

Кыргызстана, что предполагает создание и развитие не только банковской системы, но и системы страхования, частных пенсионных фондов и т.д.

Все вышесказанное, в совокупности, наряду с совершенствованием законодательно-правовой системы для развития бизнеса и использованием опыта и мер государственной поддержки развития бизнеса в зарубежных странах, в том числе и в США, несомненно, может принести реальную помощь в развитии малого и среднего бизнеса в Кыргызстане и обеспечить реальное экономическое развитие страны на пути перехода к рынку.

Литература

1. *Бобушев Т.С.* Управление производительными силами как основа современного развития производства // Реформа. – 2005. – № 4.
2. *Бобушев Т.С.* Территориальная структура хозяйства и управление современным развитием производством // Вестник БГУЭП. – 2006. – № 2.
3. *Бобушев Т.С., Бобушева Д.С.* Экономическое развитие Кыргызстана на пути к рынку: Учебное пособие. – Бишкек: Салам, 2006.
4. Современные Соединенные Штаты Америки: Энциклопедический справочник. – М., 1988.
5. *George Gendron*, The Origin of the Entrepreneurial Species. What's secret of start up success? Inc. Magazine, February 2000, by Goldrith Group, Inc., 38 Commercial Wharf, Boston, MA 02110.

А.А. Брудный,

д.ф.н., профессор,

Американский университет в Центральной Азии

Н. А. Багдасарова,

к.ис.н., стипендиант Fullbright Program

Текст как машина превращений

Согласимся с тем, что мир есть факт. Иначе говоря, реальность фактична в своих проявлениях. Но факты в абсолютном большинстве своем не ориентированы на понимание их человеком. Они существуют как бы сами по себе, и их познаваемость приходится доказывать.

Однако имеет место особый род фактов – артефакты. Они представляют собой реализацию человеческих проектов. Это, например, машины. Артефакты отличаются от натуральных, принадлежащих природе фактов тем, что они ориентированы на понимание и, соответственно, использование. Если понимать термин «машины» в широком смысле, то машиной можно назвать и текст. Текст обретает полноту существования в системе «человек – текст». Человек в этой системе, слушающий или видящий (читающий), принимает и перерабатывает информацию, которую содержит текст. Но текст в этой системе не просто носитель информации. Он устроен так, что управляет своим пониманием. Он не просто сохраняет и воспроизводит – он воздействует на человека; информация, которая содержится в тексте, семантически значима. Она обретает это

качество – семантическую значимость – благодаря особому устройству текста, благодаря тому, что он – артефакт, машина. А машина, согласно А. А. Ухтомскому, функционирует потому, что ее составные части взаимодействуют, ограничивая число степеней свободы друг друга, задавая определенное направление действия. Так, простейшая машина для разрезания ткани или бумаги – ножницы – функционирует потому, что бранши ножниц жестко ограничены в движении, они соединены так, что могут двигаться только в одной плоскости. Если бы их соединял не винт, а шарнир, число степеней свободы было бы очень велико, бранши не примыкали бы друг к другу, и ножницы не осуществляли бы свою функцию – резать.

Это элементарный пример, но по существу дела текст построен аналогичным образом: элементы текста следуют друг за другом, ограничивая число степеней свободы в этой последовательности. В поэтических текстах это особенно заметно, но и в любых литературных текстах существует вербальное русло, в котором течет содержание, у него, условно говоря, есть «берега» и «дно».

Как же текст управляет процессом своего понимания? Последовательность знаков или образов – это форма существования текста. «Текст образован сочетанием знаков или образов и представляет собой связное, компактное и воспроизводимое выражение некоторого содержания, развернутое по стреле времени (то есть имеющее начало и конец) и обладающее смыслом, в принципе, доступном пониманию» (3, с. 193). То, что касается формы существования содержания, тесно связано с самим содержанием и смыслом. И здесь, в семантике текста, имеет место ограничение степеней свободы, взаимодействие компонентов, функционирующее так, что человек понимает сказанное или показанное на экране.

А как функционирует машина, управляющая пониманием? По-видимому, это машина превращений. Проще говоря, это такой артефакт, который позволяет оперировать фактами, переставлять их, различать – и в результате – делать понятными. При этом изменения фактической реальности бывают весьма произвольными, текст из инструмента понимания реальных фактов сам превращается в предмет понимания, зачастую весьма сложный. Но такова уж его природа: он представляет собой дело ума и рук человеческих, и именно в этой форме текст представлен Другому – человеку, который его не создавал, но воспринимает.

Категория жанра является одной из самых широкоупотребительных и, в то же время, малоизученных в теоретическом плане категорий научного анализа. Она связана как с историческими условиями возникновения произведения, так и с психологическими особенностями зрительского и читательского восприятия, при этом внутри жанра существуют собственные жесткие требования и закономерности, определяющие его внутреннюю структуру (законы жанра). **Именно законы жанра мы можем рассматривать в качестве тех условий, которые уменьшают степень свободы «действующей машины» и управляют нашим пониманием.**

С момента появления в 20–40-х годах XX века первых работ русской формальной школы, и особенно знаменитых книг В.Я. Проппа «Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки» (5), в изучении жанра открылись новые возможности. Одна из наиболее продуктивных и интересных возможностей состоит в том, чтобы проанализировать соотношение истории героя и тех пространств, в которых она разворачивается. Сопоставление структурного анализа сказки, проделанного Проппом,

с ранними идеями Юнга (8) позволяет достаточно подробно идентифицировать, например, жанры в кинематографе (2).

Продолжение такого рода анализа интересно и в отношении целого ряда произведений другого типа, в первую очередь – утопии. Перенос проповедческой структуры, которую он предлагал для анализа волшебной сказки, неслучайно оказался продуктивным в поле анализа кинематографа. Сказка (тесно связанная по своей структуре с героическим мифом и эпосом) является не просто феноменом устного народного творчества и некоторым протолитературным объектом. Она несет на себе совершенно определенные функции в повседневной реальности. Даже в наше время сказка остается одним из важнейших медиаторов в коммуникации. И хотя сегодня она чаще всего адресуется детям, именно сказка позволяет создать значительную общность в восприятии окружающего мира, преодолевая разрыв как между поколениями, так и между самими детьми. Следует отметить, что до широкого распространения печатного слова и возникновения средств массовой коммуникации эта функция – построения общего «коммуникативного» образа – была у сказки (как и у фольклора в целом) одной из главных. Сказки рассказывались не только детям, существовала особая категория людей – рассказчиков, которые передвигались от селения к селению и предлагали жителям своеобразные выступления, в программу которых сказки, наряду с эпосами и другими поэтическими произведениями, входили очень часто, а аудитория у них была взрослой. С точки зрения известного российского философа Олега Аронсона, кино является сегодня одним из основных средств, создающих «аффект общности» путем коммуникативных образов, воздействующих на огромную аудиторию, практически, одновременно и порождающих у людей сходные модели восприятия мира и отношения к нему (1).

Можем ли мы в подобном функциональном залеге рассматривать и утопии? Утопия, безусловно, анализируется большинством исследователей не только как литературный жанр, но зачастую и как своеобразный политический проект (9). В этом отношении одной из функций утопий, наряду с критической функцией и функцией оформления социальных ожиданий, описанных разными авторами ранее (10), можно выделить и функцию порождения «аффекта общности», рассматривая утопию в качестве коммуникативного образа. Утопия как политическое действие – будь то построение маленькой коммуны или масштабный проект Мировой революции – всегда базируется на некоторой «вымышленной» истории (или даже корпусе историй), и эта история может стать предметом жанрового анализа, который использует структурные элементы сказки и героического мифа.

Тут есть свои тонкости. Когда текст имеет целью воздействовать на читателя (слушателя, зрителя), он осуществляет эту цель с помощью литературных персонажей (или «героев»). Они способствуют тому, что содержание и смысл текста проникают через барьеры, в норме оберегающие личность человека от грубого воздействия реальных фактов (и мешающие эти факты понимать). Зато изображенные, измененные, переставленные факты, в мире которых живут литературные герои, гораздо более доступны пониманию: герой – это форма условного существования читателя, как содержание в целом – форма условного существования фактов. И здесь (что отмечал еще Валерий Брюсов) имеется две формы операций с персонажем и миром. Первая заключается в том, что герой изменяется в процессе своего движения в мире («Годы странствий Виль-

гельма Мейстера» Гете и, вообще, «роман воспитания») или, напротив, герой попадает в измененный, утопический мир. Это необязательно относится к классическим утопиям. Виктор Шкловский правильно подчеркивает, что в «Казаках» Л. Толстого, произведении вполне реалистичном, «Оленин ехал в литературную Утопию, обожаемую землю свободы и любви» (6, с. 42).

Теперь вернемся к понятию о семантически значимой информации. По-видимому, Н. Винер имел в виду такую информацию, которая не только в состоянии воздействовать на мысли и чувства человека, воспринявшего и переработавшего ее, – нет, здесь имеется такая информация, которая может (хотя бы в принципе) повлиять на деятельное поведение человека (*behavior*) и, в сущности, изменить мир фактов, хотя бы частично (4).

Анализ жанровой структуры, на наш взгляд, тесно связан с тем или иным мифологическим первоисточником, и когда мы обсуждаем наличие героя, мы не можем обойтись без анализа «героического мифа», в том смысле, как этот миф интерпретировался Карлом Густавом Юнгом. Миф начинается с рождения героя, описания его юности, подвигов и смерти, и эта схема не меняется в любом из подобных повествований, будь то история Самсона, Геракла или Гильгамеша.

Но у героического мифа есть и другой аналог. Подобная повествовательная структура воспроизводится – в более упрощенном виде и в ином мифологическом контексте – в волшебных сказках, важность которых для нашего анализа мы уже обсуждали выше. Как было показано В.Я. Проппом, герой сказки, подобно герою мифа, отправляется в тридесятое царство для совершения подвига или какого-либо необыкновенного деяния, например, похищения жар-птицы или сражения с Кощеєм (5). После того, как испытания героя заканчиваются, он возвращается из этого царства и вознаграждается за подвиг (как правило, женой и богатством). Эта награда оправдана, так как побывавший в тридесятом царстве уже никогда не будет прежним. Он стал героем, потому что был наделен особыми способностями, а совершив подвиг, доказал, что существенно отличается от обычного человека. Поэтому, собственно, он и получает особый статус – становится царем (в некотором роде сверхчеловеком).

Такими сверхчеловеческими способностями (чаще всего силой и выносливостью, но нередко и умом) отличаются не только сказочные Иваны-царевичи, но и мифологические герои. Их героический статус подтверждается не только хорошим происхождением, но и непосредственными связями с богами или духами (нередко родственными).

Смысл сказочного путешествия в тридесятое царство (царство мертвых) выявлен Проппом совершенно отчетливо: в волшебной сказке отражен обряд инициации, и именно поэтому герой непременно преобразуется после всех испытаний. Суть этого обряда – в перерождении (7). Индивид проходит инициацию на пороге своей взрослой жизни. Он оставляет прежнюю жизнь (детские забавы, невинность и незнание) и вступает в новый этап своего существования. Во время инициации он получает откровение, прощается с детским неведением и делается готов к несению взрослых обязанностей. Именно поэтому тридесятое царство оказывается страной мертвых. Обряд предполагает, что тот, кто подвергается инициации, должен умереть, с тем чтобы потом заново родиться уже другим человеком. Подвиги сказочного героя подобны испытаниям, которые проходит неопит во время посвящения. Преодолевший их получает право на возрождение.

Интересно, что формальный анализ текстов, сделанный Проппом, приводит его к тем же выводам, которые получает Юнг, подвергая миф психоаналитическому толкованию.

С точки зрения Юнга, героический миф отражает в символической форме историю развития личности. История эта состоит из череды испытаний, которые встают перед человеком в жизни или которые судьба заставляет преодолевать героя в мифе. Главное достижение, получаемое в результате победы, – это изменение или преобразование героя, новые возможности, доступные для индивида. Именно они позволяют человеку переходить из одной возрастной категории в другую, достигая новой степени зрелости.

Сам подвиг, как правило, состоит в борьбе с чудовищем, символизирующим так называемый «возвратный поток либидо» или ту часть психической энергии, которая тормозит развитие личности (8). Она пытается обратить индивида не в будущее, полное неизвестности, а в прошлое, комфортное и беспроблемное. Она наполняет его душу тоской по родительской заботе и заставляет избегать собственных решений и ответственности за них. Убивая чудовище, герой символизирует личность, которая убивает некоторую часть своего «Я», а именно детское инфантильное «эго». Иначе говоря, убивая чудовище, герой одновременно приносит себя в жертву. **Он приносит в жертву себя прошлого себе будущему.**

Таким образом, необыкновенные испытания, с которыми справляется герой, должны привести к некоторым внутренним изменениям в его психологии. В этом преобразении и заключается психологическая сущность героического мифа.

В чем же состоит жанровое своеобразие утопического нарратива?

В первую очередь, утопия – это, как правило, рассказ без героя. В большинстве классических утопий, начиная с Томаса Мора, в утопии в роли главного героя выступает сам автор, который, в том или ином образе, оказывается наблюдателем, описывающим необычный мир.

Чем же является необычный мир или пространство, в которое попадает автор в утопии? Можем ли мы рассматривать его как аналог «тридевятого царства»? Или в качестве «царства мертвых» выступает, наоборот, «реальный» мир? И на чем могут быть основаны данные аналогии? Вопрос этот оказывается очень сложным, прежде всего из-за того, что, как мы уже писали выше, в литературной утопии отсутствует герой. По этой причине невозможно на основе прочтения этих произведений проследить эволюцию героя и решить, выполняет ли утопическое пространство в отношении героя функцию преобразования. Ведь в сказке и в кино «нереальное» пространство – это место прохождения испытаний героя, которое обеспечивает ему путь к новому рождению, новому пониманию жизни и отношению к реальности.

В утопии функции пространства и героя выглядят скорее инвертированными. Основная масса произведений строится на фигуре автора (более или менее статичной), исследующего необычный мир. В некоторых утопиях присутствуют сцены возвращения автора в реальность, в которых он по возвращении начинает понимать, что окружающая его реальность устроена несправедливо и неразумно и что именно она (а не сам автор), требует преобразования.

Таким образом, в утопии, действительно, трансформируется сама реальность. Кто же в таком случае должен выступать в утопии в качестве героя? Очевидно, по логике инвертирования функций, это должен быть **преобразователь** – человек, который уже

не принадлежит сегодняшнему дню, «новый человек», тот, кто уже изменился и теперь пытается поменять мир вокруг себя. То есть нас, прежде всего, могут заинтересовать произведения, в которых присутствует герой-преобразователь. Такую фигуру несложно отыскать в русской литературе XIX века, а также в советском кинематографе и той части советской литературы, которая посвящена героям революции¹.

Интересной особенностью героев данного типа является то, что они не принадлежат не только к «старой» реальности, которую они стараются изменить, но, как правило, никогда не живут и в «новом» мире, построенном благодаря их усилиям. Общей сюжетной закономерностью является смерть героя в борьбе за «светлое будущее». Но если в героическом мифе испытания и даже смерть героя не носят необратимого характера (смерть героя – символична, отмирает только часть его инфантильного «Я»), то в нарративе, посвященном революционной борьбе, эта смерть по-настоящему реальна и даже необходима, в соответствии с жанровыми требованиями («Вы жертвою пали в борьбе роковой»).

О чем говорит нам наличие героя, погибшего в процессе прохождения испытания? Можем ли мы считать его «инициацию» завершенной? Или в данном случае мы имеем дело с жертвоприношением, которое носит принципиально иной жанровый характер?

Символическая смерть «прошлого Эго» героя, в жанровом кинематографе например, является условием его превращения в «нового» человека, при сохранении окружающего мира. Реальная смерть героя революции является жертвой, обеспечивающей **превращение реальности**. Реализованная утопия «по закону жанра» оказывается **миром «без героя»**. Судьба героев революции, которые ее пережили, – как правило, трагична, если они не меняют своего статуса (как мы уже отмечали выше – в утопии вместо фигуры «героя» присутствует фигура «автора», и стать автором – это единственная возможность для революционера выжить в новом мире). Этот закон утопического жанра, очевидно, действует не только в литературе и кино, но может найти подтверждение и в истории.

Данный способ анализа позволяет по новому взглянуть на коллективистский характер любой утопии – превращенный мир, мир «без героя» – всегда мир коммунальный, всегда пространство сообщества, точнее даже целого общества. Таким образом, структурной, можно даже сказать «жанровой», особенностью революционной борьбы становится идея о существовании «масс» и «революционеров», «общества» и его «авангарда». Но этот авангард должен быть принесен в жертву, без которой невозможно осуществить преобразование мира. Оставшаяся же его часть оказывается по отношению к массам во «внешней» позиции и занимает в реализованной утопии место «автора», конструктора, архитектора в процессе строительства нового мира. При этом риторика жертвенности продолжает занимать важное место в описании его жизни и деятельности.

¹ Безусловно, такие фигуры присутствуют и в западной традиции (у Байрона, Кляйста, Шиллера и т.д.), но там есть свои особенности, которые требуют отдельного анализа. Русская и советская литература является наиболее показательным примером именно потому, что СССР – это, в определенной степени, проект преобразования, задуманного героями Тургенева или Чернышевского в XIX веке.

В кризисные моменты жертвоприношение, по-прежнему, остается базовой конструкцией, обеспечивающей существование превращенной реальности.

Настоящий анализ носит, безусловно, предварительный характер. В то же время, предложенная схема представляется полезной для проведения дальнейших исследований, посвященных изучению жанра – категории, чрезвычайно важной не только для мира искусства, но и для нашей повседневной жизни.

Литература

1. Аронсон О. Коммуникативный образ. (Кино. Литература. Философия). – М.: НЛО, 2007.
2. Багдасарова Н.А. Определение жанра // Киноведческие записки. – М., 2001. – № 47.
3. Брудный А. Наука понимать. – Бишкек: «Сорос-Кыргызстан», 1996.
4. Винер Н. Кибернетика и общество // Творец и будущее. – М.: АСТ, 2003.
5. Протт В.Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: «Лабиринт», 1999.
6. Шкловский В. Энергия заблуждения. – М.: Советский писатель, 1981.
7. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. – Москва – Киев: «Рефл-бук», «Ваклер», 1996.
8. Юнг К.-Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб., 1994.
9. Kumar, Krishan, 1987, *Utopia and Anti-Utopia for Modern Times*. Oxford, Basil Blackwell.
10. Levitas, Ruth, 1990 *The concept of Utopia*, Syracuse: Syracuse UP.

Y. R. Daurova

*Instructor of Law, American University of Central Asia
LLM (Frankfurt)*

B. B. Esenkulova

*Senior student of the Law Program, American University of Central Asia
Graduate of the American Studies Program, American University of Central Asia*

Restrictions on the Land and Real Estate Ownership Rights of Foreign Individuals and Legal Entities in the Kyrgyz Republic

The issue of the land and real estate ownership rights of foreign individuals and legal entities in the Kyrgyz Republic is the subject of continuous interest and discussion. Republican legislation imposes a number of restrictions with respect to a foreign person's ability to own land and other stationary property in the country. The purpose of this research is to present a legal overview of such restrictions, to explore problematic issues and practical consequences that arise in regards to these restrictions, and to propose possible solutions.