

УДК 82 06801.6

Г.А. Склейніс

СЕМИОТИКА КАК МЕТОД ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье осмыслена семиотика как метод литературоведческого исследования. На конкретном литературном примере проиллюстрированы возможности применения семиотического метода. Автор проанализировала свойства знаков, их источники, отличие знаков поэтического языка от знаков в лингвистическом аспекте, предложила собственный вариант дефиниции знака и образа в их соотношении.

Одной из наиболее актуальных проблем при изучении методов литературоведческого исследования как в теоретико-литературном, так и в методическом плане является проблема содержания и применения семиотического метода. Дело в том, что семиотический подход имеет большое количество адептов, у которых разное мнение о границах метода и особенностях его использования. Кроме того, работы сторонников семиотики изобилуют терминами, затрудняющими понимание их позиции. Наконец, не так много в современной истории литературы работ, иллюстрирующих знаковое поведение – наиболее интересное и продуктивное понятие в семиотике, создающей знаковые образы. Цель нашей статьи – дать подробное и доступное представление о семиотике и показать на конкретном примере особенности использования этого метода.

Одним из родоначальников, введшим термин «семиотика», стал американский философ, математик, естествоиспытатель Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914). Другой основоположник этого учения – Ф. де Соссюр, швейцарский лингвист (1857–1913), автор работы «Курс общей лингвистики», вышедшей в 1916 г. и сразу ставшей библиографической редкостью, а затем переизданной [14], – работы, где новая наука названа уже «семиологией». Сейчас два этих слова, семиотика и семиология, используются в качестве абсолютных синонимов. Среди исследований, дополнявших, разрабатывавших и систематизировавших учение Ф. де Соссюра, следует назвать работу французского лингвиста Ролана Барта (1915–1980) «Основы семиологии» [1]. Барт предложил строго придерживаться терминологии Ф. де Соссюра и исполнил это предложение в собственной работе (пространные цитаты из Соссюра, характерные высказывания «по Соссюру», «для Соссюра», «в соссюрском смысле слова» и т. д.).

Итак, будем рассматривать семиологию (семиотику) как учение о знаках и их функциях. Знак же будем трактовать как совокупность означающего и означаемого, чувственно-предметный представитель означаемого. Такое определение знака находим у Р. Барта, вновь со ссылкой на Ф. де Соссюра: «Соссюр сразу же отказался от слова «символ»... и предпочел выражение «знак», который определил как единство означающего и означаемого (наподобие лицевой и оборотной стороны листа бумаги)... Итак, знак состоит из означающего и означаемого. Означающие образуют план выражения языка, а означаемые – его план содержания» [1, с. 129–130]. Дополним высказывание цитатой из «Курса общей лингвистики», поскольку это способствует лучшему усвоению понятия «знак»: «Мы предлагаем сохранить слово «знак» для обозначения целого и заменить термины *понятие* и *акустический образ* соответствующими терминами *означаемое* и *означающее*» (курсив Ф. де Соссюра – Г.С.) [14, с. 100].

Чтобы понять полемическую направленность слов Р. Барта, надо иметь в виду, что Ч. Пирс предложил различать три вида знаков по трем вариантам их отношений: «знак как иконический образ (например, рисунок), знак как индекс (сигнал), знак как символ (книга)» [9, с. 750–751]. Надо сказать, что Ч. Пирс, Ф. де Соссюр, Р. Барт рассматривали знаки преимущественно в лингвистическом аспекте. В творчестве Ю.М. Лотмана учение о системах знаков было расширено и распространено на сферу

искусства [7]. Он же поддержал идею о том, что, с точки зрения семиотики, художественный образ – это иконический знак, то есть такой, в котором означающее похоже на означаемое (как, например, фотография, карта). Так, в работе Ю.М. Лотмана «Внутри мыслящих миров» есть следующее наблюдение: «Р.О. Якобсон (критиковавший идеи Соссюра и противопоставлявший им идеи Ч. Пирса – Г.С.) подчеркивал, что определенная степень иконичности присуща всем языковым знакам в той или иной степени. Особенно же сгущается она в поэтическом языке. К этому можно было бы добавить, что слово в устной речи значительно более иконично, чем в письменной» [6, с. 97]. В этой же работе он посвятил знаку целый раздел со знаменательным названием «Иконическая риторика» [4, с. 74–86]. Именно Ю.М. Лотман указал на то, что знак в искусстве своеобразен, и на то, в чем заключается его своеобразие. В лотмановских «Лекциях по структуральной поэтике» читаем: «Искусство отличается от некоторых других видов познания тем, что пользуется не анализом и умозаключениями, а *воссоздает* окружающую человека действительность второй раз, доступными ему (искусству) средствами» (курсив Ю.М. Лотмана – Г.С.) [7, с. 30].

Итак, художественный образ – «весьма своеобразный иконический знак ... он есть новая, *эстетическая* реальность, хотя и созданная на основе реальности первичной (курсив Л.В. Чернец – Г.С.) [6, с. 49]. Об этом же пишет Ю.М. Лотман: «Сидя в зале кинематографа, мы переживаем эмоции ужаса, страха, восторга. Однако мы не вмешиваемся в действие... Происходит это потому, что мы все время осознаем, что перед нами – не реальность, а ее аналог, модель, и это сознание обуславливает эмоции совершенно особого ряда, находящиеся разрядку не в акте деятельности, а в акте познания» [5, с. 57]. Таким образом, художественный образ – это иконический знак, не всегда поддающийся однозначной дешифровке: «ведь художественный образ многозначен и как бы сопротивляется декодировке, где последовательно применяется только один код» [2, с. 49]. Хотя эта дешифровка происходит и требует подчас специальной подготовки.

Приведем примеры в качестве иллюстрации: чело, изборожденное морщинами; буря как эквивалент душевных переживаний; бледное лицо, задумчивость – все это составляет знаки и ценности романтизма.

Существует два важнейших источника знаков:

- а) из других сфер культуры (мифологии, религии, политики);
- б) знаки поэтического языка.

Говоря о значении знаков, часто функционирующих в других сферах культуры, обычно ссылаются на комментарий Ю.М. Лотмана к роману «Евгений Онегин», а именно на сон Татьяны Лариной, для расшифровки которого «необходимо знание народной мифологии и быта» [2, с. 52]. Приведем часть этого комментария и мы.

«Переправа через реку – устойчивый символ женитьбы в свадебной поэзии... Однако в сказке и народной мифологии переход через реку является также символом смерти. Это объясняет двойную природу образов сна Татьяны: как представления, почерпнутые из романтической литературы, так и фольклорная основа сознания героини заставляют ее сблизать влекущее и ужасное, любовь и гибель... Связь образа медведя с символикой сватовства, брака в обрядовой поэзии отмечалась исследователями... Ср. весьма распространенный обычай, связывающий медвежьей шкуру, а также любой густой мех... со свадебной символикой плодородия и богатства... Исследователи отмечают двойную природу медведя в фольклоре: в свадебных обрядах в основном раскрывается добрая, «своя», человекообразная природа персонажа, в сказочных – представляющая его хозяином леса, силой, враждебной людям, связанной с водой (в полном соответствии с этой стороной представлений, медведь во сне Татьяны – «кум» хозяина «лесного дома», полудемона, полуразбойника Онегина, он же помогает героине перебраться через водяную преграду, разделяющую мир людей и лес)... Атмосфера фольк-

лорности, в которую погружает Пушкин Татьяну, основана на конкретной и разнообразной осведомленности поэта в обрядовой, сказочной и песенной народной поэзии и на точном знании деталей святочных и свадебных обрядов» [8, с. 269–274].

Мы намеренно привели такую пространную цитату, чтобы показать, как Лотман дешифрует, декодирует художественные образы – знаки культуры, выявляет в романе предстоящие мотивы – свадьбы («сон предвещает выход замуж, хоть и не за милого» [8, с. 270, со ссылкой на А. Потембю] (Татьяна и генерал), смерти (Онегин убивает Ленского), бесовства (Онегин).

Приведем примеры из другой сферы культуры – истории. Так, фигура Наполеона в истории служит ярким знаком разочарования, амбиций, господства, мнимого величия. Трактовку фигуры Наполеона как знака господства и амбиций закрепили в своем творчестве А.С. Пушкин и Ф.М. Достоевский. Для аргументации вспомним пушкинское «Мы все глядим в Наполеоны, // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно» [11, II, с. 34]. В повести «Пиковая дама» Пушкин дважды упоминает, что у Германа «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» [11, II, с. 535]. В романе же Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» Раскольников признается Соне: «Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил» [3, VI, с. 318]. Хотим обратить внимание, что, говоря о возможных значениях фигуры Наполеона, мы имеем в виду поэтов, писателей, переживших разочарование в его культе (или никогда не испытывавших его воздействия). Мы думаем, что здесь необходимо упомянуть о том, на что часто обращают внимание семиотики – на произвольную, конвенциональную природу знаков. Ф. де Соссюр говорит о произвольности знака как «свойстве первостепенной важности» [14, с. 100–101].

Ю.М. Лотман, анализируя особенности толстовского слова, отмечает его «полную конвенциональность: отношение между выражением и содержанием условно... Так, словесное объяснение в любви Пьера Безухова с Элен – ложь, а истинная любовь объясняется не словами, а «взглядами и улыбками», или, как Кити и Левин, криптограммами» [7, с. 153]. Мы же имеем в виду не «полную конвенциональность», а, так сказать, необязательность соответствия художественного образа и его знакового смысла.

Л.В. Чернец приводит любопытный пример. Чтобы распознать в том или ином описании (бледность, задумчивость, печаль) знаки и ценности романтизма, надо владеть языком романтизма. «Если бы на месте Лизы Муромской (героиня повести А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» – Г.С.), оказался... врач, он мог бы увидеть в бледности симптом болезни» [11, с. 51].

Вернемся к примеру с фигурой Наполеона. Мы уже перечислили, с чем ассоциируется Наполеон, если вводится в текст поэтами, свободно владеющими знаковым языком романтизма, но уже преодолевшими его влияние. Во времена же увлечения Наполеоном Бонапартом он становился знаком истинного величия, благородства, великодушия. Таков Наполеон в произведении А.С. Пушкина «Герой», навестивший, по преданию, во время египетского похода госпиталь зараженных чумой в Яффе и даже касавшийся некоторых из них, чтобы поддержать дух:

Одров я вижу длинный строй,
Лежит на каждом труп живой,
Клейменный мощною чумою,
Царицею болезней... он,
Не бранной смертью окружен,
Нахмуясь ходит меж одрами
И хладно руку жмет чуме
И в погибающем уме
Рождает бодрость... [11, I, с. 344].

Ю.М. Лотман комментарирует это стихотворение следующим образом: «В диалоге Поэта и Друга именно милосердие императора, который «хладно руку жмет чуме», чтобы укрепить дух больных солдат, объявляется вершиной его славы» [6, с. 148].

Обратимся теперь к примерам, где источником знаков являются знаки поэтического языка. Онегин и Ленский возвращаются после первого посещения Лариных. Онегин спрашивает: «Скажи, которая Татьяна?». Ленский ему отвечает: «Да та, которая грустна // И молчалива, как Светлана, // Вошла и села у окна» [11, II, с. 46]. В этом фрагменте знаками романтизма являются как эпитеты («грустна», «молчалива»), так и реалия «Светлана» – хорошо знакомая читателю героиня баллады Жуковского, отца русского романтизма.

В нашем довольно просторном экскурсе в историю и сущность семиотического (семиологического) метода мы обратились к свойствам знаков, их источникам, отличию знаков поэтического языка от знаков в лингвистическом аспекте. Коснулись мы и художественного образа как весьма своеобразного иконического знака. Многие из этих сведений довольно доступно и содержательно изложены в разделе «Знак и образ» учебника «Введение в литературоведение» [2, с. 46–52]. Однако, по нашему убеждению, семиотический анализ этим не ограничивается и преследует иные цели. Главное, особенно актуальное и практически значимое – текст как знак.

Семиотический анализ изучает способность текста генерировать художественную информацию. Ю.М. Лотман объясняет это так. «Между моделью (произведением искусства) и личностью автора существует двусторонняя обратная связь. Автор формирует модель по структуре своего сознания, но и модель, соотношенная с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому самосознанию («действительность влияет на художника») [7, с. 51]. Следующим этапом служит влияние художника на читателей (зрителей): «Художник доносит свою моделирующую систему до сознания аудитории. Из этого следует, что художник не только разъясняет действительность как определенную структуру (познавательная роль искусства), но и сообщает, навязывает аудитории (если ему удастся ее «убедить») свою структуру сознания, делает структуру своего «я» структурой «я» читателя. На этом основана социальная, агитационная природа искусства» [7, с. 51].

Повседневное поведение человека, испытавшего воздействие искусства, рассматривается как текст и, более того, как реализация культурных кодов, сформировавшихся под непосредственным воздействием литературы и искусства. Это утверждение, важное само по себе, особенно важно для русской литературы XVIII в., так как, по словам Ю.М. Лотмана, «там (в Европе) быт генерировал текст, здесь (в России) текст должен был генерировать быт. Этот принцип вообще очень существен для литературы XVIII века, она становится образцом для жизни». Далее Лотман поясняет свою мысль: «Писатель не следит за культурной ситуацией, а активно создает ее. Он исходит из необходимости создавать не только тексты, но и читателей этих текстов, и культуру, для которой эти тексты будут органичны» [цит. по: 5, с. 11]. Как иллюстрацию к этому высказыванию приведем пример повышенного интереса читателя, зрителя XVIII в. к комедии Фонвизина «Недоросль», причем больше всего интереса проявлялось не к Митрофанушке, Скотинину, госпоже Простаковой, а к alter ego автора – Стародуму: зрители ходили на Стародума (его роль играл замечательный актер Дмитревский), восторженно встречали его, бросали к ногам актера кошельки с деньгами, учились у него жить. Литература в этот период действительно выступала как жизнестроительство. Писатели как никогда верили в силу просвещенного слова, в возможности воспитания и перевоспитания с помощью этого слова; читатели же как никогда были готовы к восприятию того, что предлагалось им как образец для жизни.

Следует добавить, что, по нашим наблюдениям, реализация кодов (знаковое поведение) может быть сознательным и неосознанным.

Невольное создание примера для подражания принадлежит И.С. Тургеневу. Создавая роман «Отцы и дети», он и не подозревал, какое влияние окажет Базаров на молодое поколение прогрессистов. В ход пошло все: манера одеваться (балахон, сучковатая дубинка); внешний вид (длинные волосы, большие красные руки, неухоженные ногти); манера держаться (развязный вид, ленивый голос; конечно, они не осознавались молодыми нигилистами как «защитная» развязность, под которой скрывается застенчивость) и т.д.

Совершенно осознанные образцы в создании манеры знакового поведения принадлежат Н.Г. Чернышевскому, автору романа «Что делать?». На этом примере следует остановиться подробнее. И. Паперно обстоятельно рассказывает о том колоссальном влиянии, которое оказал Чернышевский, «властитель дум», на поколение молодежи 1860-х гг. Однако в центре ее внимания находится и другой аспект семиотики, которому Ю.М. Лотман не уделяет должного внимания. Вот как она сама говорит об этом: «Несмотря на объявленную установку на роль личности, семиотики занимались лишь одной стороной взаимодействия личности и культуры: влиянием литературы на поведение. Я обратилась к другой стороне этого процесса: к роли психологических механизмов и конкретного человека в формировании литературных текстов, культурных моделей и культурных кодов» [10, с. 8].

Нас интересуют оба аспекта семиотики: и влияние текста на бытовое поведение людей, и работа автора над моделированием идеального поведения. Кроме того, как мы полагаем, история взаимоотношений главных героев романа может послужить хорошей иллюстрацией как к биографическому, так и к психоаналитическому методам в их взаимосвязи. Под биографическим методом мы понимаем изучение биографии писателя в соотнесенности с творчеством, под психоаналитическим – сублимацию в творчество неосознанных желаний, сомнений, комплексов.

Итак, как же проиллюстрировать на примере творчества Н.Г. Чернышевского сочетание биографизма, психоанализа, семиотики? Н.Г. Чернышевский – знаковая фигура, духовный вождь и «властитель дум» русской радикальной молодежи. «Влияние Н.Г. Чернышевского, и до того колоссальное «писателя не только считали вождем общества, но и наделяли особым ореолом святости» [10, с. 13], усилилось после ареста Чернышевского и его незаконной каторги (растянувшейся, как оказалось, на долгие годы). Современный исследователь В. Сердюченко указывает на психологические истоки отношения к Н.Г. Чернышевскому его современников и уточняет характер и степень влияния этого человека на общественное сознание: «В радикальных кругах русского общества параллельно с пребыванием Чернышевского на каторге начинается прижизненная канонизация его имени и биографии... Профетичность образа Рахметова катализировалась в общественном сознании XIX в. мученической биографией его автора» [12, с. 74–75].

Жизнь Чернышевского действительно была нелегкой. Почти два года (с 7 июля 1862 г. по 7 апреля 1864 г.) он находился под арестом в Алексеевском равелине Петропавловской крепости. Несмотря на полное отсутствие улик, следственная комиссия сфабриковала против него политическое дело (донос Яковлева, провокация Вс. Костомарова). Николай Чернышевский был приговорен к лишению прав состояния, ссылке в каторжные работы на рудниках на 14 лет и к вечному поселению в Сибири. Александр II сократил каторжные работы наполовину. Вернуться в Астрахань писатель смог только в 1883 г., почти через 20 лет (о следствии по делу Чернышевского, гражданской казни публициста, об условиях его пребывания в Кадае, на Александровском заводе и в Вилуйске подробно рассказывается в работе А.Н. Ланщикова [4, с. 258–378]).

В Алексеевском равелине написан роман «Что делать?». Его появление произвело редкий эффект. Запрещенный сразу после публикации (в 3–5 номерах журнала «Современник» за 1863 г.), он стал библиографической редкостью. Его переписывали от руки, приобретали за границей. И. Паперно приводит такие факты и цифры: «Цена экземпляра «Что делать?» составляла 25 рублей в 60-е годы и 60 рублей в конце века – огромную сумму. Один мемуарист вспоминает, что некоторые люди продавали самое ценное свое имущество, чтобы купить экземпляр романа, другой – что в определенных кругах это был ценный подарок к окончанию учебного заведения или к свадьбе» [10, с. 26].

Как же повлияли идеи и образы знаменитого романа на повседневное поведение и мировосприятие «новых людей»? И. Паперно утверждает, ссылаясь на определение известного народника С. Степняка-Кравчинского: «Личность нового типа строилась на «трех ипостасях» идеала, провозглашенного романом «Что делать?», – «свобода мысли», «развитая подруга жизни» и «разумный труд» [10, с. 17]. «Свобода мысли» и «разумный труд» реализовались в создании коммун, а «развитая подруга жизни» – в фиктивных браках и даже любовь втроем. За образец во всех случаях оказывались взятые отношения между Верой Павловной, Лопуховым и Кирсановым. Следует отметить также, что на массовость свободных отношений «наложились», кроме влияния знаковых образов романа, и тенденции эпохи (стремление к эмансипации).

О том, как «новые люди» стремились воплотить художественную реальность в быт, писал в своих «Литературных воспоминаниях» А.М. Скабичевский: «Всюду начали заводиться производительные и потребительные ассоциации, мастерские, швейные, сапожные, переплетные, прачечные, коммуны для общежития, семейные квартиры с нейтральными комнатами и пр.» [13, с. 249]. Самой знаменитой коммуной стала коммуна, организованная популярным писателем Василием Слепцовым уже в 1863 г. и существовавшая около года. Ее подробное ироническое описание, указание на прототипы, рассказ о причинах полного экономического провала можно найти в увлекательной статье К.И. Чуковского «История слепцовой коммуны» [16]. К причинам неудачи деятельности коммунаров Чуковский относит паразитизм, авантюризм, даже жульнические наклонности некоторых членов коммуны. Об амбициях писателя-демократа В. Слепцова многократно писали авторы антинигилистических романов, созданных в 1864–1869 г.: он послужил прототипом для таких сатирических героев, как Белоярцев («Некуда» Н.С. Лескова), Висленев («На ножах» Н.С. Лескова), Ардалион Полояров («Панургово стадо» Вс. Крестовского).

В романе «Что делать?» мастерская Веры Павловны процветает. Восхищенная Катерина Полозова пишет подруге после посещения швейной: «Вместо бедности – довольство, вместо грязи – не только чистота, даже некоторая роскошь комнат; вместо грубости – порядочная образованность; все это происходит от двух причин: с одной стороны, увеличивается доход швей, с другой – достигается очень большая экономия в их расходах» [15, с. 329–330].

Несмотря на основательные механические расчеты, приведение точных цифр, неоспоримых фактов адептам Чернышевского не удалось повторить его успехов. Возможно, сказалась недооценка «натуры» (хотя ссылки на натуру делаются в романе постоянно: «Против своей природы человек бессилён», – утверждает Лопухов [16, с. 266], но имеются в виду другие свойства природы, например темперамент). Однако повторимся: желание смоделировать свою жизнь по предложенному образцу было очень сильно.

То же касается и гражданских браков, и устройства быта. И. Паперно приводит много интересных фактов, говорящих о влиянии культурных моделей, получивших воплощение в жизни после заинтересованного изучения романа Н.Г. Чернышевского. Возьмем один, наиболее яркий. Гражданский брак В.В. Маяковского и Л. Брик строился по принципу любовь втроем, и любовные отношения совершенно не омрачались рев-

ностью. «В двадцатые годы они одно время даже жили в одной квартире, причем расположение их личных и нейтральных комнат подробно описано в мемуарах Лили Брик. Роман «Что делать?», как мне кажется, послужил для них и источником вдохновения, и образцом для подражания в конкретных ситуациях [10, с. 30].

Если внешние отношения Верочки, Лопухова и Кирсанова (спасение из подвала, обучение героини, раздельное проживание, уважительное общение, организация досуга) даны сознательно, как руководство к действию, то личные отношения даны (скорее всего, бессознательно) как «выдавание» желаемого за действительное.

Известно, что Н.Г. Чернышевского связывали непростые отношения с О.С. Васильевой-Чернышевской. Мучительно переживавший ее легкомыслие, доходящее до неверности, Чернышевский проектировал и проигрывал в художественной реальности более лестные для себя варианты: Верочка отказывается от брака втроем, хотя Лопухов ради спокойствия жены готов его допустить; Верочка любит Кирсанова, но не может допустить измену Лопухову, так как безмерно благодарна ему. Лопухов же во всех сложных ситуациях ведет себя мудро и великодушно. Весьма интересно, как разрешается ситуация с неверной женой в более позднем романе «Пролог», написанном в 1867–70 гг. во время пребывания Чернышевского в каторжной тюрьме Александровского завода.

Волгина Лидия Васильевна (так зовут в романе супругу Волгина, явно автобиографичного героя), умница и красавица, только на первый взгляд кажется легкомысленной, кокетливой, увлекающейся, всегда готовой к флирту. В действительности же она верна мужу, неприступна для других мужчин, нежно заботится о Волгине, высоко ценит его, готова разделить с ним все тяготы судьбы. Такое самооправдание и самоуспокоение вряд ли было вполне сознательным (элементы биографичности и психоанализа), и мы имеем дело с ярко выраженной компенсаторной функцией. Допустим здесь и семиотический метод – предложенная читателю идеальная модель отношений между «новыми» мужчиной и женщиной, хотя у Чернышевского были сомнения в публикации романа: в России роман был опубликован только в 1906 г.

Таким образом, мы стремились показать, что романы Н.Г. Чернышевского – наиболее благодарная и благодатная почва для анализа в аспекте биографизма, психоаналитики и особенно семиологии, поскольку писатель совершенно осознанно моделировал в своем творчестве идеал, образец для подражания как в социальной, политической жизни, так и в быту. Строя социальную утопию, он тоже перестраивал эмпирическую реальность по наиболее выгодному для себя варианту.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: «за» и «против» : сб. статей. – М. : Прогресс, 1975. – С. 114–163.
2. Введение в литературоведение : учебник / под ред. Л.В. Чернец. – М. : Академия, 2010. – 717 с.
3. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1988.
4. Ланщиков, А.Н. Н.Г. Чернышевский / А.Н. Ланщиков. – М. : Современник, 1982. – 399 с.
5. Лебедева, О.Б. История русской литературы XVIII в. : учебник / О.Б. Лебедева. – М. : Высш. шк., 2000. – 415 с.
6. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
7. Лотман, Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 17–257.

8. Лотман, Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1980. – 416 с.
9. Новейший философский словарь. – Изд. 3, испр. – Минск : Книжный дом, 2003. – 1280 с.
10. Паперно, И.Н. Семиотика поведения: Н. Чернышевский – человек эпохи реализма / И.Н. Паперно. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 207 с.
11. Пушкин, А.С. Избр. соч : в 2 т. / А.С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1980. – Т. 1. – 734 с.; Т. 2. – 814 с.
12. Сердюченко, В. Футурология Достоевского и Чернышевского / В. Сердюченко // Вопросы литературы. – 2000. – № 3. – С. 66–84.
13. Скабичевский, А.М. Литературные воспоминания / А.М. Скабичевский. – М. : Аграф, 2001. – 431 с.
14. Де Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр // Де Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр. – М. : Прогресс, 1977. – С. 39–285.
15. Чернышевский, Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях / Н.Г. Чернышевский. – М. : Худож. лит., 1985. – 399 с.
16. Чуковский, К.И. История слепцовской коммуны / К.И. Чуковский // Чуковский, К.И. Собр. соч. : в 5 т. / К.И. Чуковский. – М., 1967. – Т. 5. – С. 300–320.

Skleynis G.A. Semiotics as Method of Literary Research

The semiotics as a method of literary research is comprehended in the article. The possibilities of applying the semiotic method are illustrated on a concrete literary example. The author of the article analyzed properties of signs, their sources, difference of signs of poetic language from signs in the linguistic aspect, proposed own version of the definition of the sign and image in their relationship.

Рукапіс падсупіў у рэдакцыю 09.09.2014