяки таланту режисера й акторів створити новий твір – твір самодостатній та самоцінний.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Хлебников Б. *Автопортрет второго поколения. Послесловие переводчика.* // Бернхард Шлинк. *Чтец.* — СПб., 2009.
2. Шлинк Бернхард. *Чтец.* — СПб. Азбука-классика, 2009. — 224 с.

Кохан Т. «Чтець»: від Бернхарда Шлінка до Стівена Делдрі. У статті проаналізовано досвід екранізації роману німецького письменника Бернхарда Шлінка «Чтець» і розглянуто особливості його кінематографічного «прочитання».

Ключові слова: літературний твір, екранізація, інтерпретація, письменник, кінорежисер, актор.

Кохан Т. «Чтец»: от Бернхарда Шлинка до Стивена Делдри. В статье проанализирован опыт экранизации романа немецкого писателя Бернхарда Шлинка «Чтец» и рассмотрены особенности его кинематографического «прочтения».

Ключевые слова: литературное произведение, экранизация, интерпретация, писатель, кинорежиссер, актер.

Kohan T. «The Reader»: from Bernhard Schlink to Stephen Daldry. The analysis of the experience of the German writer Bernhard Schlink's novel film adaptation, and examination of the peculiarities of its cinematographic interpretation were made in this article.

Key words: literary work, film adaptation, interpretation, writer, film editor, actor.