

Г. Г. Ишимбаева
Башкирский государственный университет

ЖАНРОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ РОМАНА Б. ШЛИНКА «ЖЕНЩИНА НА ЛЕСТНИЦЕ»

В настоящей статье, методологической основой которой является концепция семиотики культуры Ю. М. Лотмана, исследуется многосоставная семиологическая система романа Б. Шлинка «Женщина на лестнице». В его жанровой структуре трансформируются и сращиваются различные жанровые формы, что обуславливает многосоставность семиологической системы произведения. Проанализированный сквозь призму жанра роман предстает как парадигматическая структура, интегрирующая разные типы жанров в единую семиосферу. Ее ядерный компонент составляет экфрасис, ближнюю периферию — дискурсивное поле детективного, гендерного и любовного романов, дальнюю периферию — все прочие жанровые текстуальные стратегии.

Ключевые слова: Бернхард Шлинк; «Женщина на лестнице»; жанровый синкретизм; семиосфера

1. Введение

Западногерманский профессор права, Бернхард Шлинк с конца 80-х гг. прошлого столетия успешно совмещает занятия юриспруденцией и преподавательскую деятельность в Берлинском университете им. Гумбольдта с литературой.

В своем творчестве Шлинк искусно сочетает разнонаправленные жанровые векторы высокой и массовой литературы. Это становится отличительной чертой его писательского метода, который проявляется как в криминальных романах, прежде всего в трилогии о частном детективе Герхарде Зельбе («Правосудие Зельба», «Обман Зельба», «Прощание Зельба») (2010-2011), так и в мировом бестселлере «Чтец» (1995) и в других произведениях.

Этот аспект творчества Б. Шлинка пока не получил должного осмысления в литературоведении. Исследователи либо дают обзор его романов в целом (Ионкис 2012; Ионкис 2015), либо рассматривают тематику его отдельных произведений (Шарыпина 2011; Шарыпина 2012; Шарыпина 2017; Платицына 2015; Кудрявцева 2015; Николаева 2018; Чугунов, Гущина 2019).

Научная новизна статьи обусловлена ее целью — проанализировать многосоставную семиологическую систему романа Б. Шлинка «Женщина на лестнице» (2014), а также ее задачами —

рассмотреть разные типы жанров, которые интегрированы в этом романе в единую семиосферу.

Гипотеза исследования: роман Б. Шлинка «Женщина на лестнице» является образцом жанрового синкретизма, в его жанровой структуре сочетаются многие разнородные признаки, трансформируются и сращиваются различные жанровые формы.

2. Методы исследования

Методологической основой статьи является концепция семиотики культуры Ю. М. Лотмана (Лотман 2000).

3. Результаты исследования

Формула узнавания жанра зафиксирована в заголовке, который представляет собой название живописного полотна. Действие всего романа организовано вокруг портрета главной героини, который становится магистральным образом повествования (его прототипом послужила картина Герхарда Рихтера «Эма. Обнаженная на лестнице», 1966).

С картины, собственно, и начинается повествование: «Когда-нибудь вы увидите эту картину» (Шлинк 2018: 7). И затем, чуть ниже, дается ее подробное описание:

«По лестнице спускается женщина. Правая нога шагнула на нижнюю ступеньку, а левая нога еще касается верхней, но уже готова сделать новый шаг. Женщина обнажена, у нее бледное тело, светлые волосы на лобке и голове, прическа слегка поблескивает от солнечных лучей. Обнаженная, бледная, светловолосая, на расплывчатом зеленовато-сером фоне стены и лестничных ступеней, женщина с парящей легкостью идет прямо на зрителя. Но одновременно в ее длинных ногах, округлых бедрах, упругой груди ощущается чувственная невесомость» (Ibid.: 7-8).

Описание картины дано в восприятии нарратора, компаньона франкфуртской юридической фирмы, увидевшего ее в Художественной галерее Сиднея, куда прилетел по делам. Случайно замеченное рассказчиком живописное полотно по воле Шлинка стало катализатором воспоминаний героя и всех последующих событий романа. Автор-повествователь, увидевший картину, фиксирует:

«... женщина опять смутила меня. Не своей наготой и не тем, что напомнила мне о давней истории, а тем, что я увидел ее иной, не той, которая осталась в моей памяти» (Ibid.: 34-35).

Картина связала трех мужчин — безымянного рассказчика-юриста, художника Карла Швинда, промышленника Петера Гундлаха — и одну женщину — Ирену Гундлах-Адлер; картина обусловила взаимодействие разных пространственно-временных пластов повествования, выстроила причинно-следственные связи внутри текста. И, наверное, самое главное — позволила Шлинку обнажить жизнь сознания, подсознания и сферы бессознательного героев, раскрывающихся через их отношение к картине, которая становится разменной монетой в связавшем их неразрешимом конфликте.

Гундлах ненавидит картину, которую нарисовал Швинд, ненавидит жену, которая бросила его и ушла к художнику.

Швинд ненавидит Гундлаха, который уродует его картину и всеми правдами-неправдами, даже ценой отказа от Ирены, стремится вернуть ее себе, так как видит в ней символическую чашу Грааля, без которой невозможно его творчество. Картина имела для него программное значение. Как говорит Ирена, Швинд

«давал ответы на актуальные вопросы, которые вставляли перед живописью, — о возможностях предметного или абстрактного искусства, о связи живописи с фотографией, о взаимоотношениях красоты и правды» (Ibid.: 87).

Своим полотном он хотел опровергнуть кубистическую «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» Марселя Дюшана.

Рассказчик восхищается картиной и испытывает к Ирене сложные чувства любви-ненависти. Он вспоминает, как в юности, впервые увидев картину, словно проснулся к новой жизни, влюбился в Ирену, которой не может простить того, что она обманула его.

Ирена принимает себя изображенной на картине как данность, но не может согласиться с тем, как ведут себя ее любовник и муж по отношению к ней и к ее портрету: «Один хочет продать меня, другой, похоже, готов меня насильно увезти» (Ibid.: 45), и использует влюбленного в нее юного адвоката, чтобы выкрасть картину — для героини это жест самоутверждения.

Именно поэтому, на наш взгляд, в романе неоднократно появляются уточнения к первому описанию картины, что позволяет определить основную жанровую характеристику романа, связанную с изобразительным искусством и с синтезом литературы и

живописи, и, кроме того, выделить дополнительные жанровые особенности этого романа-экфрасиса, обусловленные тайной похищения картины и тайной взаимоотношений трех мужчин и Ирены Гундлах-Адлер.

Среди многочисленных формально-содержательных характеристик картины, на наш взгляд, принципиально важны две. Первая имеет характер подробного психологического разъяснения ее содержания, вторая сухо фиксирует ее стоимость, что определяет специфику развития сюжета романа.

1. «Женщина спускается по лестнице не для того, чтобы играть на пианино или пить чай, не потому что ее с радостью ожидает любовник. Она идет, склонив голову и опустив глаза, будто кто-то принуждает ее, но она смирилась с принуждением. Будто она сопротивлялась, но прекратила сопротивление, ибо тот, кто ее принуждал, оказался слишком могущественным. Будто она надеется на пощадку, снисхождение, милосердие только ценой кротости, соблазнительности, готовности отдалиться. Ей приходится считаться с тем, что ее могут просто взять силой. Или она сама этого хочет? Только не признается в своем желании ни другому, ни самой себе?» (Ibid.: 35).

В этом описании картины нарратором, включающем размышления о судьбе и характере героини, присутствует некий набросок будущего повествования в жанровом русле любовного и гендерного романа. Для него характерны определенная расстановка персонажей и их система отношений. В версии, озвученной Иреной и воспроизведенной рассказчиком, это выглядит как противоборство полов и потребительское отношение мужчины к женщине:

«Для Гундлаха я была молодой, красивой блондинкой — его трофеем, решающую роль играла моя внешность. Для Швинда я служила источником вдохновения, для чего моей внешности тоже оказалось вполне достаточно. Потом явился ты. Третья дурацкая женская роль: после самочки и музы — принцесса, которую от грозной опасности спасает принц» (Ibid.: 88).

Так героиня озвучивает свое представление об архетипической проекции мужчин ее жизни на себя и, как следствие, на картину.

2. Гундлах, привыкший все измерять в категориях стоимости вещей и предметов, называет цену картины: «больше двадцати миллионов» (Ibid.: 113). И выясняется, что Ирена, некогда похитившая картину, которая не имела рыночной стоимости в

момент похищения, сознательно выставила ее, ставшую мировой сенсацией, в Художественном музее Сиднея, чтобы «заманить» (Ibid.) бывшего мужа и бывшего любовника к себе в Австралию. Первый ее увлек в свое время своей одержимостью богатством и властью, второй — одержимостью создания совершенного произведения искусства. Что же касается юриста, то его появление в Австралии оказывается просто случайным стечением обстоятельств (по праву он называет себя «случайным зрителем» [Ibid.: 151]), однако именно ему выпадает роль последнего возлюбленного Ирены Адлер, который распутывает историю, начавшуюся 40 лет тому назад.

Вся эта линия повествования выстроена в соответствии с канонами детективного жанра (преступлением и его раскрытием), поэтономическим ключом к которому является имя героини — Ирэна Адлер, отсылающее к рассказу А. Конан Дойла «Скандал в Богемии».

Таким образом, в романе дается специальный живописный дискурс и исследуется его общая динамика. Это позволяет выделить жанровые черты романа-экфрасиса в «Женщине на лестнице», где с темой картины связаны любовная, гендерная и детективная линии со своими наборами жанровых признаков. Иначе говоря, главные жанровые критерии романа обусловлены его основным содержанием, что проявляется в общей схеме сюжета и в его логических моделях.

Другие жанровые уровни романа Шлинка определяются структурными и проблемно-стилевыми доминантами повествования.

Первые, структурные доминанты, совершенно очевидно обуславливают жанровые черты приключенческого романа (действие), бытового романа (изображение обыденной жизни), психологического романа (раскрытие психологии героев), социально-психологического романа (воспроизведение детализированной картины повседневной жизни героев), философского романа (художественная рецепция господствующих идей эпохи и прежде всего экзистенциализма).

Проблемно-стилевые доминанты романа Шлинка уточняют наличие черт других жанровых форм. Выделю несколько, на мой взгляд, наиболее важных для постижения авторской концепции.

1. Прежде всего это рыцарский роман и одновременно пародия на него. С одной стороны, рассказчик, аттестуемый Ирэнной «храбрым рыцарем» (Ibid.: 83, 97, 100), пытается вести себя в соответствии с рыцарским культурным кодом поклонения и служения Прекрасной Даме. Неслучайность этой проблемно-стилевой доминанты подчеркнута введением в ткань повествования имени Парсифаля, которого вспоминают герои. Рассказчик с подачи Ирэнны начинает сравнивать свое поведение с поведением Парсифаля, с тем, правильно ли он задает вопросы и те ли это вопросы (Ibid.: 174, 175, 177). С другой стороны, рассказчик, конформист, добропорядочный и педантичный буржуа (что уже само по себе пародийно: в качестве рыцаря выступает человек, абсолютно не совпадающий по психотипу с рыцарем), не понимает печальной иллюзорности своего облика. Об этом ему прямо говорит любимая женщина:

«Мой дурачок, <...> ты идешь по жизни, вступаешь в схватки подобно тому, как раньше рыцари сражались на турнирах, но так же, как они, не понимаешь: это лишь поединок с собственным зеркальным отражением, время рыцарей прошло...» (Ibid.: 201).

2. С последним — «время рыцарей прошло» — связаны жанровые черты романа альтернативной истории, романа-сказки и мещанской идиллии в стиле бидермейер.

Смертельно больная Ирэна просит героя рассказать ей историю о том, что было бы, если бы они тогда, в юности, не расстались. Так в повествовании появляются жанровые признаки романа альтернативной частной истории — о совместной жизни героев и их путешествиях по США. Шлинк намеренно дробит этот рассказ, в который постоянно вторгается реальная современность, что жестко корректирует жанровые рамки романа альтернативной истории.

По тому же принципу используются формы романа-сказки: рассказчик, желая развлечь Ирэнну, сочиняет сказку про Рапунцель и принца. Сюжетная модель сказки братьев Гримм до известной степени претворяется в романе, в котором героиня сама называет себя «принцессой», а героя — «принцем», который спасает принцессу от грозящей ей опасности (Ibid.: 88). Ирэна, действительно, выступает в роли заколдованной красавицы, запертой в башне (башня — это и двухэтажный дом на горе, в кото-

ром она живет, и болезнь, которая подтачивает ее силы), герой-рассказчик уподоблен принцу, сумевшему попасть в покои любимой. В отличие от претекста, однако, финал романа-сказки трагичен: Ирэна кончает жизнь самоубийством.

Пересмотр содержания традиционного жанрового канона происходит и применительно к жанровой модели идиллии.

«Мещанская идиллия в духе бидермейера» (Ibid.: 130) — так рассказчик называет жизнь, которую героиня вела в ГДР с ее «остановившимся временем, покоем, отсутствием сенсаций», «праздником по поводу законченного строительства дачи», «поездкой всем трудовым коллективом в Берлинскую оперу», «отпуском с палаткой и байдаркой в Шпреевальде» и т. д. (Ibid.: 130). Но точно такую же жизнь вел и рассказчик в ФРГ с поправкой на географию и экономику, делая ставку на остановившееся время и комфортное существование по инерции, предполагающее «заработанные деньги, дорогие отели, возможность летать первым классом» (Ibid.: 101).

Десятилетия спустя оба героя понимают, что они просто прятались от жизни и от необходимости что-то решать, делать осознанный выбор. Когда выбор ими был сделан, обе идиллии рухнули: Ирэна вынуждена бежать из Германии, чтобы скрыться в Австралии; рассказчик терпит крах в семейной жизни и ведет призрачное существование, всецело отдавшись работе, посвященной юридическим разборам «слияния и поглощения» фирм и производств (Ibid.: 101), ощущая себя «колесиком» «отлаженного механизма» (Ibid.: 108). Идиллическая жанровая модель, таким образом, раскрывается в романе через ее развенчание, что обуславливает наличие пародийного дискурса.

3. Сопоставление восточно-немецкой и западно-немецкой идиллий привносит в повествование жанровые черты политического романа. Пунктирно воссозданная биография героини с ее интересом к левому движению и причастностью к терроризму, сам факт того, что в ФРГ она объявлена в розыск, привносит в роман дыхание большой политики. Ирэну волнуют проблемы гонимых властью людей, политических обвиняемых, обвинителей «государства, полиции, церкви» (Ibid.: 101). Она, как понимает рассказчик, мечтала о «справедливости для униженных и угнетенных», «сделала эту справедливость смыслом собственной жизни» (Ibid.: 103). Она говорит от имени целого поколения своих

единомышленников: «Мы думали, раз существует Запад и Восток, может существовать еще нечто третье, лучшее» (Ibid.: 145).

Политика по-разному, но присутствует и в жизни ее главных мужчин.

Процветающий промышленник Гундлах поет осанну современному политическому строю:

«... наш мир перестал изменяться. Ему больше ничего не угрожает — ни фашизм, ни коммунизм, которые хотели изменить мир. С окончанием холодной войны нашему миропорядку нет альтернативы...» (Ibid.: 141).

Гундлах утверждает, что сегодня все страны живут по законам капитализма — «даже китайский коммунизм превратился в капитализм», а «заветы пророка, ради которых убивают и погибают мусульмане, — это не альтернатива, а лишь проблема для полиции и спецслужб» (Ibid.: 141). В этот символ веры Гундлах вписывает и бедняков, о которых говорит презрительно:

«Пока работает телевизор и на столе стоит пиво, они не представляют собой угрозы, ибо на эти вещи денег всегда хватит» (Ibid.: 141).

Однако во всех фразах Гундлаха звучит попытка убедить не столько своих собеседников, сколько самого себя в стабильности этого мироздания, в котором он хочет ощущать себя хозяином положения. Но его неуверенность выдает вопрос, обращенный в пустоту:

«Сумеют ли быть такими мои дети и внуки? Генетический потенциал семейного бизнеса ограничен» (Ibid.: 141).

Модный и самый дорогой современный художник Швинд ностальгирует по нищей молодости и вспоминает «о надеждах, о подъеме, который ощущался в конце шестидесятых и в начале семидесятых годов», о «красивых, умных женщинах, которые тогда примкнули к левым из-за своих политических убеждений и потому, что чувствовали себя идущими в авангарде, где пульсирует живая, интересная жизнь» (Ibid.: 144). Тогда он и сам был в авангарде, искал и находил новые пути в искусстве, теперь же приспособился к миру Гундлаха. Поэтому приговором ему как художнику звучит сравнение, данное ему коллегой: «калькулятор», который «расчетливо играет с публикой, арт-

рынком и ценами» (Ibid.: 122).

Бывшие муж и любовник героини, таким образом, объективно свидетельствуют против того мира, к созданию которого причастны. Но этому миру верой и правдой служил рассказчик, которого Гундлах недаром называет «лакеем», а Швинд с удовольствием добавляет: «камердинер» (Ibid.: 147). И хотя в романе нет подробностей о «грязной работе» для «солидных клиентов» (Ibid.: 147), которую адвокату приходилось делать, она подразумевается. Юридическая фирма, в которой служит герой, законопослушна и заботится в первую очередь об интересах промышленников и коммерсантов. Поэтому рассказчик на всю жизнь запомнил историю своего несостоявшегося участия в процессе по делу университетского приятеля, инициировавшего антиправительственную молодежную демонстрацию. И хотя герой пытается убедить себя: «Я никому ничего не должен» (Ibid.: 105), этот эпизод врезался ему в память и не отпускает, становясь предметом рефлексии.

4. Все герои романа приходят к финалу их совместной истории с осознанием конца целого этапа жизни. Это актуализирует еще одну очень важную проблемно-стилевую доминанту повествования, обуславливающую наличие черт онтологического романа с его мифологической архетипикой.

Шлинк описывает бытие как целое, рождающееся и умирающее. Эсхатологические мысли высказывает не только онкобольная Ирэна: «Теперь, когда двух миров больше нет...» (Ibid.: 145), «... все кончено и погибнете не только вы — вместе с вами погибнет весь мир» (Ibid.: 145). Об этом же говорит циничный жизнелюб Гундлах, когда в ответ на вопрос: «Что же избавит нас от гнетущего чувства?», отвечает: «Атомная война, падение метеорита, другая катастрофа, которая уничтожит мир, каким мы его знаем» (Ibid.: 143).

Мир Австралии, где локализовано основное действие романа, изображен эдемским садом, где пытается гармонизировать местную жизнь Ирэна и где, вопреки ее усилиям, назревают кардинальные перемены. Они и происходят, когда начинается пожар. Он в пространстве романа ситуационно подобен древнескандинавскому Рагнареку — пожар приобретает характер схватки хтонических чудовищ:

«... подул ветер. Подхватив огонь, он погнал его вперед, раздувая черный дым и превращая его в большое облако, живое, огромное чудовище, в котором все искрилось и горело. Иногда из чрева этого облака вырывалось огненное ядро; оно летело, словно из катапульты, по высокой траектории к подножью небольшой горы...» (Ibid.: 208).

Огонь уничтожил все на острове, что трактуется в романе как конец мироздания, сопряженный со смертью героини. Шлинковский апокалипсис завершается Судным днем для героя. Он, ощутивший себя Адамом в раю (говорящая деталь: вернувшись на остров после пожара, он находит и съедает не тронутое огнем яблоко), пересматривает всю свою жизнь и намечает контуры своего будущего.

4. Заключение

Таким образом, проанализированный сквозь призму жанра роман Б. Шлинка «Женщина на лестнице» предстает как парадигматическая структура, интегрирующая разные типы жанров в единую семиосферу. Ее ядерный компонент составляет экфрасис, ближнюю периферию — дискурсивное поле детективного, гендерного и любовного романов, дальнюю периферию — все прочие жанровые текстуальные стратегии.

Список литературы / References

Ионкис Г. Новейшая литература Германии: Бернхард Шлинка [Электронный ресурс] // URL: <http://www.partner-inform.de/partner/detail/2012/8/238/5601/novejshaja-literatura-germanii-bernhard-shlink> (дата обращения: 24.06.20). [Ionkis, Greta. (2012) *Noveyshaya literatura Germanii: Bernhard Shlink (The Latest German Literature: Bernhard Schlink)*. Retrieved from <http://www.partner-inform.de/partner/detail/2012/8/238/5601/novejshaja-literatura-germanii-bernhard-shlink> (In Russian)].

Ионкис Г. Явление Бернхарда Шлинка [Электронный ресурс] // Литературный европеец. *Monatliche Zeitschrift des Verbandes russischer Schriftsteller in Deutschland*. URL: <https://le-online.org/2015-11-09-17-50-50/364-n49-mosty-ionkis> (дата обращения: 24.06.20). [Ionkis, Greta. (2015) *Yavlenie Bernharda Shlinka (The Phenomenon of Bernhard Schlink)*. *Literaturny Yevropeyets (Literary European)*. Retrieved from <https://le-online.org/2015-11-09-17-50-50/364-n49-mosty-ionkis> (In Russian)].

Кудрявцева И. Н. Бернхард Шлинка: рассказывая истории // Международный научно-исследовательский журнал. 2015. № 4 (35). Ч. 2. С. 89—93. [Kudryavtseva, Irina N. (2015) *Bernhard Shlink: rasskazyvaya istorii*

- (Bernhard Schlink: Telling Stories). *Mezhdunarodny nauchno-issledovatel'skiy zhurnal* ((International Research Journal), 4 (35), Part 2, 89—93. (In Russian)].
- Лотман Ю. М. Семiosфера. СПб.: Искусство, 2000. [Lotman, Yuriy M. (2000) *Semiosfera* (Semiosphere). Saint Petersburg: Iskustvo. (In Russian)].
- Николаева О. О. Концепт «прошлое» в художественно-языковой картине мира Бернхарда Шлинка (на материале романа «Три дня» («Das Wochenende»)) // Филология и культура. Philology and Culture. 2018. № 3 (53). С. 61—65. [Nikolaeva, Olga O. (2018) Kontsept «proshloye» v khudozhestvenno-yazykovoy kartine mira Bernharda Shlinka (na materiale romana «Tri dnya» («Das Wochenende»)) (The Concept of the «Past» in the Artistic and Linguistic Picture of the World of Bernhard Schlink (Based on the Novel «The Weekend» («Das Wochenende»))). *Filologiya i kul'tura* (Philology and Culture), 3 (53), 61—65. (In Russian)].
- Платицына Н. И. Проблема «непреодоленного прошлого» в романе Б. Шлинка «Чтец» // Филологическая регионалистика. 2015. № 3-4 (15-16). С. 29—34. [Platitsyna, Natal'ya I. (2015) Problema «nepreodolennogo proshlogo» v romane B. Shlinka «Chtets» (The Problem of the «Uncovered Past» in B. Schlink's Novel «The Reader»). *Filologicheskaya regionalistika* (Philological Regional Science), 3-4 (15-16), 29—34. (In Russian)].
- Чугунов Д. А., Гущина А. И. Мифология XX века в романе Бернхарда Шлинка «Ольга» // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 4 (77). С. 295—297. [Chugunov, Dmitriy A., Gushchina Anna I. (2019) Mifologiya XX veka v romane Bernharda Shlinka «Ol'ga» (The Twentieth-Century Mythology in Bernhard Schlink's Novel «Olga»). *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* (The World of Science, Culture and Education), 4 (77), 295—297. (In Russian)].
- Шарыпина Т. А. «Возвращение» Бернхарда Шлинка в литературном контексте Германии новейшего времени // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С. 740—744. [Sharypina, Tat'yana A. (2011) «Vozvrashcheniye» Bernharda Shlinka v literaturnom kontekste Germanii noveyshego vremeni (The «Return» of Bernhard Schlink in the Literary Context of Germany in Modern Times). *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, 6 (2), 740—744. (In Russian)].
- Шарыпина Т. А. Немецкая «Одиссея» Бернхарда Шлинка // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 267—271. [Sharypina, Tat'yana A. (2012) Nemetskaya «Odiseya» Bernharda Shlinka (German «Odyssey» of Bernhard Schlink). *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*, 1 (2), 267—271. (In Russian)].
- Шарыпина Т. А. Функции экфрасиса в романе Бернхарда Шлинка «Женщина на лестнице» // Известия высших учебных заведений. По-

волжский регион. Гуманитарные науки. Филология. 2017. № 1 (41). С. 73—80. [Sharypina, Tatyana A. (2017) Funktsii ekfrasisa v romane Bernharda Shlinka “Zhenshchina na lestnitse” (Functions of Ecphrasis in Bernhard Schlink’s Novel “The Woman on the Stairs”). *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Povolzhskiy region. Gumanitarnye nauki. Filologiya* (University Proceedings. Volga Region. Humanities. Philology), 1 (41), 73—80. (In Russian)].

Шлинк Б. Женщина на лестнице / пер. Б. Хлебникова. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018. 224 с. [Schlink, Bernhard (2018) *Zhenshchina na lestnitse* (The Woman on the Stairs). Saint Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus. (In Russian)].

Galina G. Ishimbayeva
Bashkir State University

Genre Syncretism of the Novel “Woman on the Stairs” by B. Schlink

The methodological basis of this article is the Yu. M. Lotman’s concept of the semiotics of culture. It explores the multi-component semiological system of B. Schlink’s novel “The Woman on the Stairs”. In its genre composition various genre forms are transformed and merged, which determines the multi-component structure of the novel’s semiological system. Analyzed through the prism of the novel genre, it appears as a paradigmatic structure that integrates different types of genres into a single semiosphere. Its nuclear component is ecphrasis, the near periphery is the discursive field of detective, gender and love stories, the far periphery is all other genre textual strategies.

Key words: Bernhard Schlink; “The Woman on the Stairs”; genre syncretism; semiosphere