Текст как явление культуры.

План.

Вступление. Стр. 3

1. знаковые системы записи. Стр. 5

2. Тексы и их интерпретация. Стр. 12

3. Пример интерпретации культурного текста:

семиотика «Медного всадника». Стр. 20

Заключение. Стр. 28

Список литературы. Стр.

Введение.

Понимать какую-либо культуру – значит понимать ее семиотику, уметь устанавливать значение используемых в ней знаках и расшифровать тексты, составленные из них. Под словом «текст» культурологии понимается не только письменное сообщение, но любой объект (художественное произведение, вещь, обычай и т. д.), рассматриваемый, как носитель информации.

Текст – это культурные явления, несущие информацию и смысл.



Каждому человеку более ли менее понятно семиотика его родной культуры. Но гораздо хуже обстоит дело с чужими культурами. Чтобы научиться улавливать значения, смысл ее знаков и текстов, требуется много усилий и все же редко кому удается достичь того же уровня, на котором находится понимание родной, знакомой с пеленок культуры. Язык любой культуры своеобразен и уникален. Но во всех культурах используются одни и те же типы знаковых систем. Поэтому знать их необходимо для понимания любой культуры.

Все многообразие знаковых средств, используемых в культуре, составляет ее семиотическое поле. В основе этого поля можно выделить 5 основных типов знаков и знаковых систем:

- естественные;

- функциональные;

- конвенциональные;

- вербальные (естественные языки);

- знаковые системы записи.



1. Знаковые системы записи.

Важнейшие из них – письма, системы записи знаков естественного языка, устной речи. К этому типу знаковых систем также относятся нотная грамота, способы записи танца и т. п. Особенностью знаковых систем этого типа является то, что они возникают на базе других знаковых систем – разговорного языка, музыки, танца, - и вторичны по отношению к ним. Изобретение знаковых систем записи – одно из величайших достижений человеческой мысли. особенно большую роль в истории культуры сыграло возникновение и развитие письменности. Можно сказать без преувеличения, что только ее создание позволило человеческой культуре выйти из начального, примитивного состояния. Без письменности было бы невозможно развитие науки, техники, искусства, права и т.п. и т. д.

В древности письменность казалась людям удивительным чудом, поэтому ее считали даром богов. « У вавилонян письмо изобрел бог Набэ – покровитель наук и писец богов… В китайских легендах изобретателем письменности считался либо Фу-си – основоположник торговли, либо мудрец Цан цзе с ликом четырехглазого дракона. По представлению древних евреев, у них, помимо более позднего «человеческого» письма ( исход, 8,1), некогда имелось более древние «божественное» письмо (исход, 21,18). По исламской традиции, сам Бог был создателем письменности. С точки зрения мудрецов им был Брахма: считалось, именно он дал людям знание букв. Скандинавская сага приписывает ей изобретение рук Одину, а в ирландских легендах изобретателем письма является Огме.



Если говорить о письменности, то необходимо заметить, что зародышем письменности было так называемое «предметное письмо», возникшее еще в первобытном обществе использование предметов для передачи сообщения (например, оливковой ветви как знак мира). К таким способам коммуникации прибегают иногда и более поздние времена. Но все это пока только предыстория письменности. Первой стадией ее истории было письмо в рисунках – пиктография. На следующей стадии возникает идеографическое письмо, в котором рисунки приобретают все более упрощенный и схематический характер – иероглифы. На прежней стадии создается алфавитное письмо, в котором используется сравнительный языковой набор письменных знаков, означающих не слова, а составляющие их звуки искусной речи.

Аналогичным образом развивалась и запись музыки – нотное письмо. Сначала музыканты стали прибегать к идеографическим записям, в которых мелодия рисовалась в виде ломаной или волнообразной линии, а затем к использованию букв, иероглифов, и специальных письменных знаков. Современная форма нотной записи – продукт Нового времени. Наряду с ней в ХХ веке появились и другие формы записи музыки – на гомофонной пластинке, магнитной ленте. Компьютеры сделали возможной заменить ее с помощью цифровых кодов.

Попытки записи танца тоже начинаются с рисунка (еще в Древнем Египте на фресках изображались танцовщицы). В середине XIX в. А. Сен-Леон разработал кроковую систему записи ( кроки – фигурки из палочек); несколько позже она была дополнена введением в кроковые рисунки нот для коордитеции танца с музыкой (В. Сменоков). В XX в. На основе спектральных знаков, фиксирующих танцевальные положения и движения, были созданы «кинетография» (Р. Лабаш, 1928) и другие системы, из которых наибольшую популярность получила «хореография» Иоанны и Рудольфа Бенеши (1955). В настоящее время наиболее распространенными средствами записи стали кино и телевиденье.

Появление и развитие письменной речи порождает принципиально новые возможности культурного прогресса.

Базисным знаком письма является не слово, как в разговорном языке, а меньшая и более абстрактная единица – буква. Количество базисных знаков системы при этом уменьшается и становится обозримым. Это ведет к коренным изменениям в логике пользования знаковой системой. Становятся возможным качественно новые способы обработки, восприятия и передачи информации.

Запись создает возможность существенно увеличить словарный запас языка. В племенных бесписьменных языках редко употреблявшиеся слова просто исчезали из социальной памяти, на смену забытым словам приходили новые. Словарь таких языков содержит не более 10-15 тысяч слов. В современных языках происходит накопление слов, их количество достигает полумиллиона.

С возникновением письменности начинают складываться языковые нормы и правила. Это делает возможным создание нормированного литературного языка. В ней вырабатываются стройные грамматические формы, усложняются речевые обороты и конструкции. Появляются принципиально неосуществимые в устной речи приемы обработки текста: выделение абзацев и разделов, выделение основного содержание и комментариев, список, указателей к нему, введение графического оформления, облегчающие понимание смысла, таблиц, рубрикаций текста и т. д. В результате обогащается и совершенствуется способ выражение мысли в языке, повышается точность и глубина передачи ее тончайших нюансов.

Создание и закрепление Язиковых норм замедляет темп исторического изменения языка. Лингвисты сравнивают нормативную регламентацию языка с плотиной, которая превращает языковой поток в стоящее озеро. Устойчивость языка способствует расширению его коммуникативных возможностей.

При этом неизмеримо возрастает количество циркулирующей в обществе информации. Бесписьменные языки могли обеспечить передачу лишь того объема знаний, который хранился в фольклоре – мифах, пословицах. Этот объем был ограничен возможностями памяти индивида, выступающего в роли жреца или сказателя. Письменность позволяет обществу транслировать информацию, количество которой на много превосходит объем памяти одного человека. Возникают библиотеки, выполняющие функцию хранения знаний и делающие его доступным для грядущих поколений. Снимаются временные и пространственные границ общения: становится возможной коммуникация между людьми, живущими на больших расстояниях друг от друга и в разное историческое время. Это позволило многое узнать о жизни давно исчезнувших народов – древних египтян, греков, восстановить через несколько веков после гибели Римской империи и положить в основу европейской юриспруденции римскую систему права.

Благодаря письменности изменяется качество информации, сохраняющейся в обществе. Оригинальная, нестандартная мысль, которая среди современников ее автора не встречает понимания и поэтому считалась не заслуживающей запоминания, без письменности была бы после смерти автора забыта, и потомки бы о ней не знали. Письмо дает возможность запечатлеть и сохранить ее. Это открывает широкие возможности для развития творчества, для специализации интеллектуальных усилий его членов в направлениях, выходящих из рамки общепринятых взглядов и интересов.

Письменность открыла путь тиражирования текстов – книгопечатанию. Оттески, написанные краской на деревянных и медных досках научились делать еще в \/II в. В Китае и Индии. Когда же мастер Иоганн Гуттенберг изобрел печатный станок и набор текста из стандартных литер шрифта, то стало возможным массовое тиражирование книг. Началась новая эра культурного прогресса. Круг читателей чрезвычайно расширился. Произошла демократизация письменного общения, оно стало повседневным делом миллионов людей. Возникли условия для массового образования и просвещения народа. Вместе с ним школьное обучение грамоте стало непременным условием функционирования письменной речи, сохранения языковых традиций и непрерывности существования культуры.

1. Тексты и их интерпретация.



Как мы уже отмечали, всякое явление культуры есть сочиненный людьми с помощью знаковых систем текст. Текст – это плоть и кровь культуры. Но любой текст – в виде вещи ритуала, художественного произведения, речи и т. д. – представляет собой нечто такое, что подлежит прочтению и пониманию. Как только это будет сделано, сразу встает вопрос: правильно ли текст прочитан и понят? Таким образом, каждый раз нам приходится, сталкиваясь с каким-либо культурным явлением, решать две задачи: как его понять и как проверить правильность его понимания. Но необходимо сказать, что однозначного решения эти задачи не имеют.

Ко всякому тексту как произведению культуры можно подойти двояко. С одной стороны, текст можно рассматривать как «вместилище информации», которая должна быть от туда извлечена. Это значит, что требуется определить степень двойственности содержащийся в нем информации и увидеть «за» ним «подлинную» реальность, которую он отображает. «Человек, пытающийся таким образом разобраться в тексте, действует подобно врачу который, слушая жалобы пациента («текст»), стремится определить их истинное содержание («информацию») от субъективных линий или фантазий пациента и интересуется действительными причинами, вызвавшие жалобы («реальностью»)». С другой стороны, к нему можно отнестись как к уникальному, порожденному своеобразием личности автора произведению, которое представляет интерес само по себе. В этом случае не то что «за» текстом, а именно он сам и есть «подлинная» реальность. Читатель ставит свей целью понять текст так, как хотел того автор, понять его мысли и замыслы. Его чувства и переживания. Он действует тут не подобно врачу, а как близкий пациенту человек, который сопереживает, сочувствует больному и в этом смысле «понимает» его боль и тревоги – не зависимо от того, насколько они соответствуют реальному положению дел.



Первый подход – это научный подход, при котором текст сопоставляется с другими текстами, оценивается в свете исторических данных. На этой стадии анализируется его место и значение в культуре, его соответствие распространенным в нем нормам и т. п. Все это дает возможность объяснить и объективно оценивать его содержание. Правильность, объективная истинность, полученная таким путем суждений о тексте может быть более или менее обоснованна (но необходимо иметь в виду, что впоследствии могут обнаружиться новые факторы, опровергающие их). Но этот подход не позволяет взглянуть на текст «изнутри», вступить с ним и его автором в живое духовное общение, уловить в нем тайные субъективные смыслы, выражающие особенности видении мира глазами автора и, в конечном счете, своеобразие культуры, носителем которой является автор. Второй подход – специфический «гуманитарный подход», предполагающий неформализуемое, эмоциональное общение с текстом (или, что то же – с его автором), диалог с ним, проникновение «внутрь» его культурного мира. Но этот подход страдает субъективностью, бездоказательностью, необязательностью, он затрудняет объективную оценку текста как произведения культуры.



Таким образом, ни один из этих подходов не ведет к единственной, полной и окончательной истине. Вероятнее всего, нужны они оба, т. к. они дополняют друг друга. Но если первый нацелен на объективное познание текста как исторического факта, то второй – на субъективное понимание, в котором текст осмысливается не как отчужденный от создателя, застывший и омертвленный продукт, а именно как произведение культуры – в его неотделимости то человека, наполненности субъективными смыслами, которые читатель в живом диалогическом общении с автором по-своему пытается понять и интерпретировать.

Читатель и автор – совершенно разные неповторимые личности, поэтому читательская интерпретация текста в принципе никогда не может совпасть с авторской. Существенное значение при этом имеет также различие культурных контекстов, в которых воспроизводится данный текст. Когда читатель знакомится с текстом – например, у него возникает «избыточное видение»: он знает то, что создатель этого произведения знать не мог. Поэтому он способен к какой-то иной и в чем-то, возможно, даже более глубокой интерпретации того, что автором сказано. Как пишет А. А. Бахтин, древние греки не знали о себе самого главного, что он древние. Но та дистанция во времени, которая превратила их в древних греков, имеет огромное культурное содержание: она наполнена постепенным раскрытием в произведениях античной культуры все новых и новых смысловых регистров, о которых сами творцы этих произведений ничего не знали. Точно также Трезмин не мог увидеть современного архитектурного облика Петербурга, а Пушкин не мог осмыслить свои творения в контексте последующего развития русской культуры. Не могли этого осмыслить и их современники. Поэтому они не имели возможности оценить содержание и значение своих собственных произведений, как это делаем мы. Текст, попадая в новый историко-культурный контекст, наполняется новым смыслом, отличным от того, кокой он имел во время его создания. «Каждый век, приобретая новые факты, приобретает и новые глаза» (Гетне). Новыми глазами многое видится иначе.

Таким образом, понимание произведений культуры меняется от эпохи к эпохе. Оно никогда не может быть окончательным, единственное верным. Но не существует и единственно правильной их интерпретации. Они живут в истории, и в диалоги с ними новые поколения осмысливают их содержание заново в поисках ответов на вопросы, которые ставит жизнь. Культурные ценности не умирают, потому что они все время обогащаются новым символом.

Возможность по-разному интерпретировать смысл произведений культуры зависит не только от исторической дистанции, отделяющий интерпретатора от времени их создания. В герменевтике (теория и практика истолкования текстов, а также философское учение, связанное с этой проблемой) выделяется целый ряд обстоятельств, обуславливающих возникновение разных способов понимания и интерпретации текстов. Интерпретация может зависеть от следующих обстоятельств:

1. Как движется мысль интерпретатора – от частей к целому или от целого к частям. Но и в том и в другом случае, однако, возникает так называемый «герменевтический круг»: чтобы понять целое, надо сначала понять его части, но для понимания частей нужно предварительно иметь представление о смысле целого. Этот круг в обоих случаях затрудняет понимание текста и делает возможным подвергнуть сомнению любую его интерпретацию.
2. На что опирается интерпретатор – на «предположения», т. е. какое-то начальное «минимальное предзнание», благодаря которому происходит «прыжок внутрь германевнического круга», или постепенное вживание в текст путем многократно повторяющегося «челночного движения» от осмысления частей к отношению целого и обратного.
3. Из чего исходит интерпретатор: из привычного впечатления от текста, которая складывается сразу и не критично – так, что мысли интерпретатора как бы сливаются отождествляются созданием текста (первичная интерпретация), или из дестоцирования от текста, рассмотрения его как бы со стороны в качестве особого, существующего отдельно от интерпретатора предмета размышлений (вторично интерпретация).
4. Каков тот культурный контекст, в который погружается текст и в котором происходит его осмысление, - находится ли на первом плане контекст, в котором он воспринимается.

Конечно , в научных текстах свобода интерпретации гораздо меньше , чем в художественных. Как правило ученый стремится уложить свою мысль так, что бы его поняли однозначно. Особенно заметна разница между тем , как воспринимают научный труд, написанный в прошлом, современнике автора и последующие поколения специалистов. одно дело, когда научный текст читается в рамках тех знаний, на фоне которых он был создан, и совсем другое – когда он видится в свете иного уровня знаний, достигнувшего позже. «наука постоянно» пересматривает «свое прошлое…».



Что же касается искусства, то здесь свобода интерпретации несравнимо больше, чем науке. Художественный текст обращен не только к разуму, но и к чувству. В нем обязательно должен быть «подтекст», невыражаемый в явной форме смысл. В конкретном материала, в описании единичного случая художник воплощает замысел, имеющий более общее значение. Поэтому в произведении искусства всегда остается что-то недосказанное. Если бы художник просто явным образом сформировал в общем виде мысль, которую он воплотил в своем творении, то это был бы уже не художественный текст, а абстрактно-теоретическое рассуждение.

Возможность различных интерпретаций текста является необходимым и важным признаком художественности «чем богаче, чем современнее произведение, тем больше различных смыслов может быть увиденного в нем.

Но всякое самостоятельное осмысление произведения культуры есть, по сути дела, их переосмысление с позиции интерпретатора. Он вносит, он вкладывает в них смысл от себя и для себя. Такое осмысление произведений культуры как бы продолжает творчество их создателей и является, в сущности, сотворчеством.

4. Пример интерпретации культурного текста:

семиотика «Медного всадника».

7 августа 1782 г. Состоялось торжественное открытие памятника Петру I. В честь этого события была выбита памятная медаль с его изображением. Но вот что странно: на медали скала имеет большой выступ, которого на самом деле нет. Однако еще более странно то, что современники как будто не замечают этого расхождения: ни в одном из их многочисленных отзывов о нем нет ни каких упоминаний (хотя уменьшение размера скалы – например, сужение ее почти в двое – отмечалось многими).



Первое из отмеченных странностей отмечается просто. Э. Фальконе, французский художник, создавший памятник и проект которого был признан лучшим на объявленном Екатериной II конкурсе, - приехав в Санкт-Петербург, три года работал над его моделью и представил его на публичное обозрение весной 1770 г. Осенью того же года на Сенатскую площадь был доставлен огромный гранитный камень, который должен был стать подножием памятника. И целых 12 лет пришлось потратить на обработку камня и отливку статуи. Медаль с изображением была выбита за долго до его открытия по сделанному в 1770 г. Художником А. Лесенко рисунком модели памятника. Фальконе сколол выступ скалы длиной «два фута с половиной» уже поле того, как медаль была готова. Но почему же современники не обратили внимание на то, что в постаменте памятника исчез большой передний выступ скалы?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять, какой был образ Петра I в глазах людей XVIII века и что они ожидали увидеть в его памятнике? Замысел Фальконе, подсказанный ему Дидро и одобренный Екатериной, заключается в том, чтобы показать просвещенного монарха, который в борьбе с дикостью и варварством ведет отечество к прогрессу. «Крутизна горы суть препятствия, кои Петр имел, производя в действо свои намеренья;… простой убор коня и всадника суть простые и грубые нравы и не просвещение, кои Петр нашел в народе, которые он преобразовать вознамерился,» - так характеризовал А. Н. Радищев смысл монумента. В соответствии с идеями эпохи Просвещения подъем всадника по дикой скале – символ прогресса, победу цивилизации над природной стихией. С это точки зрения выступ передней части постамента ничего не добавляет символику монумента: наличие или отсутствие его не изменяло образу «дикой» скалы. Он не был знаком чего-либо, а следовательно, не имел значения для людей, воспитанных в духе культуры того времени. Поэтому его исчезновению не привлекло их вниманию.

Шли годы, век просвещения подошел к концу. Отгремели громовые раскаты Французской революции, наполеоновских сражений, отечественной войны 1812 г. Наступила новая эпоха, изменились нравы и приоритеты культуры. Прежнее преклонения пред классическими канонами искусства и идеалами имперского государства просвещенным монархам во главе государства. Вера в прогресс пошатнулась, стали осмысливаться противоречия, которые он имеет в себе. Поэтому стали видится им «плоды просвещения», и различия между «цивилизованной» Европой и «языческой» Азией, и крутой поворот, на который свернул громадную азиатско-европейскую державу Петр I, и исторические перспективы, открывавшиеся перед Россией благодаря его усилиям, и перемены в жизни народа, с которыми должно быть связано продолжением «дел Петра». И зрение культуры изменилось. Наделенные им новые поколения увидели в памятнике преобразователю то, что не было видно прежде:

Одним прыжком на край скалы взлетел,

Вот-вот он рухнет в низ и разобьется.

Адам Мицкевич.

Какая дума на челе?

Какая сила в нем сокрыта!

А в сем коне какой огонь!

Куда ты скачешь, гордый конь,

И где опустишь ты копыто?

О, мощный властелин судьбы!

Не так ли ты над самой бездной

На высоте, уздой железной

Россию поднял на дыбы?

А.С. Пушкин.

Отсутствие надежной каменой опоры, на которую опустится вставши на дыбы конь стало знаком обрыва, пропасти, т. е. наполнилось символом: оно символизирует глубокую, полную опасности бездну, которую Россия должна преодолеть на своем историческом пути. Отпиленные «два фута с половиной» стали видимыми! Вместе с этими другие детали монумента «заговорили» по-новому. Сало заметно, что конь (Россия!) далеко не совсем послушен царю: оскал губ, раздувшие ноздри, остро стоящие уши, бешено выпученные глаза – все это отражает его непокорность, стремление к бунту, к свободе. Царь сидит на нем не вполне устойчиво, и экипировка его выглядит архаично, полуварварской: седлом ему служит шкура, рукоятка меча грубо обработана, стремян нет; на ногах – римские сандалии, но вместо панциря, которые надевали римские императоры. Он облачен в простую рубаху. В этом облике Петр является уже не просвещенным монархом - тут видят намек на то, что меры, с помощью которых он искоренял варварство, сами были варварски жестокими.

У Пушкина «Медный всадник » выступает как символ могущественного государства, великой империи. В делах Петра I реализуется высшая историческая необходимость («Природой здесь нам суждено в Европу порубить окно»). Но вместе с тем, «Медный всадник» - это бездушный холодный «истукан», которому нет дела до живого «маленького человека» с его скромными повседневными заботами, любовью, желаниями и надеждами. Державной воле Петра Пушкин противопоставляет не только природную стихию, но и несчастного безумца Евгения, и «Медный всадник » безжалостно подавляет робкий протест одинокой неприметной человеческой личности, попавшей под колесо истории.

Если современников Екатерины II поражала монументальность памятника, громадность монолитной скалы, многотонная тяжесть статуи, застывшей на ее вершине, то последующим поколениям все больше стала бросаться в глаза динамика творения Фальконе. Появились анекдоты о схождении «Медного всадника» с постамента и передвижениях его по городу. А после петербургского наводнения 1824г. в подножии памятника увидели волну. То есть камень под ногами коня стал ее знаком, символом (раньше никто этого в нем не усматривал!). И, соответственно, облик грозно бушующей Невы, улегшейся в каменную волну под копытами коня, стал пониматься как олицетворение победы Петра над дикой природой.

С нарастанием революционных настроений в российском обществе в XIX – XX вв. и острыми дискуссиями вокруг вопросов о «русской идеи» судьбах самодержавия, путях улучшения жизни народа и т. д. в памятнике Петру I открылся и другой, не замечавшийся прежде смысловой слой. Разве нельзя видеть в коне символическое изображение народа, которым управляет император? Но тогда бросается в глаза противопоставление бешенства коня и величественного спокойствия, непоколебимой уверенности всадника. Это противопоставление усиливается еще и разнонаправленностью их взглядов. Взор Петра устремлен вдаль, он как будто видит сверху что-то далеко впереди: может быть, это прозреваемое им сквозь века великое будущее России? А конь косится налево, и то, что видится ему, находится гораздо ближе, где-то в водах Невы или за ней; можно подумать, что он заметил нечто страшное, пугающее. Не означает ли это, что конь (народ!) страшится великих бедствий, грозящих ему с обочины исторического пути, который намечает для него смотрящий в великое будущее и не обращающий на них внимания властелин?

На еще один элемент в семиотики «Медного всадника» обращает внимание культуролог и искусствовед М. С. Каган в своей замечательной книге о культуре Петербурга: памятник Петру, открывшему путь к культурному контакту России с Западом, символически выражает синтез русской и европейской культур. «Пластический образ всадника, его антикизированный аллегорический смысл несли в себе классические принципы европейской художественной культуры, однако постамент – важная составляющая образного решения статуи – нарушает традиционную для европейской монументальной скульптуры композицию и вызывает ощущение стихийной мощи России…».



В наше время Иосиф Бродский дал свою интерпретацию памятника. Он считал, что «Медный всадник» и Ленин на броневики – это два самых замечательных монумента в Петербурге, и отмечал, что для понимания их символики надо принять во внимание различие их местоположения. У Петра, сидящего на коне, с одной стороны – Сенат и Синод, с другой – Адмиралтейство, сзади – Исаакиевский собор, а указывает он на Академию наук. Ленин же стоя на броневике у Финляндского вокзала, имел с боку райком партии и «Кресты», сзади – вокзал («на всякий случай», по словам Бродского), а указывал он на «Большой дом» (здание КГБ на Литейном)\*

Итак, по мере того как сменяются эпохи, накапливается исторический опыт, открываются все новые факты выдвигаются новые идеи, изменяется и зрение культуры: в ней рождаются различные интерпретации одного и того же художественного произведения. На вопрос: «В чем смысл монумента на Сенатской площади, созданного Фальконе?» нет однозначного и раз и навсегда заданного ответа. По всей видимости. Сам Фальконе вряд ли думал о том, чтобы придать подножию памятника облик волны и, отливая выступающий вперед кусок скалы, сотворить образ бездны. Но ведь гений художника в том и состоит, что он, даже сам не сознавая того, улавливает какие-то тайные токи культуры, благодаря чему его произведение не стареет, а как бы питаясь ими, продолжает жить веками и порождать новые смыслы. Подлинное произведение искусства всегда содержит в себе гораздо больше того, что замыслил вложить в него автор. Способность добиваться этого и составляет тайну человеческой гениальности.

Заключение.

Любой текст, будь то художественное произведение, картина, скульптура, что либо произведенное человеком - это всегда явление культуры. Читаем ли мы книгу, рассматриваем ли картину, смотрим ли фильм, мы сопереживаем герою, пытаемся понять, что вложил автор в это произведение, чего хотел добиться этим. И если мы способны к сотворчеству, то, может быть, увидим в нем, этом тексте, новые, еще никем не найденные аспекты.

Список литературы.

1. Гельб Е. И. Опыт изучения письма (основы грамматологии). М., 1982.
2. Золкин А. Л. Культурология. Учебное пособие (под ред. проф. Н. В. Михайловой), М., ЮНИТИ – ДАНА, 2001.
3. Кондаков Л. В. Культура России. М., Университет, 2000.
4. Кармин А. С. Основы культурологи. Морфология культуры. СПб., Лань, 1997.
5. Кузнецова Н. И. Наука в ее истории, М., 1982.
6. Культурология. Учебное пособие. Ростов-на-Дону, Феникс, 1995.
7. Культурология. Программа базового курса. Хрестоматия, словарь терминов. М., ФАИР-ПРЕСС, 2000.
8. Соломоник А. Язык как знаковая система. М., 1992.
9. Пушкин А. С. Стихотворение и поэмы. М., 1975.