

Словенска научна фантастика

Зборник радова

Уредили

Дејан Ајдачић и Бојан Јовић

Институт за књижевности уметност

Београд 2007

Главни и одговорни уредник

Др Весна Матовић

Уредници

Др Дејан Ајдачић

Др Бојан Јовић

Рецензенти

Др Корнелија Ичин

Др Петар Буњак

Припрема за штампу

ISBN

Тираж 500

У трошковима штампања ове књиге учествовало је Министарство за науку Републике Србије. Књига се објављује у оквиру научног пројекта Упоредна истраживања српске књижевности (у европском контексту) Института за књижевност и уметност у Београду.

## Садржај

**Бојан Јовић** (Београд)

Лек за смрт – смрт као лек (о *Празнику бесмртности* А.А. Богданова и *Athanatiku* В. Деснице) . . . . .

**Darko Suvin** (Лусса)

Šta preostaje od Zamjatinova *Mi* nakon smene Levijatana: mora li kolektivizam biti protiv naroda? . . . . .

**Мария Черняк** (Санкт-Петербурџ)

Научная фантастика в споре с соцреализмом: случай Всеволода Иванова . . . . .

**Wojciech Kajtoch** (Кракув)

O pierwszej powieści braci Strugackich . . . . .

..... **Александра Корда Петровић** (Београд)

Tri češka robota (К. Сапек – F. Novotni – E. Bondi)

**Andrzej Stoff** (Торућ)

Technika jako „lustro“ dla człowieka w twórczości Stanisława Lema . . . . .

**Dariusz Brzostek** (Торућ)

Fantastyka naukowa wobec paradygmatu racjonalności . . . . .

**Оксана Дрябина** (Москва)

Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов (ВТО МПФ) в субкультуре российской фантастики рубежа 1980-90-х гг

**Дмитрий Харитонов** (Челябинск)

Функциональное предназначение фантастических элементов в творчестве В.П. Аксенова . . . . .

.....  
**Зорица Ђерговић-Јоксимовић** (Нови Сад)

*Европа број два*: нова српска утопија . . . . .

.....  
**Михайло Назаренко** (Київ)

Гностически космос во романе Марине и Сергеја  
Дяченко «Vita nostra» (текст и контекст)

.....  
**Stefano *Bartoni*** (Roma)

Il videogame nella fantascienza in lingua russa . . . .

.....  
**Тијана *Тропин*** (Београд)

*Сталкер* Андреја Тарковског као адаптација  
књижевног научнофантастичног дела . . . . .

.....  
**Елена *Ковтун*** (Москва)

Рождение фэнтези: трансформация посылки в  
российской фантастике конца XX столетия . . . .

.....  
**Борис *Ланин*** (Москва)

Русская антиутопия на рубеже веков . . . . .

**Дејан *Ајдачић*** (Београд – Кијв)

Идеолошке пројекције у словенским научно-  
фантастичним књижевностима . . . . .

О ауторима . . . . .

Именски регистар . . . . .

Регистар појмова . . . . .



Бојан Јовић  
(Србија, Београд)

## ЛЕК ЗА СМРТ – СМРТ КАО ЛЕК

(о Празнику бесмртности А.А. Богданова и  
*Athanatiku* В. Деснице)

Апстракт: У раду се полази од описа основних елемената (књижевних обрада) мотивског комплекса смрти и настојања да се људска коначност превазиђе, магијским, псеудонаучним и научним средствима. Потом се у датим оквирима упоредно разматрају мање позната СФ остварења А. А. Богданова „Празник бесмртности“ и В. Деснице „Проналазак *Athanatika*“.

Кључне речи: Научна фантастика, утопија/дистопија, проблем бесмртности, А. А. Богданов, В. Десница

Ето видите, није ни толико важно да ли ће то бити лијек од рака или лијек од смрти. Излази на исто. У читавој тој ствари неће се нимало оперирати с мистиком или с било каквим ирационалним елементима. То и јест специфичност овог мог романа. Можда вам је познато да ја с мојим романима немам среће. Обично ме коре да сам реалиста, да немам фантазије. Бацио сам се на фантастични роман. Али видјет ћете: сад ће ме корити што нисам реалиста. Да бих то предусрео, одлучио сам да напишем реалистички фантастични роман. Па да видимо! Ето, стога се морам придржавати строго рационалних елемената. Застарјело је гледање по коме је фантастика неразрјешиво повезана с мистиком. Новопронађено средство неће бити никакав алхемичарски »елексир бесмртности«, већ нешто чисто научно.

Владан Десница

*Благословена јединствена душа васионе  
Разливена и у зрнцима песка и у звездама  
Благословено свезнање, зато што се јавља  
Као извор вечнога живота.  
Благословена бесмртност, која  
изједначава људе и богове!..*

\* \* \*

За хиљаду година постојања ја сам дошао до закључка да је вечни живот на Земљи круг понављања, посебно неподношљивих за генија, чија суштина тражи оно што је ново. То је једна од противуречности природе. Разрешава се самоубиством.

А. А. Богданов

### *1. Бесмртност и СФ: скица проблема*

Неминовност смрти, као коначни исход и ултимативни аспект човекове егзистенције, и покушаји да се окончање живота на неки начин одложи, превазиђе или победи, били су чест предмет пре свега верских и философских размишљања, потом и књижевних обрада од самих почетака писане литературе. Преживљавање душе након пропадања тела једно је од могућих решења са многобројним варијацијама, које доноси утеху тумачећи смрт као прелазак из оностраног у онострано стање бивствовања; вечно постојање кроз ослобађање од материјалног, међутим, не решава проблем раскидања јединственог (ид)ентитета личности састављеног из непоновљивог споја душевне и телесне стране појединца. Персонална бесмртност тако постаје чак амбициознији циљ од превазилажења смртности, тим више што без укидања протицања биолошког времена, тј. заустављања процеса старења, у крајњој линији и не представља пожељно решење.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Антички мит о Титону који заборавља да уз бесмртност од богова затражи и младост, здравље и лепоту, или још више епизода из Гуливерових путовања о бесмртним Струлдбрузима

Начин на који се може доћи до тог циља мењао се током историје – почев од магијских средстава (једна од најранијих књижевних обрада потраге за вечитим животом дата је у Епу о Гилгамешу, у коме главни јунак, полу-бог и краљ Урука, креће у потрагу за чаробном травком која ће му омогућити да поништи судбину предодређену људском страном његовог бића и постане бесмртан),<sup>2</sup> или религијских догми (васкрснуће), па све до примене (псеудо)научних достигнућа савременога доба (у неколиким причама Е. А. Поа коначно умирање и пропадање тела преминулог спречава се „месмеризовањем“). Опет, тек са увођењем правих научних приступа, попут биохемије и генетике, и са разматрањем последица по друштво у целини, самим тим и по човечанство, постизање бесмртности

---

речито сведоче о томе. Свифтови бесмртници у острвској земљи Лугнагу до тридесете године живота налик су на обичне људе и душевно и телесно, да би потом почели да се разликују од њих. Постепено постају сетни и утучени, све до осамдесете године, када добијају све лудости и слабости осталог старог света, и још многе друге, које потичу од језивог усуда да никад неће умрети. Својеглави су, ћудљиви, грамзиви, мрзовољни, ташти, брбљиви, неспособни за пријатељство, мртви за сваки природни осећај љубави. Главне страсти су им завист и немоћна похлепа према пороцима младих и смрћу старих. Памте само оно што су научили у младости и у средњим годинама, а и то врло слабо; иначе се ничега не сећају. Њихов изглед пак оставља на човека најмучнији утисак, при чему су жене још грозније него људи: поред наказности, која обично прати дубоку старост, код њих се јавља и нешто аветињско, што нараста са годинама, нешто што се не да описати, али по чему се са великом извесноћу могу утврдити старосне разлике. Џонатан Свифт, *Гуливерова путовања*, Светски класици, коло прво, књ. 2, Просвета, Београд, 1961, стр. 243-245.

<sup>2</sup> Тема потраге и проналажења решења/средства за остварење (дуго)вечнога живота у прото-СФ раздобљу начелно је повезана са мотивским комплексима фантастичног путовања, утопијског пребивалишта блажених (најчешће острва, као претпоследње/прве станице до небеског раја), и долажења до битно нових, откровењских, сазнања. Упореди примера ради, једну од актуализација наведене везе *Роман о Александру Великом*, други део, поглавља XVII-XXXI.

престаје да буде индивидуално решење из домена чисте фантазије, добија шире у/дис-топијске одлике и постаје једна од легитимних тема научнофантастичне књижевности.

Са тим у вези показује се да је моменат колективитета – тачније: осетљива динамичка равнотежа односа појединац-друштво-човечанство – ако и није актуализован или наглашен у некој конкретной ситуацији, опет увек битно присутан у мотивском комплексу потраге за бесмртношћу. Чини се да индивидуално постојање без краја, уколико не представља изузетак већ правило, укидањем темељног начела природе да је смртност јединки претпоставка за продужење и напредак врсте, неминовно доводи до нарушавања целокупног и природног и друштвеног поретка,<sup>3</sup> као и до пропасти људског рода; то јест, обрнуто, једино крај човечанства какво нам је познато отвара могућност бесмртности појединца. Тако ће се васкрсење појединаца у хришћанству одиграти тек у тренутку Страшног суда, краја историје и пропасти овоземаљског света. Испоставља се да је Гилгамешова алтруистичка жеља да подели травку са другима и тако обесмрти и заједницу истовремено и његова одлучујућа погрешка, која га на крају кошта живота, док у бројним СФ варијантама бесконачно продужење људског века доводи до разноврсних али увек кардиналних промена у квалитетету и квантитету егзистенције, која губи обележје људскости и претвара се у нешто друго, и то по правилу из основа туђе.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Нпр. правни положај Струлдбруга уређен је низом закона, којим се држава штити – без њих, бесмртници би током времена постали сопственици целокупне земље и дограбили би у руке државну власт, што би се, због њихове неспособности, неминовно завршило пропашћу заједнице.

<sup>4</sup> Сличан приступ остаје делатан у распону од преко једног века, у сасвим различитим културним срединама. Два примера за то: у за сада првој познатој научнофантастичној драми на свету, *После милијон година* Драгутина Ј. Илића (*Коло*, 1889), бесмртници су изузетно интелигентна бића по облику сасвим

У светлу изложених претпоставки, у овом раду ће се у кратким цртама упоредити приповести „Празник бесмртности“ Александра Богданова и „Проналазак Athanatika“ Владана Деснице. Реч је о мање познатим прозним остварењима у-/дис-топијског карактера два писца, од којих први спада у пионире савремене научне фантастике у руској књижевности, док је други место у историји српске литературе добио својом високоинтелектуалном прозом обликованом пре свега на фону психологије, обичаја и локалног колорита далматинског залеђа. Разлози за избор управо ових дела наведених аутора налазе се најпре у чињеници да представљају ране примере СФ тематизације разрешења проблема људске смртности у одговарајућим књижевностима, да паралеле између њих покрећу занимљива питања о ширем међусобном односу обрада овог мотивског комплекса али и о самосталној логици теме / жанра, те да оба представљају у многоме нетипична остварења у опусима њихових аутора.

## 2. Богдановљев и Десничин лек за смрт

Александар Александрович Богданов (А.А. Малиновски, 1873-1928), свестрани интелектуалац, научник и активиста,<sup>5</sup> у историји руске књижевности остао је познат по два романа научнофантастичног карактера –

---

налик на људе али без осећања и без могућности да на било који начин искусе емоције, што на крају узрокује пропаст последњих homo sapiensa; Р. Силвербергова визија бесмртности у „Небулом“ награђеној приповеци „Пловидба ка Византији“ (1988) одиграва се на Земљи, у неодређеном будућем времену, у свету непознате (географске) структуре и човеколиким јунацима чији статус није до краја јасан, али који без сваке сумње нису људског па ни природног порекла.

<sup>5</sup> Медицински образован, Богданов се краће време бавио психијатријом, био трупни лекар за време рата, основао Централни Институт за трансфузију крви Совјетског Савеза; оставио је и значајне радове из политичке економије, социологије, филозофије, тектологије, културологије. Између осталог, Богданов се у једном тренутку надметао са Лењином за вођство у бољшевичкој партији.

*Црвена звезда*, 1908. године, те *Инжењер Мени*, 1913. Док су ова обимна прозна дела привукла пажњу у Русији и потом преведена и на западне језике,<sup>6</sup> друга два друга краћа остварења – прича „Празник бесмртности“ (за Богдановљева живота објављена само једном, 1914. године – „Праздник бессмертия“ // *Летучие альманахи*. Вып. XIV. СПб., 1914, прештампана тек 1990, у часопису *Уральский следопыт*),<sup>7</sup> и песма „Марсовац, насукан на Земљу“ („Марсиянин, заброшенный на Землю“, 1924), остала су непозната и код куће и у иностранству.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Црвена звезда* је доживела неколика издања у годинама након большевичке револуције, 1920. је постављена на сцену, 1923. преведена на немачки и 1929. на есперанто. *Инжењер Мени* је до 1923. имао најмање шест издања. Након Богдановљеве смрти, оба романа су штампана у популарном научном часопису *Око Света (Вокруг света, 1920-1929)*, но потом нису објављена више од пола века.

<sup>7</sup> Најраније назнаке настанка приче јављају се у Богдановљевом писму А. М. Горком од 22. маја 1910. године; у њему се помиње изостанак било каквог одговора у вези са „малим рукописом ‘Смрт’ (прича-утопија)“, послатим Горком на читање четири недеље раније. Одговор је потом, изгледа, уследио, будући да у следећем писму Богданов коментарише примедбе у вези са „утешном сликом загробног живота“ и могућим преиначењима форме рукописа. Аркадий Шушпанов, „Забывтый рассказ А.Богданова“, *Вестник Международного Института А. Богданова* №8 (декабрь, 2001), <http://www.bogdinst.ru/vestnik/doc08/06.doc>. Шушпанов закључује да „Празник бесмртности“, и по тематици и по жанру, представља позну варијанту приповести о којој се говори у преписци.

<sup>8</sup> Непознавање целине Богдановљевог (СФ) опуса довело је, између осталог, и до закључака који не одговарају поетичкој суштини његовог дела. Тако се Богдановљева *Црвена звезда* изоставља из разматрања у књизи Irene Masing-Delic: *Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford University, 1992, у којој се ауторка бави делима на тему бесмртности остварене са „’почетком будућности’ /.../ земаљске историје која је, иако се креће ка квалитативно новој фази, још увек укоренењена у садашњости“. *Црвена звезда* по мишљењу ауторке не спада у ту категорију будући да временски критеријум није испуњен и да се не нуде практичне стратегије борбе против смрти, иако је марсовска технологија веома на-

Слична судбине била је и проза Владана Деснице (1905-1967) о леку за смрт – објављена је најпре као XLIX поглавље у оквиру најпознатијег његовог романа, *Прољећа Ивана Галеба* (1959); друга, знатно проширена, верзија, сачувана је као „скица за роман“, и објављена постхумно, у његовим сабраним делима, али није изазвала значајније занимање критике нити била предмет детаљнијих анализа.<sup>9</sup>

У наведеним приповестима и Богданов и Десница полазе од мотива разрешења проблема људске коначности путем примене научних (медицинско-фармацеутских) знања, и обојица тематизују могуће последице које бесмртност може да има на људско друштво. Начини на које то чине донекле су слични, док се у многим аспектима у великој мери разликују: Богдановљева визија је индивидуализована/персонализована, и суштински утопијска; Десница пак развија колективну антиутопијску визију најразличитијих злоупотреба и негативних последица лека против смрти.

Победа над људском пролазношћу код Богданова дата је кроз лик универзалног генија Фридјеа, који је изменио имунитет људског организма тако да у потпуности и неограничено обнавља оштећена ткива. Појачана регенерација омогућава људима да заувек сачувају виталност, чиме је испуњен древни сан алхемичара, филозофа и песника. Код Деснице је пак проналазач ултимативног лека, који се добија једноставним и јевтиним процесом<sup>10</sup> из неке ни по чему изу-

---

предна (стр. 20). Овакав опис, чини се, није сасвим заснован на садржини Богдановљевог романа нити на његовим идејама, те, са друге стране, потпуно занемарује одговарајуће семантичке аспекте „Празника бесмртности“.

<sup>9</sup> У скорије време појавила се студија Јована Делића „Чезња за бесмртношћу и негативна утопија“ у зборнику *Књижевно дело Владана Деснице*, Библиотека града Београда, Београд, 2007, као и самостално издање *Athanatika*, Загреб, 2006.

<sup>10</sup> Производња три ампулице Атанатика кошта колико и две цигарете. *Сабрана дјела Владана Деснице*, Књ. II, *Прољећа Ивана Галеба*, Просвјета, Загреб, 1982, стр. 248.

зетне сировине, анониман,<sup>11</sup> барем прве његове верзије, Атанатика „А“, подједнако делотворне и код спонтане природне смрти и код убиства, самоубиства, итд. За проналазак Атанатика „Б“, међутим, који је био ефикасан само у случају спонтане природне смрти, заслужан је „један генијалан научник“, по имену Робел, који својим проналаском стекао огромну славу и богатство.

Када је реч о утицају проналаска на друштво, откриће Богдановљевог Фридјеа доводи до корених промена у демографској слици, и то мирном транзицијом, без потреса и ломова – захваљујући лакој и брзој ваздушној саобраћају, становништво Земље напушта градове, који тиме престају да постоје, и насељава се у раскошним вилама, у зеленилу и цвећу. Међуљудска комуникација у децентрализованом свету ослања се на аудиовизуелна средства, будући да „спектротелефони“ омогућавају конференцијско повезивање свих стамбених четврти са новинским кућама, културним и јавним установама, итд. Пораст броја становника, који се јавио као једна од последица нестанка смрти, решен је свемирском колонизацијом, а они који остају на Земљи располажу довољним природним ресурсима. За разлику од Богдановљеве наизглед идиличне слике, у „Athanatiku“ се остваривост бесмртности показује као погубна за добробит човечанства – примена и дистрибуција лека служе као инструмент моћи и темељ нове, највише неједнакости међу људима. Проналазак Атанатика доводи тако до потпуног извитоперења међуљудских односа и, кроз бујање тоталитаризма и избијање свеопштег немилосредног рата, до пропасти друштвених структура, претећи да на крају уништи и цивилизацију.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Занимљиво је да се проналазак „Атанатика“ везује за земљу у многоме налик на Фридјеову/Богдановљеву домовину: „да буде интересантније, ствар се дешавала у једној фантастичној земљи у којој су већ претходно сви социјални, економски и слични проблеми ријешени, све неједнакости укинута а биједна објешена у клин.“ *Исто*, стр. 240.

<sup>12</sup> „У појединим земљама букнуле су револуције. Људи су провалили из својих кавеза, из својих брлога и јазбина, мрачни,

Ствари, међутим, у крајњој линији нису идеалне ни код Богданова. Човекова временски неограничена егзистенција уз бројне социјалне промене на крају изазива и неизбежне психолошке последице; управо код Фридјеа долази до померања укупног емоционалног доживљаја према свету, можда најочигледније по питању љубави, еротске или родитељске. Спасилац човечанства иза себе има преко 800 љубавних веза и осамдесетак бракова, из који је рођено педесетак синова и кћери, две хиљаде унука и неколико десетина хиљада праунука. Његов однос и према женама и према потомцима, међутим, постепено губи елементе страсне односно персонализоване љубави и постаје налик на љубав према људима уопште. Поред тога, без обзира што се Фридје током времена развио у истинског универзалног генија, подједнако надареног научника и уметника, не мимоилизе га непријатне слутње, узнемиреност и апатија. Испоставља се да је могућа последица бесмртности, чак и код високо интелегентног и креативног појединца, безвољност и досада, која ће га на крају, у тренутку миленијумске прославе проналаска лека за смрт, и нагнати на самоубиство.

За промену генијевог расположења постоје и разлози философске природе. По његовом мишљењу, у природи је све понављање и рекомбиновање, па се и мисли, као и материја, непрестано крећу, сусрећу, раздвајају и спајају, на крају и понављају, што је случај и са самом мисли о понављању. Човек се претвара у аутомат који са савршеношћу сатнога механизма понавља самога себе.

---

црни у лицу, жедни крви. Кроз масу је проврвјела празновјерица да крв бесмртних продужује живот смртнима. По улицама сте могли видјети ројеве косматих смртника сакупљених око лешине каквога бесмртника: на кољенима, побожно су јој сисали крв испод грла..." *Прољећа...* стр. 249. И потом: „Одигравали су се неописиво крвави призори. /.../ Заређале су масовне егзекуције, у индустријском опсегу. Ступили су у акцију и бојни отрови. Унутрашњост је бомбардирана из специјалних авиона кратког радијуса, за домаћу употребу. Понегдје су оспособљене и старе гасне коморе из ранијих времена..." *Прољећа...*, стр. 251.

СТИЦАЊЕМ БЕСМРТНОСТИ ОН ДОБИЈА ВЕЧНО ЖИВО ТЕЛО И ВЕЧНО МРТАВ ДУХ, ХЛАДАН И РАВНОДУШАН, КАО УГАСЛО СУНЦЕ. СТОГА ФРИДЈЕ ДОЛАЗИ ДО ЗАКЉУЧКА ДА ЈЕ ВЕЧНИ ЖИВОТ НЕИЗДРЖИВО МУЧЕЊЕ. НА ПРИМЕДБУ ХЕМИЧАРА ЛИНЧА ДА ЋЕ СЕ НЕРВНЕ ЋЕЛИЈЕ САМЕ ПОСТАРАТИ ДА СЕ УМ ПРЕОБРАЗИ, ФРИДЈЕ ОДГОВАРА ДА ТО НИЈЕ РЕШЕЊЕ, И ДА ЋЕ СЕ ТИМЕ ИЗГУБИТИ ПАМЋЕЊЕ И ИДЕНТИТЕТ ИНДИВИДУАЛНЕ ЛИЧНОСТИ, ШТО ОПЕТ ПРЕСТАВЉА ПОВРАТАК НА ПРАСТАРО ПРИМИТИВНО СХВАТАЊЕ ДА СЕ ДО БЕСМРТНОСТИ МОЖЕ ДОЋИ САМО ПОТПУНИМ ЗАБОРАВОМ ПРЕТХОДНИХ ЕГЗИСТЕНЦИЈА.

ДЕСНИЧИНА СЕ ВИЗИЈА ТАКОЋЕ ОДЛИКУЈЕ БИТНИМ ФИЛОСОФСКИМ УПИТАНОСТИМА, ПРЕ СВЕГА, КОМЕ СЕ И ДО КОЈЕ МЕРЕ МОЖЕ ИЗДАТИ ОПРОШТАЈ ОД СМРТИ, „Todesenthebung“? КРЕЗУБИ АУТОР РОМАНА У НАСТАЈАЊУ ИСТИЧЕ – НЕ БЕЗ ИРОНИЈЕ – ДА ЈЕ ПРОТИВНО ПРИРОДИ ЉУДСКОГ МИШЉЕЊА ДА ВЕЧИТО ПОСТОЈИ ОНО ШТО ЈЕ НАСТАЛО СЛУЧАЈНО И ИЗ НИЧЕГА: „КАКО БИ ИЗГЛЕДАЛА ТА ВЈЕЧНОСТ, НА ЈЕДНОМ КРАЈУ ЗАТУПЉЕНА КАО ЛЕЊИР А НА ДРУГОМ РАШИРЕНА КАО СТРЕЛА?“<sup>13</sup> ПОТОМ УПОТРЕБЉАВАЈУЋИ И АРГУМЕНТЕ ПРАКТИЧНЕ ПРИРОДЕ, ЗАСНОВАНЕ НА МОГУЋНОСТИМА ТРЕНУТНОГ СТЕПЕНА НАУЧНО-ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА, О НЕМОГУЋНОСТИ ДА СЕ НАХРАНИ БЕСМРТНО И НЕПРЕСТАНО НАРАСТАЈУЋЕ ЧОВЕЧАНСТВО. ОПЕТ, ЊЕГОВА ЈЕ ПРИЧА ХОТИМИЧНО НЕДОВРШЕНА, БУДУЋИ ДА СЕ КОЛЕБА ИЗМЕЂУ ТРИ МОГУЋА КРАЈА – ОПШТЕ ДОСТУПНОСТИ „АТАНАТИКА“, КОЈА СЕ ДОЖИВЉАВА КАО КАТАКЛИЗМАТИЧНИ СМАК СВЕТА; ДЕЛИМИЧНЕ РАСПОДЕЛЕ, КОЈА ИЗАЗИВА РАЗОРНИ РАТ ИЗМЕЂУ СМРТНИКА И БЕСМРТНИКА; ПОТПУНОГ УКИДАЊА ЛЕКА ОД СТРАНЕ НАДДРЖАВНОГ СВЕТСКОГ ТЕЛА. НА КРАЈУ СЕ, ПАРАДОКСАЛНО, ПОВРАТАК БОЛЕСТИ И СМРТИ ВИДИ КАО ЈЕДИНО ОПТИМИСТИЧКО РЕШЕЊЕ И СПАС ЗА ЧОВЕЧАНСТВО.

И КОД БОГДАНОВА ПОСТОЈИ ЈЕДНА ДИЈАЛОШКА ХИПОТЕТИЧНА ЕПИЗОДА ВЕЗАНА ЗА ЛОШЕ ИЗГЛЕДЕ ЧОВЕКОВЕ БУДУЋНОСТИ, ИСКАЗАНА У РАСПРАВИ ФРИДЈЕА И ЊЕГОВЕ ТРЕНУТНЕ, ОСАМДЕСЕТЕ, СУПРУГЕ, МАРГАРИТЕ АНЧ, ПОВОДОМ ЊЕНОГ НАСТОЈАЊА ДА СЕ ПРОМЕНИ ЗАКОНОДАВСТВО О БРОЈУ И ИЗБОРУ ПОТОМАКА КОЈИ ОСТАЈУ НА ЗЕМЉИ И ОНИХ КОЈИ СА ЊЕ ПРИНУДНО ИДУ У СВЕМИРСКУ КОЛОНИЗАЦИЈУ. МАРГАРИТА АНЧ ЗАСТУПА МИШЉЕЊЕ ДА ДРЖАВА НЕ БИ СМЕЛА ДА НА

---

<sup>13</sup> *Прољећа...*, стр. 248.

формалан начин уређује ту врсту питања; на Земљи би требало да остану они најбољи и најспособнији, и тако је начине планетом генија, док би они слабији морали да је напусте. Са друге стране, Фридје напомиње да је то стара и нереална идеја, да поредак до кога су дошли најмудрији не би требало рушити те скреће пажњу да је код жена прошлости постојао матерински инстинкт, и да су заправо биле приврженије својој мање паметној и лепој деци. Такође, указује на могуће ужасне последице до којих би довела примена Маргаритиних ставова: када би се питање расељавања решавало слободном вољом грађана, на Земљи би настала борба за власт која би на крају довела до пропасти човечанства. Фридје сматра да је из других разлога („затворен у безизлазном кругу једнообразности“) човек заправо осуђен да неминовно нестане, али и да ипак не би требало беспотребно приближавати тај дан.

Како било, за Богдановљевог је генија тај дан дошао, и то на хиљадугодишњицу остварења бесмртности; опет, будући да савремена наука располаже готово неограниченим могућностима оживљавања мртвог организма, и то из најмањих његових делића, одузимање живота, свог или туђег, јавља се као практичан проблем. Та ситуација важи како за Богдановљев тако и за Десничин свет: и код Деснице, макар у епизоди о тешкоћи одузимања живота током кратког раздобља у коме се могло доћи до „Атанатика А“, присутно је не само заустављање старења него и отпорност на повреде. Стога је казна примењивана за поседовање лека, смрт стрељањем на лицу места, потпуно изгубила смисао, будући да је одело препуно рупа једина последица по кривца који би по ноћи устао из мртвих и одлазио у неко друго место у коме га не знају.

Када је реч о Фридјеу, радије него да се разнесе експлозивом или отисне у негде свемир и погине на неком далеком небеском телу, геније бира „древну варварску форму“ – смрт на ломачи. Размишљајући о ватри у којој ће скончати, Фридје се присећа античког мита о њеном дародавцу и улози коју је добила у ра-

звитку човека – „Божански Прометеј некада давно је добио ватру и довео људе до бесмртности. Нека сада та ватра да бесмртним људима то што им је наменила мудра природа – умирање и обнављање духа у вечно бивствујућој материји.“<sup>14</sup> Мит о Прометеју, у различитом виђењу од Богдановљевог, присутан је и код Деснице, не у самом поглављу *Прољећа...* / „*Athanatiku*“, већ на другом месту у роману. Прометеј се ту види као ултимативни амблем “борбе за немогуће”, за победу над смрћу и досезање бесмртности, која карактерише човека уопште а посебно човека-ствараоца. Немогућност и неуспех битно одређују борбу и човека и бога. Спречавајући да људи сазнају час сопствене смрти, пунећи им груди надом, уколико и не успева да им помогне да остваре коначни циљ, Прометеј човечанству макар олакшава егзистенцију.

Сам крај Богдановљеве приче значењски је амбивалентан, будући да у последњем тренутку, изложен ужасној врелини, Фридје ипак покушава да се ослободи и отргне од загрљаја смрти. Нељудски крик који испушта свакако је последица страшног бола, али је могуће да је то и узвик бића које се упркос свим емоционалним и философским разлозима за самоукидање на крају ипак до последњег даха бори за живот. Слика пламених језика који палацају около тела и сикћу: „све се понавља!“ указује тако на иронични обрт, где се круг поновљивости не прекида нестанком генијалног самосвесног појединца већ се пред извесношћу смрти поново јавља и жеља да се она избегне, беспоговорни нагон за самоодржањем. Са друге стране, у размишљањима Десничиних јунака као да одјекују последњи крици Богдановљевог Фридјеа: „Умријети – та то је ужасно, то је живински болно! Једна врисак читавог бића, један дивљи урлик очајања, један амбис бесмисла и неразума.“<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> А. А. Богданов, „Праздник бессмертия“ (фантастический рассказ), <http://www.rustrana.ru/article.php?nid=28664>.

<sup>15</sup> *Проналазак Athanatika...* стр. 374.

Осим по питањима тематике, „Празник бесмртности“ А.А. Богданова и *Athanatik* В. Деснице показују сличност и по формалним особинама. И код Богданова и код Деснице основно средство разматрања идејних претпоставки јесу (раз)говорне/драмске/философске форме – монолог и дијалог. При томе, за разлику од Богданова, који из перспективе безличног аутора приповеда своје научнофантастичне догађаје класичним, „озбиљним“ рефлексивним стилем, са уметнутим дијалозима/монологима, код Деснице се целокупна приповест вишеструко посредује. Реч је о приповедачевом преношењу разговора у коме саговорник усмено износи оно што је ставио на папир као скицу за будући роман.

На основу карактеризације ликова и хумористичко-сатиричне дистанце од текста, јасно се сигнализира припадност жанровима озбиљно-смешне, карневализоване књижевности. Већ само посредовање ненаписаног романа кроз разговор приповедача са неким „параноидним причалом, „крзубавим вјетрогом“ који не престано излази „са новим замислима и плановима,“<sup>16</sup> наима, дисквалификује потенцијалну интелектуалну и уметничку вредност дела и сврстава га у „ниже“ жанрове.<sup>17</sup> Опет, без обзира на почетну готово презриву дистанцу, занимљивост приче увлачи скептичног и ироничног саговорника-наратора (Ивана Галеба) у динамику догађаја, тако да он једва може да издржи перипетије и одлагања у развоју радње, и захваљујући нестрпљивим коментарима и пожуривањима, и сам постајући комичан.

---

<sup>16</sup> *Прољећа...*, стр. 237.

<sup>17</sup> Белешке тог несуђеног романописца служе као извор за излагање основних поставки прозног дела који би требало да обухвати негде око 800 страница; самостална верзија *Атанатика*, тј. недовршени роман о скицама ненаписаног романа, при томе је знатно већег обима од поглавља у *Прољећима*, и садржи и много више изразито неубичајених идеја и теорија.

У случају Богданова, занимљиве и необичне филозофске расправе изложене су наглашено узвишено / високопарно; и поред таквог стила, или можда управо захваљујући њему, читалац се не може отети утиску да је приповест непрестано на рубу неаутентичне, готово кич-атмосфере. Мада нема очигледних смерница које би читаоца наводиле на тумачење пародијско-иронијском кључу, и сам крај као да проблематизује целокупну научну и филозофску надградњу.<sup>18</sup> Како било, изузетна

---

<sup>18</sup> Иронична дистанца можда се може учитати на основу интертекстуалних веза са једним од већ поменутих остварења, Свифтовим *Гуливером*. Идилична Богдановљева слика, наиме, у многоме је слична са идеализованом представом о бесмртности коју Лемјуел Гуливер излаже када се у току својих путовања нађе у гостима код Лугнугијанаца. Да је рођен као Струлдбруг, Гуливер машта, прво би се потрудио да се обогати, штедњом и мудро управом у року од 200 година. Од ране младости би се посветио проучавању уметности и наука, и својом ученошћу временом превазишао све људе. Водио би детаљне забелешке и давао сопствене опаске о свим најважнијим делима и догађајима и описао значајне фигуре неколико поколења власти, пратио би промене у обичајима, језику, моди, оделу, храни и забавама. Тако би постао жива ризница знања и мудрости, највећи ауторитет свога народа. После шездесете не би се више женио, али би био гостољубив, мада и даље штедљив. Забављао би се тиме да изграђује и води духове младих људи од вредности, тако што би им на основу својих осећања, искуства и опажања доказивао да је врлина корисна и у јавном и у приватном животу. Присни и стални пријатељи били би му неколицина из бесмртнога братства, њих десетак, од најстаријих па све до вршњака. Помогао би оне који трпе немаштину, неким би крај свога поседа подигао удобну кућицу, а неке би примио као сталне госте за трпезу. Са тим друштвом мешао би само извесне врло малобројне и најдостојније међу смртнима. Гуливер сматра да би временом очврснуо и жалио би мало или нимало кад изгуби некога од смртника, те би поступао као кад се човек радује новим родовима лала и каранфила, не жалећи оне који су увенули претходне године. Струлдбрузи и он би саопштавали једни другима своја опажања и сећања из тока времена, мотрили на поступност са којом се пороци увлаче у свет, супротстављали им се на сваком кораку тиме што бисмо стално опомињали и поучавали људе, па би то, спојено са снажним утицајем личног примера, можда предупредило постојану дегенерацију људске природе. Уз

ситуација „на прагу“, преокретање уобичајеног природног и друштвеног реда, неуобичајене научне и филозофске идеје, људском искуству страна бића и цивилизације, мотив самоубиства, сам наслов дела, итд. пружају довољно разлога да се ово Богдановљево остварење сагледа у одговарајућу традицији жанрова карневализоване књижевности.

### 3. Контексти

„Празник бесмртности“ заузима у многоме посебно место у контексту Богдановљевих романа, као и његових не-књижевних идеја; непосредно окружење прозе о Атанатику, која одудара од целине Десничиног стваралачког опуса, сачињавају пре свега верзија текста у XLIX поглављу у *Прољећима...*,<sup>19</sup> те друга два позна дела са сличном тематиком – „Бента-гуштер“ (1955) и недовршена новела „Човјечанство“ (1972).

---

уживање у посматрању друштвених, историјских и природних промена, Гуливер би као бесмртник доживео и многа научна открића – изналазак лонгитуда, проналазак *perpetuum-a mobile-a*, справљање свеопштег лека као и усавршавање многих старих проналазака; доћи ће се и до чудесних открића у астрономији, када буде надживљавао и проверавао властита предсказања, проматрао наступање и повратак комета, промене кретања Сунца, Месеца и звезда... Овакво виђење, као потпуно несаобразно стварном стању ствари, увесељава Лугнугијанце, који се не либе чак и да отворено исмеју Гуливерове заблуде до којих је дошао због „опште људске глупости“. *Гуливерова путовања*, стр. 241.

<sup>19</sup> Није извесно који је редослед настанка верзија „Атанатика“ – према мишљењу Ј. Делића („Чежња за бесмртношћу...“, стр. 46.) Десничина скица „претходила је *Прољећима Ивана Галеба*, или је – с обзиром на чињеницу да је овај роман настајао споро и дуго – писана паралелно са њим, па онда сажимана и прилагођавана за главу романа.“ Са друге стране, како је сачувана скица неоспорно комплекснија од одговарајућег поглавља *Прољећа...*, није искључено да је Десница имао намеру да разговорну форму којом се посредује радња потенцијалног романа прошири новим епизодама и дигресијама, будући да преобликовање „Атанатика“ у прави роман и није било вероватно (поређења ради, дијалогски облик излагања/посредовања основна је форма и друга два сродна остварења, „Бента-гуштера“ и „Човјечанства“).

Када је најпре реч о Богданову, научно решење за неограничено човеково постојање у „Празнику бесмртности“ не заснива се на његовом омиљеном фикционалном – али и животном – средству: давању / размени крви. Марсовци из *Црвене звезде* изузетно су дуговечни и за то могу да захвале процедури међусобног повезивања крвотока: потпуна измена крви два организма, младог и старог, изазива регенерацију ткива и користи обема странама.<sup>20</sup> Као техника обнављања, подмлађивања, чак и бесмртности, трансфузија је могућа само у условима братства, где је индивидуализам потиснут и где се идеолошка заједница одражава и на телесну егзистенцију становништва,<sup>21</sup> разменом крви тако се остварује заједништво организама, својеврстан „физиолошки колективизам“.<sup>22</sup>

Опет, поједини Марсовци желе да својевољно скрате животни век, како старци, који осећају да им животна снага чили, тако и неки у најбољим годинама, који не могу да поднесу патње других. Показује се да је и овде тема продужене младости и одлагања смрти повезана са другом Богдановљевој опсесивном темом, самоубиством. Самоубиство чини и инжењер

---

<sup>20</sup> Овакво екстремно (дословно) повезивање старе и младе јединке додатно усмерава Богдановљевој поезици ка карневализованим формама. О конкретном мотиву види опширније у бројним анализама М. М. Бахтина.

<sup>21</sup> И Марсовска цивилизација у „Празнику...“ обликована је другачије од оне која се моделује у *Црвеној Звезди / Инжењеру Менију*. Док су тамо Марсовци човекоколиког облика, и величине, са уским лицима и развијенијом лобањом, у приповеци су они знатно већег стаса (мегалантропи) и на nižем степену развоја од Земљана. Брзо усвајају културне тековине колонизатора и желе да посете своје учитеље, али их величина (тренутно) спречава у томе.

<sup>22</sup> Види Tartarin „Transfusion sanguine et immortalité chez Alexandr Bogdanov“, *Droit et société* 28, 1994, стр. 572. Идеја борбе против старења разменом крви има упориште у Богдановљевој *тектологији*, теорији система или организације, где се старење тумачи као процес структуралне дезорганизације, нарастање латентних супротности садржаних у различитим органима и ћелијама. *Нав. дело*, стр. 574.

Мени, када се након халуцинантног сусрета са својим антиподом, инжењером Маром, који припада свету мртвих, увери да му овај пије крв и да га животна сила неминовно напушта. „Вампирска“ епизода из другог марсовског романа указује на наличје давања/узимања крви: поред колективистичке, регенеративне трансфузије постоји и паразитско (од)узимање крви, које доводи до слабљења организма; и које такође има упориште у Богдановљевом сложеном схватању ове телесне течности (крв је унутрашње средство исхране, твар која спаја различите органе; она брани организам од спољашње опасности, али га, онога тренутка када дође до поремећаја у раду и дезорганизације специјализованих ћелија, попут оних у нервима или жлездама, и уништава).<sup>23</sup>

Како било, људи нису подобни да се регенеришу разменом крви услед своје природе, која далеко више нагиње индивидуализму него истинском социјализму/колективизму. То важи како за Богдановљеве романе тако и за „Празник бесмртности“. Као могући контекст Фридјеовог самоубиства јавља се место из Инжењера Менија на коме се излаже уверење да појединац може да надживи себе, и да постане противживотна, мртва појава.<sup>24</sup> Тако се, и не примећујући, претвара не само у паразита већ и у активног непријатеља живота, који сиса његов сок; то није човек, јер је људско биће, друштвено и стваралачко, у њему већ умрло; он је само лешина тога бића – обична, одвратна телесина, коју треба је одстранити, уклонити, иначе ће опоганити ваздух, донети болест. Фридјеова апатија и долажење до закључка да више нема ничега новог чему би се бесмртник надао можда одговарају моралној обавези и одговорности појединца да спозна да ли се претворио у непријатеља живота и да из тога извуче одговарајуће закључке, као и да предузме неопходне конкретне кораке.

---

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> А. Богданов, *Инженер Мэнни* 5. Легенда о вампирима, [http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr\\_av/bogd\\_a02.htm?10/14](http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_av/bogd_a02.htm?10/14).

Са друге стране, поређење *Проналаска Athanatika* са „Бента-гуштером“ и „Човјечанством“ код Деснице показује да су обе приче, као и недовршени роман, карактерисане размишљањима о озбиљним филозофским и моралним питањима. Десница обрађује мотиве научника-проналазача и увођења револуционарног лека у масовну употребу, у једном случају стављајући нагласак на научников однос према очекиваним последицама по популацију, у другом пак у први план истичући механизме везане за дистрибуцију препарата такве врсте. У „Човјечанству“ се проналазач пита о игри бројева која чини да саосећање буде у обрнутој сразмери са бројем људи погођених неком несрећом, и о сопственој моралној одговорности да лек буде што пре спреман за дистрибуцију. У „Бенти-гуштеру“ се истиче да популаризација науке не вреди много без њене демократизације, то јест да резултати науке поред опште доступности сазнању морају да буду и у практичном смислу свима на располагању. Описи научних стремљења и фармацеутски и маркетиншки пласман лека садрже и наглашене елементе хумора, карактеристичног и за „Athanatik“, но без сардоничних и мрачних тонова<sup>25</sup>. Наука се ту нпр. иронично прилазује

---

<sup>25</sup> Нпр: „*ЛЕЗАРДИН*« је потпуно ново средство за регулацију функције неуровегетативног система, добивено специјалним поступком из репне жлијезде Бента-гуштера, а дјелује у исти мах централно и периферно... Надаље, код Базедовљеве болести, код хипертиреозе, код ангине пекторис... С успјехом се употребљава код појава преране сенилности, код артериосклерозе и хипертоније, код разних алергичних стања, код старачког прољева и старачког сврбежа... Особито је индициран за жене у прелазним годинама, те уопће код специфичних стања жене... Оно значи праву револуцију у хормоналној терапеутици... *ЛЕЗАРДИН*« је ненадмашив код поремећаја у измјени твари, код дисфункција у раду ендокриних жлијезда и код свих нервних обољења било којег поријекла... Ублажава лупање срца, кркљање у циријевима, безразложно осјећање страха, нервозне спазмусе, осјећај мање вриједности, омаглацие и знојење са подражајем на повраћање... Од драгоцијеног је терапеутског учинка код нервозне диспепсије и код слабог варења узрокованог дегенерацијом циријевне флоре или другим

као Свенаука – „Наука о панфизису“, будући да има не-реалну амбицију да дође до сазнања о међусобној повезаности и условљености свих природних појава, од сунчевих пега до микроскопске ћелије у репу Бентагуштера.<sup>26</sup>

Хумор, пак, није заступљен у „Човјечанству“, осим можда у иронијском завршетку, када јунак приповести у својим размишљањима показује велику сличност са Фридјеовом психолошком еволуцијом; у том светлу, он вели: кад хоћемо „да нешто узвисимо, тад то нешто уопћавамо, подижемо на достојанство апстракције; Човјек, с великим словом, човјечанство, Сретнији живот људи, Вјечни мир итд. А тиме у ствари те фантоме лишавамо и задњег трачка наше људске симпатије, саосјећања, стварно осећаја за њих. А колико је лажна та „љубав разума“, колико је немоћна спрам љубави осјећаја, љубави према конкретном, одређеном, то видимо сваки дан.“<sup>27</sup>

Ако се, на крају, вратимо на размишљање о односу појединац/друштво/човечанство са почетка овогарада, бесмртност код Богданова води преображају друштва у скуп ако не универзално високоинтелигентних а оно свакако високоцивилизованих појединаца. Опет, превазилажење свих друштвених сукоба и противуречности, као и физиолошких ограничења доводи до

---

*узроцима... У вези с тим, отстрањује неугодан задах из устију, умањује нагли прилив крви у главу праћен појавама несвјестице, а с успјехом се узима и код морске и висинске болести, као и у првим мјесецима трудноће... Производи се у облику таблета и капљица... Код резистентних случајева препоруча се једна до двије кура путем ињекција, с тим да се послје шест недјеља кура понови... За дјецу и особе осјетљива желуца, лијек се производи у облику чоколадних дражеја, а за дојенчад и тешке болеснике конфекционира се у виду супозиторија или ванредно угодне мирисне масти за ушмркавање, која уједно спречава хуњавицу већ у зачетку... итд. итд.“ Сабрана дјела Владана Деснице, Књ. III, Приповјетке, Просвјета, Загреб, 1974, стр. 359-360.*

<sup>26</sup> Исто, стр. 358.

<sup>27</sup> Приповјетке, стр. 453-454.

психолошких промена, пре свега до лаганог емоционалног одумирања, и преовлађујућег осећања отупелости и безвољности. Одговор на такво стање налази се на строго личној равни, у чину самоубиства. Код Деснице увођење лека за бесмртност резултује хаосом, при чему се ослобађа оно најгоре и у распаднутим друштвеним структурама и у појединцима: тако су корупција, животињство, погроми, итд. непосредан резултат највећег открића у историји човечанства. Излаз из насталог стања може да донесе једино наднационално и наддржавно тело, врста алтернативне светске организације. Одговор на катастрофични изазов индивидуалне бесмртности тако се код Деснице тражи у потчињавању колективном разуму, оном истом толико оспораваном фантому апстракције – Човечанству, које сада мора да добије конкретне обресе како би покушало да спасе човека у свим његовим природним и социјалним аспектима.<sup>28</sup>

#### 4. Закључак

„Празник бесмртности“ Александра Богданова и „Проналазак Athanatika“ Владана Деснице изузетно су занимљива дела, у многоме необична и за њихове ауторске опусе и за време у коме су настала.<sup>29</sup> Следећи

---

<sup>28</sup> С тим у вези, иако је несумњиво иронично обојен, питање је дали се последњи исказ у „Атанатику“ („За човјечанство никаква нам жртва не смије бити тешка. Чак ни жртва бесмртности.“) може тумачити као близак и самом ауторовом ставу – без обзира, наиме, на дубоко неповерење које Десничини јунаци исказују према апстракцијама такве врсте, он је пре (онтолошки) парадоксалан него универзално ироничан.

<sup>29</sup> Са друге стране, у руској култури и књижевности постоји дуга традиција разматрања проблема смрти и спасења (бесмртности), у религијском, философском, и идеолошком кључу. Опширније види наведену литературу у Irene Masing-Delic: *Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, као и одељак „Bogdanov et la question de l’immortalité dans la pensée russe“, у: Tartarin, „Transfusion sanguine et immortalité chez Alexandr Bogdanov“, стр. 576-579.

логику (научно)фантастичног жанра коме припадају, поред међусобних разлика, насталих услед различитих поетичких претпоставки и стваралачких намера, она показују и изненађујуће сличности у постављању темељног проблема човекове бесмртности и обликовању одговарајућег утопијског/дистопијског света. И код Богданова и код Деснице, наиме, показује се да постоји само једна гора ствар од животне коначности – њено превазилажење. Неприродно продужена човекова егзистенција показује се заправо као болест на смрт, а лек за њу, парадоксално, код оба аутора представља управо смрт сâма.

Bojan Jović (Serbia, Belgrade)

#### A CURE FOR DEATH – DEATH AS A CURE

(About “The immortality holiday” by A. A. Bogdanov and “Athanatik” by Vladan Desnica)

#### Summary

The article compares the stories “The immortality holiday” by A. A. Bogdanov and “Athanatik” by Vladan Desnica. These stories are less known prose works of utopian/dystopian character by two writers: one is the first pioneer of science fiction in Russian literature (novels *The Red Star*, 1908; *Engineer Meni*, 1913) while the other’s name, in Serbian literature, stands for high intellectual prose as well as for depictions of local colour and the climate in inner Dalmatia.

“The immortality holiday” was published only once during Bogdanov’s lifetime, in 1914 (Богданов А. „Праздник бессмертия“// *Летучие альманахи*. Вып. XIV. СПб., 1914.), and was reprinted only in 1990, in the journal *Уральский следопыт*. Desnica’s story first appeared as a chapter of his most famous novel, *The Springs of Ivan Galeb* (1959); another, somewhat different version was preserved as a sketch for a novel.

Both Bogdanov and Desnica start out from the motif of a solution for the death problem and both pursue the theme of possible consequences of immortality for the human society as

a whole. The manners in which they achieve this are in some respects similar, but vastly differ in others: Bogdanov's vision is individualistic and essentially utopian; Desnica, however, develops a collective dystopian vision of various misuses and negative consequences of the medicine against death.

Bogdanov personalises the victor as the universal genius Fridye /Freedyeah/, who, exactly a thousand years ago, changed the immunity of the human organism which can, now, regenerate damaged tissue. That way he made it possible for humans to continue in bloom of eternal youth, fulfilling the ancient dream of alchemists, philosophers and poets. Fridye's discovery has crucial consequences for the demographic picture – thanks to easy and swift air traffic, the population of Earth has forsaken the cities, which disappeared, and settled down in luxurious villas, among greenery and flowers. The increase of population has been solved by space colonisation. It turns out, however, that in Fridye, who has developed into a universal genius, endless existence causes boredom, which leads him to suicide.

Desnica's discoverer of the ultimate medicine is anonymous; the medicine is produced from some ordinary material by a simple and cheap process. Again, its distribution and use lead to complete alteration of human relations and the downfall of social structures and the world order itself. Desnica's collectivistic image also results in attempts to abolish the *athanatik* and to return the gift of mortality to mankind.

"The immortality holiday" is brought in context of Bogdanov's novels, as well as his non-literary ideas; the immediate context of Desnica's prose is represented by two other late works with similar themes – "Benta-lizard" (1955) and the unfinished novella "Mankind" (1972).

Besides the thematic viewpoint, "The immortality holiday" by A. A. Bogdanov and "Athanatik" by Vladan Desnica are considered from the genealogical standpoint, which demonstrates that unlike Bogdanov, who narrates in a classic, "serious" reflexive style, Desnica clearly belongs to the genres of seriously-comical, carnivalised literature, on the basis of his dialogical structure and the humoristic-satiric distance.

Darko Suvin  
(Italia, Lucca)

ŠTO LI PREOSTAJE OD ZAMJATINOVA MI  
NAKON SMJENE LEVIJATANA:  
MORA LI KOLEKTIVIZAM BITI PROTIV NARODA?\*

Апстракт: Аутор проширује приступ Замјатиновом роману „Ми“ и наизменично анализира само дело и радикалне промене савременог руског друштва којим владају капиталистичке корпорације и локални олигарси. Замјатинове идеје посматрају се у оквиру побуне, те односа доброг и лошег – индивидуализма и колективизма, кроз односе главног јунака и еротски изазовне јунакиње I-330. Указује се на утицај Замјатина на дела научне фантастике и анализирају сродности Замјатинових идеја са ставовима Урсуле ле Гуин, Мерџ Пирси, браће Стругацки и др.

Кључне речи: утопија – дистопија – антиутопија – Јевгениј Замјатин – субверзија – индивидуализам – колективизам – еротика – побуна – корпоративни капитализам – идеологија – хегемонија идеологије

---

\* Ovaj je esej proširena verzija predavanja na sastanku *Društva za Utopijske studije* u studenom 1998. Zahvaljujem Naomi Jacobs, Carol Frank i Savasu Barkçinu, te Patricku Flahertyju što mi je poslao svoje neobjavljene članke o današnjoj Rusiji, iz kojih sam mnogo naučio. Za prevode koji nisu atribuisani sam sam odgovoran. Izuzevši izravne navode i naslov knjige, argumenti o filozofskom “Mi” i “Ja” koji se nalaze u Zamjatinovu djelu ili izvan njega uvek su u navodnicima s velikim početnim slovom. Imena (odnosno “brojevi”) likova D-503 i I-330 navode se u celosti kad god se prvi put spominju u odlomku, a zatim samo kao D- odn. I-.

Danas, leta 2003, odupro sam se iskušenju da članak završen u g. 2000 izmenim iz dvaju razloga, koji se odnose na dvostruki fokus i organizaciju eseja, sto je vidno u suprotnosti između parnih i neparnih odjeljaka. Prvo, napisati o Zamjatinu čini se da su manje-više

*Revolucija – to jest: Ja – ne sam, nego mi.*

A. A. Blok, dnevnička zabeleška, 1918.

*Vidim kako u bliskoj budućnosti dolazi kriza, koja me užasava i zbog koje drhtim za svoju zemlju... Ustoličile su se korporacije, pa ce uslediti era visoke korupcije...*

A. Lincoln, pismo pukovniku W. F. Elkinsu, 1864.

*Čini se da prevladavaju argumenti protiv toga da se kaže "Mi".... Epistemološka i politička potreba da se kaže "Mi" ipak ostaje. Čini se, naime, da mnogo ne obećavaju ni teorija ni politika nesvodive pojedinačnosti.*

N. Scheman, "Političko telo", 1988.

## 0: Uvod

Prva (epistemološka) premisa: ponovno iščitavanje teksta koji se, s obzirom na radikalno izmenjene okolnosti u kojima se nalazi njegov čitalac, iznenada doima bitno različitim – navodeći možda i na to da se ponovno promisle etičke, političke ili druge vrednosti koje je tekstu pripisivao isti čitalac – otvara zagonetku koja se tiče same naravi tekstovnog značenja. Ona izvlači u prvi plan semiotički aksiom koji se čini protivan intuiciji samo zato što je našu "intuiciju" oblikovala pozitivistička predrasuda: nema objekta-"teksta" tamo negdje vani, neovisnog o kolektivnim ili alegorijskim subjektivnim očima koje ga promatraju. (Što pak ne znači da tamo negde vani nema ničega!) Ovdje ću govoriti o jednom romanu, ali tekst se može razumevati u semiotičkom smislu, kao bilo koji artikulovani znakovni entitet koji se može identifikovati u svrhu analize. Nijedan se fiksirani i nepokretni središnji tekst, koji bi bio analo-

---

presušili, sad kad nije u prvim redovima kremljinologije; u svakom slučaju, nisam svestan da je bilo što značajno dodano argumentima koje navodim (recimo, o I-330). Drugo, statistika o Rusiji zasigurno se izmenila za pet godina, ali ne presudno: njezino osiromašenje i ekonomska polarizacija rastu bez nadzora, a pogoršava ih i besmislen i kontraproduktivni rat u Čečeniji.

gan Ptolomejevoj Zemlji ili nerascepivom atomu ili pak istoj takvoj osobnosti, ne može suprotstaviti “kontekstu” koji ga okružuje (pa čak niti novijem i pomodnijem “intertekstu”); osim ako kažemo da kontekst prožima tekst tako što postoji ispod i između svake znakovne jedinice, određujući njezin oblik i značenje. To je slučaj konteksta bilo kojega specifičnog sociolekta nekoga prirodnog jezika: ruskoga ili engleskoga ili upravo španjolskoga u kojemu Pierre Ménard rekonstruiše Cervantesovog *Don Quijotea*, što ipak čitaocu 19. stoljeća, kako Borges s pravom tvrdi, pruža sasvim drukčiji roman od onoga pruženog čitaocu Cervantesova doba. Tekst, ukratko, postoji u međudelovanju označitelja vidljivih na njegovoj površini i pojedinačnog ili kolektivnog posmatrača, koji dodeljuje značenje i smisao celini i artikulaciji označitelja. Svako je izučavanje teksta stoga – pa tako i, možda čak i jasnije nego kada su u pitanju ostali žanrovi, izučavanje naučne fantastike – povesno-semiotičko izučavanje, ili, ako hoćete, pripada kulturalnim studijima.

Druga (politička) premisa: prošli smo kroz – svet još uvek prolazi kroz – smenu Levijatana koji nam vladaju i

---

Bilo bi korisno dometnuti jos nekoliko reči o “opletenoj” strukturi koju sam eksperimentalno usvojio u ovome eseju, koja se u odeljcima 1, 3 i 5 usredotočuje na sam tekst romana *Mi*, preplećući se u odeljcima 2, 4, i 6 s izmenjenim stanjem u današnjoj Rusiji i kako ono menja naše oči, to jest, naše viđenje romana nastalog 1920-1921. Ta spiralna putanja (koja, nadam se, ipak vodi do nekih uvida) drži se na okupu središnjom Zamjatinovom preokupacijom: raspravom Državno-levijatanskog “mi” nasuprot individualističkome “ja”, koja nije izgubila na važnosti premda su joj se konotacije ponešto izmenile. Eksperiment je bio pokušaj da pobegnem iz onoga što sve više osećam kao geto idealističkog studija književnosti i estetike, koji uzimaju u obzir povest samo ako je reč o povesti drugih spisa ili semiotičkih “artefakata”. Takav mi se postupak čini lošim, nažalost isto tako sve otegotnijim, vidom naše profesionalizacije i specijalizacije, koja neoprezno oponaša prirodne znanosti (koje i same imaju ozbiljne probleme). I premda metodološki problemi koje nameće beg iz toga geta nisu rešeni, te ne mogu tvrditi kako ovaj članak predstavlja više od samo jednog načina da se s njime pokušamo nositi, činilo mi se da je to bolje nego ništa ne pokušati, ili pak napustiti studij književnosti.

koji nas potčinjuju, smenu koja bi se u Rusiji mogla datovati 1991, kada je započeo završni stadijum svetsko-povesne smene koja se (možda) začela 1973. Ekstrapolišem “Levijatana” iz Hobbesova značenja na bilo koju kolektivnu, političko-ekonomsku kao i ideološku hegemoniju, Svetskoga Kita unutar kojega smo svi osuđeni živeti. Prebačaj u iznutricu nekoga novog, ali jednako toliko pogubnog i verovatno ubojitijega kita zasigurno je iznimno značajan želimo li razumeti poziciju sviju nas pod zvezdama koje nam manjkaju<sup>1</sup>. Nasuprot tome, te dijalektički

---

Napomena iz 2006. godine. Treba imati na umu da je ovaj ogled pisan 1999, tokom onoga što je verovatno bilo ekonomsko dno Rusije. Danas se očekivani životni vek muškaraca produžio sa 55 na 59 godina... I danas ima daleko više milionera nego 1999.

Nakon prve skice ovoga članka pročitao sam izvrsne Krätkeove analize granica globalizacije (osobito 40-55), koje dokazuju da su multinacionalne korporacije u potpunosti globalizovale jedino tržišta valutama i kapitalom. Otprilike 600 najvećih korporacija i “institucijskih ulagača” vlasništvo su i upravljani su pretežno u jednoj zoni “trijade” (Sj. Amerika, tzv. Zapadna Europa, Japan i Istočna Azija), gde one takođe proizvode, istražuju i ulažu. Što-više, od 100 najvećih, njih 80 se nalazi uglavnom u jednoj zemlji; iznimke se mogu naći u preduzećima koja proizvode hranu i piće, računala i neka druga konzumentska dobra (MacDonald’s!). Kagarlickijeva knjiga, koja se temelji na takvim podacima, s pravom tvrdi kako “argument o ‘državnoj nemoći’” skriva svoju zlouporabu sa strane finansijskog kapitala i sputava bitku za demokratsku nacionalnu državu koja bi mu bila protuteža (vi et passim; usp. i Went 48-50). Ne slažem se jedino s njegovom analizom bosanskoga građanskog rata kao ni s nekim njegovim drugim, manje važnim tvrdnjama. Među njima je i njegov termin “Novoga Velikog Brata” kojim zamenjuje Novog Levijatana: istina, on je neposrednije razumljiv ali, kako pokazujem u četvrtom odjeljku, suviše personalizovan za kapilarnu politiku globalizacije.

<sup>1</sup> Nešto pisama Zamjatinu i o njemu objavljeno je u Rusiji i izvan nje s početkom politike *glasnosti*. Pa ipak ima još mnogo neobjavljenih Zamjatinovih spisa u arhivima Columbia University, u Parizu – uključujući i sinopsis od deset stranica iz 1932. za film nazvan D503, prema romanu *Mi* – te u Rusiji. Isto bi tako moglo biti korisno odlučnije uroniti Zamjatina u precizno razdoblje. Pre svega, *Mi* kao i neki od njegovih najznačajnijih eseja bili su ispisani u razdoblju “ratnoga komunizma” i kao odgovor na njega oko 1917-21, u vreme

štoviše, ta orijentacija može se pokazati korisnom kao odbrana od toga da nas do kraja probavi proždrljivi globalni kit, kapitalistička socio-ekonomska formacija u svojem novom, postfordističkom obliku, a možda i kao skromno ohrabrenje da pripremamo njezin pad, i to sa stajališta koje bi se temeljilo na obrisima nekoga različitog, boljeg, danas nužno utopijskoga kolektiviteta. Takva bi pozicija bila u skladu s Wallersteinovom tvrdnjom da “antietatizam” (gubitak ideološke prevlasti pa čak i legitimiteta Države) koji danas prevladava nužno predstavlja i uvod u pad kapitalističkoga svetskog sustava, koji nikad nije uspevao opstati samo uz pomoć Nevidljive Ruke Tržišta a bez ključne potpore Države u slabljenju radničkih zahtjeva, transferu građanskih poreza kapitalistima i obrani od jačih “stranih” konkurenata (32,46-47, et passim). Bio takav pogled na stvari preoptimističan ili ne, ja mu u svakom slučaju kanim pridoneti tako što ću raščistiti neke premise.

Iz toga sledi da naše vrlo dvosmisleno novo postfordističko doba – povratak najodstajalijem mesu s najjače začinjanim umacima – nedvosmisleno sili budnoga kritičara da iznađe nove načine kako bi osmislio i raspravio odnos tekst/kontekst. Nitko, nažalost, koliko ja vidim, nije

---

oštre vojne bitke, izravnog Državnog diktatorstva i najsirovije kolektivističke hiperbole (npr. u “proleterskih” pjesnika i entuzijasta prema tejlorizmu); Staljinova vladavina terora posle 1928. ili posle 1934. razmerno je drukčije razdoblje – među ostalim zato što se opozicija a la Zamjatin više nije tolerisala. Postoje indikacije da se određeni broj Zamjatinovih kasnijih i još ne sasvim pristupačnih djela (poput nedovršenog romana o Atili) opet okrenuo kritici Zapada. Dalje, bilo bi korisno više ga uspoređivati s njemu suvremenim futurističkim pesnicima ili konstruktivističkim slikarima (usp. Heller), a unutar naučne fantastike i utopije/distopije ima samo nekih početnih poređenja s dvama velikim ruskim znanstvenofantastičnim delima iz 1920-ih kojima su svetsko-povesni horizonti bili zaokupljeni cenom revolucionarne politike, prema kojoj su pokazivali poštovanje ali kojom nisu bili zatravljeni – *Aelita* Alekseja Tolstoja i *Trust D. E.* Ilje Ehrenburga (usp. Striedter). Sva su tri dela napisali intelektualci koji su živeli ne samo u Rusiji nego i u zapadnoj Europi, prema kojoj su bili prilično kritični. Sva su tri oscilovala u svojem stavu prema boljševičkoj vlasti, s time da je Zamjatin bio najodlučniji i najoštriji kritičar.

iznašao potpuno nov način. Najbolje što ja mogu jest usvojiti “opletenu” strukturu, koja ne bi smela previše iznenaditi čitatelje *Razvlaštenih* (*The Dispossessed*) Ursule K. Le Guin, *On, Ona i Ono* (*He, She, and It*) Marge Piercy, *Puža na strmini* (*Snail on the Slope*) braće Strugacki ili pak još složenijeg ispreplitanja u *Ženskom čoveku* (*Female Man*) Joanne Russ – kao što bi morala biti bliska i čitaocima stihova, recimo s rimom a-b-a-b. Doista, možda je kompozicijsko načelo svih fikcionalnih utopija, uključujući i antiutopije odnosno distopije, nužan preplet pokazivanja i kazivanja, predavanja (u smislu davanja informacija) i delovanja. Ako se pak slažete, kako sam često tvrdio, da je sva naučna fantastika ne samo u povesnom smislu nećakinja utopije, nego i neizbežno ispisana između polova utopije i distopije, onda u onoj meri u kojoj je to tačno iz toga nadalje sledi i da takav preplet ili općenitije krpanje jest isto tako i kompozicijsko načelo naučne fantastike.

Sve to naposljetku znači da je pretenzija “konačnog”, izvanpovesnog tumačenja bilo čega legitimno propala. No moj je projekt još skromniji: mislim da je možda prerano da se postigne potpuno nov pregled toga što je *Mi* (pre svega stoga što nam, na veliku žalost, mnogi Zamjatinovi spisi jos ostaju nedostupni, a neki čak i neobjavljeni)<sup>2</sup>, tako da bi ovaj prilog jednostavno želio biti prvo približenje đavolskom zagovaraču – što bi i subjekt mojeg razmatranja pozdravio kao nužni korak. Zamjatin je, naime, i sam bio i trajno ostao i uvereni heretik i uvereni utopijski socijalist<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Značajna neobjavljena skica za članak iz 1921. iznosi sledeće: «Samo oni koji ne veruju ili nedovoljno veruju u socijalizam žele ortodokсну socijalističku književnost i boje se neortodokсне. Ja verujem. Ja znam: socijalizam je neizbežan. Već je prestao biti utopijom, a upravo stoga zadatak je prave književnosti da gradi nove utopije.... Budućnost je postala sadašnjost, stekla je meso, železo, čelik, postala je teška, aktualna – i stoga ne nosi više ... patos utopije i mašte – tako da je nužno da se čoveku sagradi nova utopija sutrašnjice i preksutrašnjice» (ruski izvornik u Malm'stad i Fleishman 107-08).

<sup>3</sup> Koliko ja znam, s obzirom da sam pratio kritičke studije o Zamjatinu u većini evropskih jezika, većina kritičara – uključujući tu i meritorne slaviste, od kojih se većina nalazi u popisu literature mo-

Dakle: koliko je danas, nakon smene kitova unutar kojih mi Lukijani, Sindbadi, Pantagrueli ili Nemi živimo, tekst romana *Mi* Evgenija Zamjatina različit? Da počnem s pitanjem koje ga tehnički smešta unutar rasprava o tematici utopije: je li taj roman još uvek živi antiutopijski roman kad nitko ne može tvrditi da utopija kojoj se taj roman suprotstavlja još uvek postoji kao znatna, zametljiva aktualnost?

1.

Dobro je poznato (i o tome se diskutovalo, od Gregga do Beauchampa) da *Mi* preuzima svoju središnju agensku konstelaciju, kao i neke od svojih najvažnijih vrednosnih obzora, od heretičke prerade ortodoksnoga hrišćanskog mita Raja, koji snažno odjekuje u Miltonu i Dostojevskom<sup>4</sup>. Formulirano u ublaženim semiotičkim ili naratološkim terminima, tu bismo konstelaciju mogli okarakterisati kao sukob između Protagonista (Boga) – koji je ujedno i vrhovna moć i najviša vrednost – i Antagonista (Sotone kao iskušavateljice Zmije) koji se spore oko prevladavajuće Vrednosti *Petoknjižja i Biblije* – Čovekove (Adamove) pokornosti Bogu. Smatram da bi bilo korisno za daljnju diskusiju kada bismo tu konstelaciju predočili kao ovu malu grafičku shemu:

---

jih *Metamorphoses* – koji se bave njegovim odnosom spram Dostojevskog spominju samo aspekte iz *Braće Karamazovih*, *Bjesova*, i *Zapisa iz podzemlja* (ali vidi Shanea, prvoga na tome području). No Zamjatin je doista vrlo dobro poznavao Dostojevskog, te bi detaljnije sučeljenje romana *Mi* s Dostojevskijevim čitavim opusom bilo desideratum za koji bi se moglo nadati da će ga slavisti staviti na visoko mesto u svojim planovima, netom nakon objavljivanja Zamjatinovih sabranih dela, premda su finansije možda presušile s hladnim ratom. Bilo bi sramotno kad bismo uvideli da je većina slavista, u vreme u koje su Zamjatina uzdizali do neba, zapravo bila zainteresovanija za kremljinologiju negoli za poznavanje književnosti.

<sup>4</sup> Chossudovsky, “Finansijski,” “elektronička str.” 1; dalje navodim prema broju “virtualne stranice.” Chossudovsky je profesor ekonomije u Ottawi; vidi isto za Rusiju njegovu *Globalizaciju*, poglavlje 11. Zahvaljujem mu se što mi je velikodušno dopustio da ga ekstenzivno citiram.

Već je u *Izgubljenom raj*u, kako je dobro poznato, Sotona dvosmisleno stekao neke crte političkog jeretika, ne odviše različitog od modela u Engleskoj revoluciji Miltonova doba; usredotočivši se na te crte, Blake je zatim mogao čitati Miliona kao nesvesnog pristalicu Vražje strane, a Mary Shelley mogla je preraditi Miltonovu matricu u Dr. Frankenstein i njegovo Stvorenje: Frankenstein kao šepRTLjavi i krivi Stvoritelj, a Stvorenje kao pravični antagonist protiv kojega se grešilo više nego je ono samo grešilo. To ukratko ukazuje na izmenu krajolika između Miliona i Zamjatina, kao posledice velikih potresa drugoga, otvoreno političkoga niza revolucija oko 1789. i njihovih posledica. Velika pouka koja za romantičare ishodi iz propasti radikalnoga projekta izgradnje građanina (citoyen) te iz buržujskoga kompromisa sa starim vladarima,

sastoji se u spoznaji da se nebeski Bog ili da su se bogovi pretvorili u tirane. Tu pripadaju najbolji delovi Blakeova ili Percy Shelleyeva pjesništva, dok Byronov a zatim i Baudelaireov pseudosotonizam, koji odjekuje celokupnom evropskom kulturom, predstavlja stratešku prekretnicu za sve kasnije poètes maudits. Ruska poezija (od Puškina i Ljermontova do Zamjatinovih starijih savremenika), kao i velika proza “romantičnog realizma” nakon Gogolja (usp. Fanguera) sledile su tu struju, samo razdraženije u zemlji koja nije uspjela provesti ni početnu građansku revoluciju. Njihov je protest bio gorak, ponekad revolucionaran, ali u simbolista fin-de-sièclea sve to više privatno (npr. erotski) blasfemičan – premda su njihova glavna imena, Brjusov i Blok, kasnije manje ili više djelatno simpatisala s Oktobarskom revolucijom. U pravilu, svet “tamo izvana” osećao se kao uvreda, a stvarne vrednosti počivale su u “unutarnjoj kreativnosti” pesnikove osobe – Shelleyevim dvosmislenim “špiljama uma” (u Fryea 211) – ili u simbolističkom pesniku kao hipnotičkom vizionaru.

Zamjatin je postao – poput njegovih kolega Belog i Bulgakova – “završna tačka” (da parafraziram Fryeovu diskusiju 1984, 204) te romantičke subverzije. Zamenivši za život u Rajskom vrtu život u Jedinoj Državi, futurističkom staklenom gradu koji se opasao zidinama nasuprot izvanjskom “Zelenom svetu” (navodno zbog devastacije uzrokovane stoletnim ratovima), sledio je romantičare svojim odlučnim razdvajanjem moći i dobrote u novom agensu koji je zauzeo mesto Boga kao vladar i subjekt apsolutnoga narodnog obožavanja – naime, u potpuno isplaniranoj Državi, te u njezinom glavaru i simbolu, diktatoru Dobročinitelju, “novome Jehovi, koji se do nas spustio s nebesa” (140).

Nadalje, poslužim li se naratološkim pristupom u kojem je Protagonist ona delatna snaga koja začinje najviše radnje, novi je Protagonist laicizovan od Boga do čoveka: kao u *Frankensteinu*, on je muškarac, znanstvenik-stvoritelj, matematičar D-503, glavni graditelj prvoga svemirskog broda koji će svojem posedniku navodno (ponešto neodređeno) osigurati pobjedu. Kao i u Blakea, Percy Shelleyja ili Byrona, suočit će se s tiranskim očinskim autoritetom: ali

će isto tako, kao u konzervativnijoj Mary Shelley, spoznati svoje vlastite mane. Svemogući moćnici još vladaju, ali temelj njihove vladavine u Čovekovoju poslušnosti u ovoj se priči pokazuje ili kao sve to više uzdrman ili pak kao jednostavno represivan: njihova dogmatska pretenzija na božansku bezgrešnost, koja se od hrišćanstva preselila u nauku, pretvorila ih je u negativnog Antagonista, koji je zauzeo mesto Sotone iz judeo-kršćanskog mita. Novi Adam nije samo primerni (to jest prvenstveno alegorijski) Protagonist, nego i svoja vlastita najviša Vrednost. Ta konstelacija, koju prefiguriše Frankensteinovo Stvorenje, ovdje se izvodi iz Čoveka-Boga Isusa koji se suprotstavlja Crkvi na vlasti u Dostojevskijevoj legendi o Velikom Inkvizitoru (vidi Gregg 66-67), ali Zamjatinov ateistički individualizam svodi spas na ono što naratologija naziva narcizmom. On se artikuliše kao poslušnost protagonistovoj vlastitoj osetilnoj ili “kosmatoj” ljudskoj prirodi, koja zbog toga lako pada žrtvom navodno sotonskim, ali u Zamjatina osloboditeljskim figurama iz Miltonovog modela. Idealni cilj ili salus, Graal ove potrage, nije bezgrešan život u obnovljenom Raju nego rušenje lažnog raja sveprotežne Levijatanske politike za volju strastvenog života i/ili slobodnijeg ili “prirodnijeg” političkog života. Spas alegorijskog Protagonista nije više u pokornosti kolektivnoj, institucionalno kodifikovanoj i silom nametnutoj priči nego u tvorbi nove priče za sebe kroz seksualnu strast, koja je magijski analogna ideološkoj herezi i političkoj subverziji; erotika zauzima mesto teologije a većim delom i politike:

To nije samo vrlo dovitljivo preinačenje najpoznatije narativne konstelacije ili “velike naracije” evropske kulture od Palestine do industrijskih i građanskih revolucija. Preinačenje se provodi i majstorskom artikulacijom, gotovo kubističkom teksturom narativnih krhotina (usp. Parrindera 137 i moju kratku diskusiju u *Metamorphoses*), koja je odstajala koliko i najbolje vino. Osim toga, reč je o ponovnoj upotrebi, preko jedinog pripovedača kojega su (okasnelo) poučili sami događaji, druge najmoćnije evropske priče koja je zamenila religijsku u građanskom individualizmu od Bunyana i Fieldinga nadalje, a najbolje ju je kodifikovao Goetheov *Wilhelm Meister*; te je meandrisala u bezbrojnim inačicama sve do Heinleina i danas: junakov put do pravog razumevanja samoga sebe, “odgojni roman” (Bildungsroman) onoga što bi se moglo nazvati individualističkom religijom. Junak je istodobno – i ne posve uverljivo – reprezentativan za “čovečanstvo” a ipak atomistički pojedinac, ulog autorovih jezgrenih osobnih vrednosti a ipak primer za sve čitaoce u onoj meri u kojoj se pretpostavlja da su i oni pojedinci, samo pojedinci i ništa drugo doli pojedinci. U najboljem modernističkom i distopijskom maniru, odgojni put se izjalovljuje na nesretnom kraju, ali njegove vrednosti su se morale ucepiti u čitaoca. Ovde se možda približavamo središnjoj protivrečnosti ili aporiji individualizma, što ga Zamjatin očito deli: na kraju, svi smo nerascepivi atomi (recimo vodonika), ali svaki je atom obdaren različitom, jedinstvenom i vrlo dragocjenom dušom. A ipak, duši treba vanjsko overovljenje – Bog, ili prozaičnije, društveni život (usp. Marxovu *Svetu porodicu*, 148 et passim).

Naposletku, Zamjatin u ovu bogatu mešavinu ubacuje Protagonistovo združivanje s erotskom zavodnicom. Ovome ću se vratiti u odeljku br. 5.

2.

Pa ipak, ako išta vredi moj argument s početka, da naime “kontekstualni” aspekt oblikuje sve delove teksta, goleme prisile koje proizlaze iz novoga povesnog razdoblja stalno obnavljaju model dugog trajanja što sam ga izložio u pre-

thodnom odjeljku. Kako bih vodio računa o toj odlučujućoj određenosti, predlažem vam svoju (rado priznajem, posve neoriginalnu) prvu skicu smene Levijatana. Ona neće biti elegantna kao Zamjatinova konstrukcija, ali možda će je krasiti uverljivost prepoznatljivog. Počet ću što bliže mogu novoj providnosti globalnog postfordističkog poretka, a svoj sam početni argument preuzeo s jednog Internet-članka Michela Chossudovskyja. Nije jedini koji uverljivo tvrdi da smo usred moguće svetske krize kojoj su razmeri već “razorniji negoli u vreme Velike Depresije 1930-ih. Ona ima dalekosežne geopolitičke implikacije; ekonomsku dislokaciju pratili su regionalni sukobi,... a u nekim slučajevima i razaranja čitavih zemalja. To je kudikamo najozbiljnija ekonomska kriza u modernoj povesti”.<sup>5</sup> Nije reč jednostavno o onome što se meni čini znakovitim, da naime 2300 milijardi dolara “papirnatog profita” može nestati s američke burze u nekoliko tjedana druge polovice srpnja 1998: kuga im satrla kuću (osim što svi mi živimo u njoj). Mnogo je važnije, kad već govorimo o Rusiji, da su od 1992. do 1998. “(privatizacijskim programima i prisilnim bankrotima) konfiskovana ruska dobra vredna oko 500 milijardi dolara, uključujući tu i pogone vojnoindustrijskoga kompleksa, infrastrukturu i prirodne resurse” (2) Ta su dobra opljačkali novi domaći, kao i zapadnjački spekulantski kapitalisti, koje ne zanimaju dugoročna ulaganja i proizvodnja nego samo neposredni profit: postotak od ulaganja u trajnu proizvodnju iznosi polovicu od američkog, tako da se fiksni proizvodni kapital godišnje smanjuje za 5-10 posto ruskog bruto domaćeg proizvoda. Industrijska proizvodnja, bruto domaći proizvod i stvarne nadnice od kolapsa su se Sovjetskog Saveza barem raspolovile i nastavljaju padati. Ruska prosečna plata u 2000. bila je oko 50 američkih \$ mesečno i isto tako s tendencijom pada: prema nepotpunim

---

<sup>5</sup> S obzirom na to da postoji nekoliko tiskanih prevoda koji su se nasumce navodili u kritičkim studijama, navodiću o kojem je “Zapisu” reč (kako su naslovljena poglavlja romana *Mi*) a ne prema stranicama Ginsburginog prevoda kojim sam se služio. Sve sam navode usporedio s ruskim izvornikom (*My*, New York: Interlanguage Literary Associates, 1967).

procenama, većina je stanovništva u današnjoj Rusiji, što znači više od 80 miliona ljudi, ispod granice siromaštva, a verovatno još 30 posto jedva preživljuje; “50-80 posto dece školske dobi klasifikuje se kao fizički ili mentalno zaostalo” (Cohen 23). Očekivana životna dob muškaraca pala je na 55 godina, što je razina zemalja središnje Afrike u kojima vlada glad, nasuprot očekivanoj životnoj dobi od 74 godine u Kubi. Svetska zdravstvena organizacija 1997. je izvestila o gubitku nadzora nad porastom bolesti za 75 posto Rusa, koji u novom “slobodnom” Levijatenu žive u siromaštvu bez pomoći socijalnih službi, uključujući tu i porast sifilisa za 3000 posto (Redford, cf. McMurty 270), dok Holstrom i Smith izvešćuju o udvostručenju samoubojstava i utrostručenju smrti od alkohola: populacija u Rusiji opada za oko milijun ljudi godišnje (ali tim se povodom nije čulo ikakvih humanitarnih zaziva ni u medijima ni u vladama koje pripadaju NATO-savezu)! S druge strane, 2 posto ruske populacije domoglo se posjeda nad 57 posto celokupnoga nacionalnoga ekonomskog bogatstva. Ta oligarhija prebogatih gangsterskih kapitalista u bankama i poduzećima za uvoz i izvoz, u dosluhu s globalnim korporacijama koje se gotovo isključivo bave orobljivanjem dobara i spekulativstvom, **protuzakonito je iznela iz svoje zemlje barem 250 milijardi dolara**, a možda i dvostruko više (Clairmont 18, cf. Flaherty, Holmstrom-Smith, Menshikov i Skuratov). Rusija je zemlja koja moralno i materijalno propada.

Kada koje neposlušne zemlje odbiju uklopiti se u svetske kapitalističke financije, poput Nikaragve, Iraka ili Srbije, još uvek se mogu upotrebiti plaćeničke vojske. Ali Rusija je najbolja pouka da kad naši novi Levijatani privatnoga korporacijskoga kapitala preuzimaju kontrolu, onda, redovito, složeni spekulantski instrumenti “nadzora nad proizvodnim dobrima, radom, prirodnim resursima i institucijama” (Chossudovsky 2) zamenjuju vojsku koja zauzima teritoriju. Nova je paradigma te kontrole “**konzentracija nadzora kombinovana s decentralizacijom proizvodnje**” (Kagarlitsky 4). Na smenu državnom birokratskom planiranju stiglo je jednako golemo no moćnije globalno planiranje stotina milijuna “globalizacijskih” birokrata,

od korporacija do berzi i međunarodnih tela, koja sada koštaju koliko i 20 posto proizvedene robe (McMurtry 287). Banke a ne tenkovi; računalni terminali ili mobiteli umesto artiljerije i avionskih bombi; za živote milijuna bespomoćnih ljudi izvan relativno vrlo malene vladajuće klase devastacija je ista. Nakon Meksika i Istočne Europe, to “financijsko ratovanje” u nekoliko je meseci 1997. “prebacilo preko 100 milijardi dolara istočnoazijske devizne zalihe u privatne finansijske ruke. U isto vreme, stvarna zarada i zapošljavanje preko noći su duboko pali, te odveli u masovno siromaštvo zemlje koje su u posleratnom razdoblju beležile znatan ekonomski i društveni napredak.” (Chossudovsky 3)

Krize u 1990-ima znače da je “sišlo sa scene središnje (nacionalno) bankarstvo, drugim rečima nacionalna ekonomska suverenost”, koje je nadziralo stvaranje novca u ime nečega što je barem bilo osjetljivo za otvorenu volju toga društva. Taj odlazak sa scene nije ni u kojem pogledu bio ograničen na “niže rase” Afrikanaca, Azijata ili Slovena. Sada preti i nacističkim miljenicima, i miljenicima Svetske banke, “honorarnim Belcima”, Japanu, s obzirom na to da “šačica zapadnjačkih banaka ulagača... kupuje japanske neuspele bankovne zajmove po deset puta manjoj ceni od njihove prave vrednosti.” Pogađa i zemlje poput Kanade, “gdje su se monetarne vlasti pokazale nespособnima zaustaviti postupni pad nacionalnih valuta.” (Chossudovsky 3-4)

Tko finansira MMF-ove otkupe, pita se Chossudovsky? Odakle dolazi novac koji finansira te multimilijarderske dolarske operacije od Meksika preko Indonezije do Japana? Pretežito – iz javnih riznica zemalja članica G7, koje su se konstituisale porezima radnih građana (krupno poslovanje u pravilu ne plaća poreze), što je dovelo do znatnih povišenja razine javnoga duga. Pa ipak, u SAD, recimo, “stvaranje američkoga javnog duga kako bi se finansirali otkupi potpisuje i jamči ista skupina trgovačkih banaka s Wall Streeta koja je uključena i u spekulantske napade.” Iste će te banke “u konačnici prisvojiti plen (kao kreditori Koreje ili Tajlanda), što znači da su one krajnji

primatelji novca za otkup (koji u osnovi konstituiše “sigurnosnu mrežu” za institucionalnog špekulanta)... Iz svega ishodi da se šaćica komercijalnih banaka i burzovnih kuća obogatilo preko svake mere; usto su povećale svoj nadzor nad vladama i političarima širom sveta.” (Chossudovsky 5). Novi Levijatan barem je jednako toliko moćan koliko i stari, a čak manje mora odgovarati demokratskom nadzoru odozdo. On bezobzirno podvrgava čitavo civilno društvo i demokratsko samoodređenje ciljevima financijskoga kapitala (cf. McMurtry, Clarke 356 et passim, Kagarlitsky 29-31). Države su mu potrebne za ispiranje mozga javnosti i prisilu kako bi uništio keynesovsku ekonomiju i osigurao globalizovanog Levijatana (cf. Kagarlitsky 14-19): iznutra mu je potpora aparat za plenidbu poreznih obveznika koji se učutkuju izbornim igricama i policijom, a izvana pritisak i na kraju ratni stroj protiv neposlušnika.

### 3.

Učini li se kome da sam u prethodnom odjeljku skrenuo argumentaciju ustranu, to verovatno proistječe iz naših snažno ideologizovanih granica disciplinarne podele rada, koja na sreću ne prevladava u studiju utopizma. Jer, smena Levijatana – hegemonijskih kolektiva ili “Mi” unutar kojih svi mi živimo – u korenu je mojega povrata romanu *Mi*, kao i revizije koju kanim poduzeti uz pomoć ovog novog uvida. Od 1950-ih naovamo, mnogi su od nas branili Zamjatina protiv onih koji nisu prepoznali pregnantnost koja mu je svojstvena – ne samo protiv Staljina nego i protiv svih religijskih i kriptoreligijskih dogmatizama. Približimo li se ikad tipu društva karakterističnom za Attwoodovu *Priču o sluškinji*, nesumnjivo ćemo se morati vratiti nekom obliku takve odbrane. Ali danas valja unutar Zamjatinovog dela razgraničiti ono što je vredno zadržati kao relevantno u njegovoj viziji, od onoga za što valja priznati da su njegove jednako toliko relevantne granice. Naslov njegovog romana je elipsa, koja se u tekstu rasprostire kao sarkastično razotkriće u koje smešta čitaoca: u svojoj potpunosti glasio bi “lažno Mi nasuprot istinskom ili unutarnjem Ja” (cf. Parrinder 135). Moja je

teza da se središnja emotivna i pojmovna osa na koju ukazuje taj postupak, suprotnost između pozitivno vrednovane pojedinačnosti i negativno vrednovanoga kolektiviteta Državne centralizacije, više ne doima relevantnom: oba pola su danas neodrživa.

Evo omanjeg skupa primera, sastavljenih od određenog broja značajnih, manje ili više očitih upotreba te opozicije u romanu. Prvi je primer u Zapisu I<sup>6</sup>:

Ja, D-503, Graditelj Integrala ću samo pokušati zabeležiti ono što vidim i mislim, ili, da budem precizniji, što mi mislimo (upravo tako – mi, i neka to Mi bude naslov mojih beleški).

te nastavlja u nizu mesta na kojima je D-503 još uvek ili ponovno lojalni “broj” u mehanizmu Države, primerice u Zapisu 20, kad uspoređuje “Ja” s gramom a “Mi” s tonom:

... na jednoj strani “Ja”, na drugoj “Mi”, [Jedina] Država... A prirodan je put od ne-bitka do veličine zaboraviti da si gram i osjećati umesto toga da si milijunite dio tone.

I dok ima priličan broj poluotvorenih referenci na kolektivizam u predočivanju tejlorizma (Raspored sati, mehanizovani ritam rada na gradilištu – Zapis 7 i 15), jasna indikacija D-ove pometenosti pojavljuje se u Zapisu 18, u gogoljevski grotesknom opisu otcepljenosti:

... zamislite ljudski prst odrezan od celine, od ruke – odeljen ljudski prst, kako trči, pognut, poskakujući gore-dolje, po staklenom podu. Bio sam taj prst. A najčudnije, najneprirodnije od svega bila je odsutnost bilo kakve želje u tom prstu da bude na ruci, da bude s drugima.

---

<sup>6</sup> Huntingtonova suptilna analiza primećuje nekoliko takvih pozitivnih “Mi” u romanu, koji daju povoda pitanjima u Zapisu 37 o tome “Ko smo mi? Ko sam ja?” Ovo se slaže s njegovom tvrdnjom da je konfuzija u romanu svesna strategija, no to mi se čini presmelim čitanjem. Privlačno je pretpostaviti nekog “nesvesnog” Zamjatina-umetnika koji da radi protiv ideologa, ali možda je to i previše lako. Unatoč tome, kao što Huntingtonove analize “ti” isto tako sugerišu (132-134), tek smo zagreblili po površini ovoga bogatog artefakta: još nas on može iznenaditi.

Ta je opozicija zamišljena isključivo u terminima borbe za moć i nepomirljivog sukoba: ili će “Mi” izjesti (potčiniti, porobiti) “Ja”, ili će “Ja” izjesti (potkopati, uništiti) “Mi”. Ili “Mi” potječe od Boga, a “Ja” od vruga (Zapis 22), ili obrnuto: ne može doći ni do kakve dijalektike. Prvi slučaj prevladava na početku romana, kako pokazuju prva dva navoda. Potonji slučaj sporo se razvija i probija na vidjelo pre sredine romana (Zapis 16) kada se u D-503 razvija bolest “duševnosti” i u njemu jača tjeskoba koju može ublažiti ono što bismo mogli nazvati privatizovani minikolektiv erotičkog para, te i njegova izolacija postaje podnošljivom, i čak emotivno vrednom: D-503 žudi za I-330. Daljnji “Mi” nešto je nejasnije i manje konzistentno skiciran kada D i Zamjatin tumače suprotstavljene, “prirodne” i “kosmate” Mephije izvan Jedinstvene Države kao jednodušni kolektiv u kojem “svi dišu zajedno” (Zapis 27), tako da D-u “prestaje biti jasno tko su ‘Oni a tko ‘Mi’” (Zapis 28).

Taj apsolutistički individualistički horizont bio je doista Zamjatinovo entuzijastičko uverenje, koje je identifikovao kao najvišu vrednost ruske inteligencije. U jednoj eseju u kojemu upotrebljava isti jezik kao i u romanu “Mi”, izrekom je izneo to uverenje u nacionalnim terminima – “olujna, nemilosrdna ruska duša” (ni manje ni više) – te u klasnim terminima: “Ova ljubav, koja od nas traži sve ili ništa, ova apsurdna, neizlečiva, lepa boljka je... naša ruska bolest, morbus rossica. To je bolest koja napada bolji dio naše inteligencije – i, na sreću, uvek će je napadati.” (*A Soviet* 223). U brojnim drugim izjavama, govori o takvom idealističnom “romantizmu” kao o pravom umetničkom stavu prema svetu (vidi primerice Shane 52 i 53).

Suprotno tomu, kombinatorika onoga što ću jednostavno zvati Vrednošću nasuprot Društvenim Horizontima mnogo je bogatija negoli je manihejska opozicija između “Mi” i “Ja” (a i druge ideološke binarne opozicije, kao što su javno naspram privatnog, razum naspram emocija, et j’en passe – tako da se snažne sumnje pojavljuju kako su sve takve opozicije naposljetku neodržive). Ne mogu zamisliti ijedan kolektivni pokret svestan sebe (politički, religijski

ili čak profesionalni) koji ne bi počivao na komunitarnoj “Mi” epistemologiji koju nužno implicira i zaziva. To ne znači da neke od tih “Mi” orijentacija ne mogu biti štetne – povest obiluje takvim primerima sve do danas, od kojih je poslednji natkorporativni kolektivitet međunarodnoga finansijskog tržišta kojemu ću se još vratiti. Međutim, “Ja” epistemologije i orijentacije ne samo da mogu biti jednako toliko štetne, one su isto tako kontradiktorne u sebi na način na koji “Mi” epistemologije i orijentacije nisu: jer, kako je primetio Aristotel, bića koja mogu živeti izvan zajednice ili su životinje ili bogovi. To ne znači da nam se nudi ikakav olaki crno-beli izlaz; doista, verujem da se i striktno kolektivističke i striktno individualističke ideologije smeštaju u isti dvostruki škripac iz kojeg moramo iskoračiti.

Drugim rečima, čak i kad bismo se složili sa sumnjivom dihotomijom “Mi” i “Ja”, kombinatorika nam dopušta barem četiri slučaja sparivanja kolektiva i pojedinca:

Gornji Levi plus Gornji Desni par ili (+ +), dobra kolektivna interakcija s dobrim pojedincima, najbolja je zamisliva mogućnost, Raj ili Utopija. Donja Leva + Donja Desna ili (-) mogućnost je najgori slučaj, međudjelovanje korumpiranog kolektiva s korumpiranim pojedincem, Pakao ili potpuna distopija. Ustvrдио bih da se sustav Svetske banke/MMF-a/ WTO-a danas ubrzano približuje

tome stanju, licemerno se praveći da je, ako ne najbolji zamislivi, ono barem najbolji od svih realistično mogućih svetova (tu smo u Candideovoj zemlji). Zamjatin, međutim, razmatra jedino dijagonalne slučajeve, Dolje Levo + Gornje Desno (--/+, loš kolektivizam koji guši dobar individualizam) a koji se maskira kako bi propagirao Gornji Levi + Donji Desni slučaj (+/--, dobar kolektivizam koji dokida loš individualizam). Njegov je snažni no istovremeno nevoljko zadivljeni kritičar Voronski nazvao to, u najboljem Sovjetskom odazivu što ga je roman *Mi* dobio, uobičajenim buržujskim izjednačavanjem komunizma sa superbarakom (171 i *if*). Jer, Zamjatin se ovdje bavi košmarno izobličenom verzijom Lenjinovog ratnoga komunizma, izjednačenog sa srednjovekovnim katolicizmom (tip konfiguracije koji se Staljin potrudio provesti u delo deset godina kasnije). Pa ipak, ovaj je revni čitatelj Dostojevskog trebao uzeti u obzir da se hrišćanstvo kretalo između polova Velikog Inkvizitora (od kojega on, metalurškom preobrazbom, i izvodi svojega Dobročinitelja) i Isusa, čije su metode s pravom nazvane "komunizmom Ljubavi" (Bloch) – što se poprilično razlikuje od privatizovanog zanosa para DI.

### TABLICA 3B:

#### KOMBINATORIKA DRUŠTVENOG ŽIVOTA (popis)

Moguća sparivanja:

- (++) GORNJA HORIZONTALA U TAB. 3A = Raj na zemlji
- (--) DONJA HORIZONTALA U TAB. 3A = Pakao na zemlji
- (+/-) DIJAGONALNI G.L. PREMA D. D. = opsena Jedine Države
- (-+) DIJAGONALNI D. L. PREMA G.D. = stvarnost Jedine Države

Pa ipak, starim plus novim Levijatanima negativnoga kolektivizma morali bismo razumno i strastveno suprotstaviti mogućnost (++) utopiju radikalno boljeg uređenja zajednice, "udruženje kojem je slobodni razvoj

svakog preduvet za slobodni razvitak svijju" (Marx, *Manifest komunističke partije* 238). Ili, kako je Aleksandar Blok zabeležio kada je pisao svoju veliku pesmu *Dvanaestorica*, svedočeci o rasprostranjenosti Zamjatinove teme u tome povsesnom trenutku ali i o tome da se može ponuditi i dijametralno suprotna poetska vizija, "Revolucija – to jest: Ja – ne sam, nego mi" (*Istorija* 420)<sup>7</sup>. Danas je sve jasnije da je kolektivizam u našem prenapućenom – omasovljenom i urbanizovanom, električnom i elektroničkom – načinu života apsolutno nemimoilazan. Jedini izbor koji nam se nudi jest onaj između loših kolektiviteta, koji smanjuju slobodu *od* jednako koliko i slobodu *za*, te dobrih kolektiviteta koji bi, kakvu god formu poprimili, bili u povratnoj sprezi s ne-narcističkim osobnostima. Izbor pred nama je dakle ili "Mi" protiv "Ja" ili "Mi" u povratnoj sprezi s "Ja"; ili Zamjatin ili Blok. U takvoj vrsti povratne sprege, kako bi Le Guin rekla, "biti ceo znači biti deo". Povrh klasičnih hereza i liberalnih revolucija, od Gautame i Spartaka do J. S. Milla, u ovome nam se stoljeću nadaje čitav niz posve dobrih, iako nažalost prekratkih primera "privremeno oslobođenih zona" (Privremene autonomne zone Hakima Beya) na temelju kojih možemo zacrtati takav pozitivni kolektivizam. Osim pisanih skica kao što je Lenjinova *Država i revolucija*, pa i najboljih imaginativnih artikulacija koje se mogu naći u Majakovskijevoj, Platonovljevoj, Russinoj, Le Guininoj, Charnasinoj ili Piercyjevoj naučnoj fantastici, ovdje bih istaknuo samo iskustva zbiljskih pokreta za oslobođenje.

---

<sup>7</sup> U to se vrijeme moglo naći mnogo sličnih stavova, ne redom drugorazrednih pesnika; punopravne koincidencije predstavljaju, na primer, *Mi: Inačica Manifesta* iz 1922. velikoga filmskog redatelja Dzige Vertova te Majakovskijeva pjesma *Mi* već 1914.

Valja priznati da sve loše varijante kolektivizma, među kojima se ističe staljinizam, naglašavaju pojedinačno podvrgavanje Levijatanu: pričljivi semantički znak za to jest bljutava i prigušeno religiozna hipostaza kolektiva u samostojnu jedinicu, nazvanu bilo Vođa ili alegorijski Partija, e. g. u Becherovoj *Kantati 1950*: «Du grosses Wir, Du unser aller Willen: /.../ Dir alle Macht, der Sieg ist Dein, Partei!» («Ti veliko Mi, Ti htenje svijju nas: /.../ Sva moć Tebi, pobeda je Tvoja, o Partijo!»)

Oni obuhvaćaju sve nekorumpirane sindikate, zadruga i slične borbe za vlast naroda, a svoj vrhunac dosežu u narodnim revolucijama 20. stoleća, kojima su počeci obećavali, ali su bili žalosno gušeni izvana i iznutra, od ruskog i meksičkog niza do Jugoslavije, Kine, Kube i Vijetnama. Pozitivni bi se kolektivizam mogao zagovarati i u religijskim terminima, gdje su svi vernici dionici višeg jedinstva: "Članovi crkvene kongregacije pridružuju se stanovitom "Mi" koje znači zajedništvo stvorova što utemeljuje i nadilazi sve distinkcije i unifikacije koje pripadaju vlastitom imenu" (Kracauer 167). Te se stare i moćne tradicije, koju je Zamjatin zasigurno poznao i protiv čije je istrule, nepodnošljivo autokratske forme reagovao, priseća (na primer) 1837. Emerson kada ustaje protiv stanja društva "u kojemu se članovi osjećaju kao da su amputirani od trupla, pa se oholo šecu naokolo kao prava čudovišta", a što izravno priziva Zapis u *Mi* koji spominje prst otcepljen od tela. Napokon, ovo "dobro Mi" također je opće mesto većine socijalističkih pokreta. U "toplim marksističkim" terminima Brechtova *Balada o mlinskom kotaču* artikuliše utopijsko plebejsko "Mi" patnje i pobunjeničke solidarnosti.

Ach wir hatten viele Herren  
Hatten Tiger und Hyaenen  
Hatten Adler, hatten Schweine  
Doch wir naehrten den und jenen.... (Brecht 14: 207)

(Jao, imadosmo toliko gospodara/Bijahu tigrovi i hijene/Bijahu orlovi, ali i svinje/ No mi hranismo i ove i one...)

Mnoga njegova druga djela, primerice radio-drama *Let preko oceana* ili neke pesme, opširnije se bave sindromom "Mi" naspram "Ja", to jest "Mi" naspram "Ono". Kao što je Jakobson primetio povodom jos jedne Brechtove pjesme, " 'mi' je ovdje neotuđiv dio 'ja' kao i 'ti'. Ali... [to je] inkluzivno 'mi', koje uključuje onoga kojemu je upućeno...." (668-69). Zamjatinova Jedina Država je ono što je Sartre nazvao serijalnim kolektivitetom, kolektiv u kojemu je svaki pojedini član tuđinac u odnosu na druge i

u odnosu na sebe, nasuprot nejasnoj mogućnosti Sartreove "stopljene grupe" unutar Zamjatinovih Mefija s onu stranu Zida (306-19, 384-96).

Ovom ću se prilikom pozabaviti nama, vremenski i prostorno, najbližom od svih "stopljenih" ili inkluzivnih tradicija, "četvrtinskom revolucijom" zapadnjačkog feminizma, te u tu svrhu upotrebiti reprezentativne tekstove Mary Mellor, Adrienne Rich i Sally Gearhart. Započet ću knjigom Mary Mellor, koja govori u prilog "zelenom feminističkom socijalizmu" te u kojoj se, sledom Carol Gilligan, "JA-svet muškog iskustva" suprotstavlja "[decentralizovanom i sigurnom] MI-svetu". "Mi"-svet su prefigurisali Fourier i Marx, "ali postupno se dezaktivirao u kasnijih marksista i socijalista" te reaktualisao u "interesima i iskustvima žena" (250). Prigovorio bih tragovima nedijalektičke tendencije koje ovde nalazim, da se naime sve žene strpaju zajedno kao pozitivne – premda pretpostavljam da bi feministkinje mogle isključiti gđe Thatcher, Schlaflly (vođu US pokreta protiv ustavnog amandmana o ravnopravnosti žena) a nadam se i "50 vodećih ženskih šefova korporacija" pobrojanih po časopisu *Fortune* ili korporativne astronautkinje (Rich ih isključuje, 15--16) – te, još izoštrenije, da se svi muškarci strpaju u isti koš kao manje ili više izgubljeni slučajevi. No prihvatio bih Gilliganinu opoziciju između različitih tipova osobnosti – tipa čiji su odnosi usredotočeni na odgovornost i brigu napram tipu koji je usredotočen na "integritet" u smislu odvojenosti, samoostvarenja i (u mojim terminima) konflikta, te koji u krajnjoj crti ovisi o "izravnoj eksploataciji (ne samo, DS) ženskog vremena i rada" (Mellor 270-71).

Moju kritiku umnogome je unapredio doista bogat i dijalektički nastup Adrienne Rich kao glavne govornice na konferenciji u Utrechtu 1984. Njezin pristup zamenicama "Ja" i "Mi" počinje dvogubim aksiomom: "nema oslobođenja koje zna reći samo "Ja", te "nema kolektivnog pokreta koji potpuno govori u ime svijua nas"; pa završava zaključkom:

Mi – koji nismo isti. Mi kojih je mnogo i koji ne želimo biti isti (16-17).

U tome govoru može se naići na čudesnu meditaciju koja se temelji na njezinoj poseti sandinističkoj Nikaragvi, meditaciju o onome što identifikuje kao «duboko smrznuta povest». Njezin opis primerno obuhvata i loše pristupe kolektivizmu i novo «Mi» koje im se odupire, te je najrodnije mojoj raspravi o romanu *Mi*:

"Svaki danas živi stanovnik SAD-a zasićen je hladnoratovskom retorikom, koja vrvi užasima komunizma i izdajama socijalizma te upozorenjima da bilo koja vrsta kolektivne restrukturacije društva znači kraj osobne slobode. Da, bilo je užasa i izdaja, koji zaslužuju da se o njima otvoreno raspravlja. Ali nitko nas ne poziva da ih stavimo uz klaonice staljinizma, usporedimo klaonice Staljinizma s klaonicama Bjelačkog suprematizma i američke *Manifest Destiny* [sudbine da vlada]... Svaki se govor na ovoj razini smrzava... Reči koje bi morale posedovati dubinu i širinu aluzija, reči poput socijalizam, komunizam, demokracija, kolektivizam – lišene su svojih povesnih korena... Živeći u klimi golemog ili/ili [potertao D. S.], nešto od toga i sami usvajamo, ukoliko nismo delatno na oprezu" (14).

U suženijoj, žanrovski determinisanoj raspravi, Sally Gearhart ističe kako je praksi većeg dela feminističke beletrističke utopije svojstvena tendencija prema "kolektivnim vrednostima nasuprot individualnim vrednostima muškaraca pisaca...", te prema grupnom protagonistu, negdje između sudioničke demokratije i "izravnog anarhizma" (npr. u spisateljica kao što su Charnas, Gearhart, Russ i Wittig). Ona priznaje da ima različitih tendencija, kao u Le Guinove, ali tvrdi da i tu (mojim rečima) nikada nije na delu fokus na empatijskom "Mme Bovary sam ja". Gearhart nalazi koren svih takvih izmena u "mi-osjećaju" što žene poistovećuje s onima koje čovečanstvo vode prema kolektivnom suradništvu "sa zemljom, životinjama, i ljudi jednih s drugima" (41). Neću ulaziti u načine na koje bi se njezin esejčić mogao nadopuniti ili kritikovati s poštovanjem (onkraj ostataka dihotomije "Mi-Ja", mislim da ograničiti naše nade samo

na žene te posebice uspostaviti lezbijski feminizam kao avangardu ove borbe danas vodi neizbežnom porazu), nego ću samo primetiti da bih prihvatio navedene tačke kao dio svakoga dobrog kolektivizma.

5.

U tome svetlu, sučeljen s današnjim, a ne jučerašnjim Levijatanima, smatram odlučnom činjenicom da je Zamjatin živio u povesnom trenutku kada se o ne-individualističkom utopizmu naširoko raspravljalo, u rasponu od teokratije do toplog marksizma (od Solovjeva preko Lenjina do Bogdanova), te kada su revolucionarna otvaranja posle 1917. stavila sebi u zadatak promišljati tu utopijsku mogućnost, koliko god ona krhka bila. Zamjatin se u brojnim člancima postavljao u središte te rasprave i zagovarao radikalnu utopiju, utopiju sutrašnjice a ne današnjice, kakva je bila boljševička utopija; stoga ja ne želim povući svoj argument iz *Metamorfoza*, da naime *Mi* sudi o košmaru unutar romana sa stajališta takve, utopijske socijalističke sutrašnjice. Pa ipak, Zamjatinu nije bilo moguće zamisliti utopijsku inačicu koja bi bila provediva u delo ("meki primitivizam" zemlje Mefija to očito nije, o čemu u romanu svedoči pokušaj da se preuzme grad). U tome je ujedno i snaga i slabost romana *Mi*. Snaga počiva u autorovom žestokom usredotočenju na stvaratelja-pisca dnevnika D-503, a slabost u konsupstancijalnoj odsutnosti pogleda i normi koje bi predstavljale alternativu romantičarskom individualizmu što ga Zamjatin i njegovo stvorenje naposletku dele. Zev ili upravo protuslovlje između njegove otvorene doktrine permanentne hereze ili revolucije i njegove skrivene nepremostive doktrine individualizma pretvara se u ono što je Marx nazvao "pripovetkom tipa Robinson Crusoe", koja ne samo da se rađa iz otuđenog odnosa tipičnog za kapitalizam nego se i miri s dihotomijama koje konstituišu otuđenje. E. J. Brown možda je jednostran kada potcrtava "okašnjeli rusoizam" činjenice da "nema adekvatnog pokušaja u [Zamjatina, Orwella ili Huxleya] da se ispitaju konkretni društveni ili ekonomski činioци koji vode do uniženja ljudskih vrednosti: oni nude jedino apstraktni argument u prilog jednostavnog i

primitivnog nasuprot kompleksnom i kultivisanom" (222); ali on takođe ima pravo.

U prvome sam odeljku ustvrdio kako je Zamjatin završna tačka takvog romantičarskog individualizma. Primere sam crpio pretežito iz engleskog romantizma, ali, uz iznimku Byrona, Zamjatinu je bliža bila nemačka tradicija, u Goetheovom *Faustu* (čijoj negatorskoj figuri Mefiji duguju svoje ime) te u kasnijoj Nietzscheovoj distinkciji elite naspram krdu koja tačno odgovara kako odnosu D-503 prema sivim masama Jedinе Države tako i odnosu I-330 prema slikovitim subverzivcima koje vodi (premda D- osciluje osećajući se krivim dok je I sardonično neinhibisana). Romantizam ovog romana s pravom se pronalazi u kontrastu između nevinosti i iskustva, u patetičnoj opseni koja izjednačuje prirodu s D-ovim raspoloženjima, u ideji "plemenitog divljaka" koja je nazočna i u primitivizmu Mefija i u D-ovoj čupavosti (Edwards 44 i 62, cf. Hoyles 108), te u naslednoj liniji Zamjatinovih junaka koja vodi od osamljenih i zamišljenih, buntovnih i čak spasiteljski nastrojenih Byronovih tipova u ruskoj kulturi, kakav je muški izopštenik – često osetljivi umetnik – sve do Gorkog (cf. Scheffler 91, Barratt 355). Sve se to meša sa Zamjatinovim posvemašnjim nadahnućem Dostojevskim.

Međutim, paradoksalno, u poređenju s teokratskim populizmom, Zamjatinova ateistička pozicija ujedno je i nejasnija i elitističkija. Tko je u *Mi* ekvivalent jeretičkom Hristu koji se suprotstavlja aparatčiku Velikog Inkvizitora? D-je preslab za tu ulogu. Jedini pravi jeretik jest I-, no ona i njezin Zeleni svet Mefija nisu samo naposljetku poraženi nego me se doimaju kao dvosmislena smesa nesumerljivih, premda moćnih, erotskih i političkih obeležja. U ovome ću se odeljku usredotočiti na I-, objekt prilične količine libidinalne investicije i unutar i izvan teksta, koji je uznemirio brojne kritičare kao funkcionalno samo za sebe zainteresovana politička Zmija a ipak aksiološki deo ključnih vrednosti knjige, kao seksualnost (i mozak) u funkciji jeretičke pobune: stvar je u tome da je ona, na bogat ali smutljiv način, oboje<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Mišljenja kritičara o ulozi Zamjatinove predivne I-330 dijame-tralno su oprečna. Kratki uzorak nekoliko recentnijih pruža ekstre-

Zamjatin je govorio o patosu i ironiji kao katodama i anodama između kojih se stvara književna struja (*A Soviet* 130); ali ako ironija iznenada izgubi na relevanciji, patos ostaje jedinim (inertnim) polom. Poput nekih drugih središnjih postupaka svojstvenih nekim njegovim romanima, femme fatale I-330 (cf. Praz, pogl. 4) lik je koji je Zamjatin preuzeo iz pre-usijanog, drugorazrednog kvaziromantizma europskog fin-de-siècle-a, te je naročito sličan misterioznoj i uzvišeno opčinjujućoj Prekrasnoj Dami (prekrasnaia dama – cf. *A Soviet* 32) ruskog simbolizma, koja je i sama potomak bajronovske poludemonske ženke (Lamia) te kojoj je svojstven snop dekadentističkih rekvizita kao što je oštro alkoholno piće (verovatno iz Huysmansovog *A rebours*, 1884). Ta figura-tip je, dakako, izmišljotina muške imaginacije, koja reaguje nakon polovice 19. stoleća na pretnju transgresivne ženske nezavisnosti. Unatoč tome I- je određena na složene načine, tako da je

---

mne pro i contra stavove. Pro: U Ulpha, jednog od najstimulativnijih kritičara, našao sam referencu na «dijalektičko dvojstvo – sirena & revolucionarka... Superžena... Belle Dame Sans Merci... jedno od najsadističnijih, najfrenetičnijih & najkomičnijih zavođenja kolebljivog mužjaka što ga poduzima odlučni vamp u zapadnjačkoj [?!] književnosti...» (82-85 passim). U Hoisingtonove, čiji je čitav članak pohvala I-330 kao prave junakinje romana «kako u smislu pokretača tako i lika koji najbolje oličava vodeće vrijednosti romana», I- je «stimulativna snaga koja oploduje»; «pobunjenica... koja radije izabire vernost svojim uverenjima, patnju i smrt nego opoziv tih uverenja» (82-85 passim). Contra: Za Mikesella/Suggsa I- je neuspješna varalica, «ljubav koju zahteva od D-a ima destruktivne učinke», «svet koji priželjkuje I-330 i njezini Mefiji... neguje .... nasilje i prevaru...»; njezin je krajnji cilj sloboda ali paradoksalno «prvo što čini.... jest da zasužnjuje D-a tako što ga protiv njegove volje primami da kompromituje svoju odanost Jedinoj Državi» (346 i 355). Za Petrochenkovu «najznakovitije obilježje I-330 jest .... zubata vagina kojom kastrira... Njezina se usta dovode u vezu s nožem i krvlju koja kaplje...» (246-47).

Valja primetiti, prvo, da mišljenja kritičara ne slijede logiku njihove spolne pripadnosti; drugo, da većina pro-usmerenih kritičara primećuju I-ine dvosmislene (i-i) karakteristike, dok se kontra-usmereni kritičari usredotočuju na negativna obeležja. Problem, čini mi se, leži u pitanju koje od dvaju I-inih aspekata dominira u zapletu i Zamjatinovim etičko-političkim brigama – a onda i našim današnjim.

nužno razlikovati, u tradiciji koju je začeo Propp, njezinu naratološku poziciju i njezinu karakterološku ulogu.

I-330 naratološki je smeštena u poziciju Eve iz biblijsko-Miltonovog modela. U svojem eseju "O sintetizmu", Zamjatin je tvrdio kako ovaj njegov književni pokret na hegelijanski način podrazumeva – preuzima i transcendirira – tragički nedostižnu "Evu kao Smrt" od Vrubela i Bloka; tako da umesto Schopenhauera sledi ekstatičnog Nietzschea. No koja god da je teorija posredi<sup>9</sup>, transcendencija je u *Mi* neprimetna. Pre će biti da roman okleva između simbolizma (tajne) i kubizma (novog shvaćanja). Nadalje, zaplet romana sasvim je svesno preuzet (vidi Zapis 18), uz promenu funkcije, od popularnih horora: to je politički špijunski triler s vamp-ženom koja loše završi, kako se to svojevremeno razglasilo nakon slučaja senzacionalne Mate Hari. (Usput, preko Orwella je to postala šablona velikog dela znanstvene fantastike koja je sledila u "novim mapama pakla", najčešće gubeći iskupteljske kvalitete koji su joj svojstveni u romanu *Mi*, te zadržavajući samo stereotip pojedinca – teskobnog protagonista – sa ženom pratiteljicom nasuprot Državnoj mašineriji). Zavodljiva sotonska snaga Geneze, Miliona i romantičara potpuno se laicizovala i izmestila s pozicije antagonista (sada rezervisane za vladare), premda odjeci njezina predašnjeg statusa bogato no nejasno traju. U romanu *Mi* veoma privlačna seksualna i politička zavodnica I-, kojoj pomaže eponimni S--za Sotonu--4711, ispada politički i ideološki pozitivan lik. Tako I- osciluje između dviju naratoloških pozicija. Tradicionalno, ona bi bila pomoćnica ili satelit D-u: ono što je Julija Romeu, ili bolje Eva Adamu. Ali u

---

<sup>9</sup> Vidi Zamjatin, *A Soviet* 82; cf. isto tako Scheffler 29, 92, i passim, te Rooney. Prema mojem mišljenju, Zamjatin se prilično pojednostavljeno koristi hegelijanskom istoriozofijom kao i Nietzscheovom opozicijom Nadčoveka nasuprot krdu. Bio je bricoleur u filozofiji povesti i politici. I dok je to dovoljno kako bi se napisao roman, neće dostajati kako bi se iz njegovih izjava ekstrapolirale nesumnjive spoznaje o Državnom Levijatanu uopšte i Sovjetskoj Državi posebno; kao teoretičar zapali se jedino kad uspe integrisati svoju pretežito modernističku avangardnu alegoriju entropije nasuprot energiji s drugom vrstom simbolizma.

*Mi*, sukladno s njezinim karakterološkim uzdignućem u rang stupa heretičke snage, ona postaje Zmija više nego Eva (osim uloge u Raju, Zmija je u kazalištu 19. st. uloga neverne femme fatale); dakle, I- postaje protagonist al pari D-u, te zapravo potiče svu političku i većinu erotičke akcije u zapletu – iako ne kao supripovedačica.

Karakterološki, I-330 snažnija je negoli osetljivi i neodlučni D- (koji je, u nekoj vrsti subverzije uobičajenih rodnih uloga, "feminizovan") njezinim pčelinjim žalcem koji oprasuje, njezinim vampirski izoštranim zubima, njezinom seksualnom inicijativom što ga ispunja, kao i njezinim političko-ideološkim liderstvom, statusom gurua i komesarke (cf. Hoisington 83). Pa ipak, ona je takode, nasuprot nepokolebljivo puritanskoj Jedinoj Državi, emancipovana žena u svetu simbolističke dekadencije, materijalizovane u Staroj kući (opće mesto SF i utopijske tradicije od Williama Morrisa do Wellsova *Vremenskog stroja*), te njezine zabranjene i opojne kvalitete simboliše oštar zeleni liker (absint?). Daljnji način da se ona okarakteriše jest suprotstaviti je O-90 (a postranično i U-) u nizu vrlo učinkovitih ljubavnih i ljubomorničkih trokuta što su preuzeti iz kazališnih konvencija vodvilja, melodrame te bulevarske komedije, toliko bliskih i dragih Zamjatinu kao dramatičaru. Reč je o uporabi Dostojevskijeva uobičajenoga kontrasta između dvaju snažnih ženskih tipova: umiljate, blage i ponizne žene nasuprot grabežljivici demonskih crta, koja korespondira s epileptičkom preosetljivošću njezina muškog plena. O- je Eva D-u kao Adamu (Zapis 19) u konstelaciji u kojoj je I- Lilith. O- je debeljuškasta i rumena dok je I- duguljasta i asocira na ekstremne boje, O-ina ljubav i seksualnost ugodne su dok je I "gorko demonska i nepripitomljiva" u oboma (Edwards 65, prema Billington 502), O- je prozirna dok je I- neprozirna, O- je majčinska dok je I- nerotkinja premda intelektualno i erotički "oprasuje" D-a (cf. Hoyles 104-05). U Zapisu 19, međutim, O- poprima neke crte I-; dobiva energiju i postaje subverzivnom samo zbog svoje ljubavi za D-a i dete koje nosi, te majčinsko postaje političko (u neku ruku kao u Gorkijevoj *Majci*).

Naposletku (Zapisi 29 i 34), I- spasava O- i njezino dete među Mefijima.

Nerazrešene dvosmislice koje se tiču I-330 mogu se razumeti kao brkanje dveju formi Zamjatinova pretežno pozitivna načela energije: političke subverzije i erotičke strasti. U Zamjatinovom romanu te su dve forme i ciljevi, koji se sastaju jedino u ključnoj I-, izjednačeni. Ali one mogu koincidirati jedino ako je, kako je Orwell shvatio, ljubavni odnos ujedno i politička subverzija za Državu. Empirijski, to je besmisleno za bilo koju masovnu Državu; u tome se pogledu Huxleyev *Vrli novi svet*, u kojem je seks droga u rukama vladara, pokazao kudikamo bližim našim današnjim neromantičnim brigama negoli Zamjatin ili njegova imitacija u Orwellu. Roman funkcionira jedino ako D-503 shvatimo kao aksiološki reprezentativni subjekt Jedine Države, to jest ne kao realistički lik nego kao alegorijskog protagonista. Kao graditelj politički krucijalnoga svemirskog broda, previše je važan da bude puki Svatković: on je pre alegorijski intelektualac, bez čije podrške nijedna revolucija ne može pobediti. I kao tvorac svemirskog broda i kao tvorac dnevnika, D- je arhetipski kreativni pojedinac, entuzijastični znanstvenik i zatumljeni umetnik; Zamjatinov roman, pisan u isto vreme kad i Joyceovo delo, mogao bi se, između ostalog, nazvati i "portretom umetnika kao (seksualno) probuđenog distopista". Nakon što je D-a seksualno zavela, I- ga stoga nastoji politički uveriti ili preodgojiti – s promjenjivim uspehom. Ali seksualna putenost ostaje potpuno nealegorijskom, reč je o (nesumnjivo vrlo privlačno i briljantno izvedenom) preuzeću Dostojevskijeve opsednutosti, koja je stvar dubinske psihologije a možda i teologije, ali ne politike. Unutar političke strane zapleta, telesna afera s D-om nužno mora postati sekundarnom, te on preuzima funkciju naivčine koji je upotrebljiv u korist Revolucije tako što će svemirski brod predati na njezinu stranu. Dobročinitelj mu to i govori, premda D- zapravo ne želi to čuti.

No, Zamjatin se koristi političkom niti zapleta u dobroj meri onako kako se I- koristi D-om: kao sredstvom za viši cilj – seksualni prodor do "duše". Naum mu je pokazati kako se iskreni vernik preokreće zbog onoga što mu nedostaje u

Jedinoj Državi: užitak osetila, povratna sprega mozga i seksualne jouissance, boja, okusa, mirisa i hormonalnih slasti koje iskušava telo, prevrat koji se preobraća u subverziju. Vrlo realistično, D- doista želi jedino takvu "duševnu" erotiku, pa je u politiku uvučen nevoljko te s povremenim padovima u prethodno stanje. Da se uopšte i dade uvući u subverziju, pripada zglobu između politike i seksa svojstvenom popularnim melodramatskim pričama. Ali seksualnost u *Mi* nije heretička u utopijskom, "konstruktivističkom" ili "sintetističkom" smislu koji nagoveštavaju Zamjatinovi eseji. Ona je pre zapela između proklamacija o slobodi i iskustva smrti: D- je asociira s pećinskim nasiljem, groznicom i smrću (ne samo "malom smrću" epileptičkih napadaja i orgazmičkih naleta)<sup>10</sup>. Na kraju, uzorni seksualni par D-I razdvaja se u smrti kao likvidaciji (I-) nasuprot ravnodušnom pogledu na nju (D-). Erotizam i individualizam, čini se, poraženi su, dok politička bitka ostaje neodlučna.

Osim emblematične I-330, njezini sledbenici Mefiji izvan Zida smatraju se još jednim utelovljenjem sjedinjenja odlične seksualnosti i osloboditeljske politike. No, osim što I- propoveda nužnost permanentne revolucije, na način kojemu se s filozofskog stajališta nema što prigovoriti ali koji je politički prilično nejasan, koji nam alternativni program nudi svet Mefija, pa makar i samo u naznakama? Da se vratimo natrag zemlji? Iz masovno industrijalizovanog društva? Dovoljno je samo postaviti to pitanje pa da se pokaže kako se *Mi* bavi politikom samo u smislu pojedinačnog protesta protiv njezina toka, ali ne doista u visokom filozofskom i kognitivnom smislu kako to tvrdi Zamjatin. Jedan je kritičar iz sredine devedesetih stoga s pravom zametio kako su Zamjatin i slični

---

<sup>10</sup> Bilo bi zanimljivo ovo uporediti sa stavovima o ženskom telu u Baudelaireovoj civilizaciji što ih izriče Walter Benjamin, kao «telu-smrti, fragmentiranom telu, petrifikovanom telu» te stoga «metafori za krajnja stanja», koja se završavaju u bodlerijanskom ponoru (ili, dodao bih, Zamjatinovoj vrtoglavi): citati su izvađeni iz Buci-Glucksmannova pristupa ovome Benjaminovom aspektu na 226 i 228. Ključno pitanje za *Mi*, a, koliko mi je poznato, još ga niko nije postavio, bilo bi: «Kome se zapravo obraća D-ov dnevnik?»

distopisti "izgubili gotovo svu svoju važnost i relevanciju" kratko nakon što su im djela objavljena u Rusiji kasnih osamdesetih: "kao da smo 'mi' dobili bitku protiv 'Jedine Države', ali ono što smo našli onkraj Zelenog Zida sve je manje slično onome što smo očekivali..." (Lahusen 678, elipsa u izvorniku). Eto o tome sam hteo ranije raspravljati u obliku dihotomije između "Mi" i "Ja".

6.

Zamjatin je 1932. komentarisao da je *Mi* "upozorenje protiv dvostruke opasnosti koja pretilo čovečanstvu: hipertrofirana moć strojeva i hipertrofirana moć Države" (Lefevre 1). Komentar možda više govori o tome kako su se autorovi naglasci izmenili u dvanaest proteklih godina – te bi bilo vrlo zanimljivo slediti njegove ideološke mene nakon sredine 1920-ih, čini se ulevo, – nego što govori o mnogo dvosmislenijem tretmanu tehnoloških postignuća u romanu<sup>11</sup>. Fascinacija tehnologijom a opet nepoverenje prema njoj mogla bi se preneti onkraj Državnog sponzorstva masovnih kampanja kao što su Sovjetski petogodišnji planovi i američki Manhattan projekt ili Marshallov plan, tako da bi ostala primenjiva i za naše današnje brige: postfordistička kapitalistička korporativna puna simbioza s računalima, automatizacijom i genetičkom manipulacijom; kao i naravno na sve užasnije načine masovnih vojnih ubojstava u "malim" (ali sutra možda opet globalnim) ratovima<sup>12</sup>. No ne bismo li se morali

---

<sup>11</sup> Kao što je primetio dobar broj kritičara, od Lewisa i Webera nadalje, u onoj meri u kojoj ideologija «mehanizovanog kolektivizma» predstavlja metu za *Mi*, roman polemizuje sa školom Proletkult pjesnika koji propagiraju proširenje tejlorizma (cf. za ove teme i Scheffler 186-91) – najomiljeniji fokus Zamjatinova sarkazma još od njegovih priča iz Engleske 1916 – u sva područja života. Nije to polemika sa super-tehnologizovanim načinom života u Rusiji, kojega do nedavno nije niti bilo, nego se u Zamjatina jednako toliko, ako ne i više, odnosi na kapitalistički «Zapad» (cf. Myers 75-77).

<sup>12</sup> Kao što se dogodilo sa svim nacijama koje su morale ubrzano rekapitulirati «zapadnu» modernizaciju, te tako mogu poslužiti kao pokazatelji njezine osnovne strukture, moderna znanost se i u Rusiji prvotno uvela u vojne svrhe, kao dio centralisane Države;

usredsrediti na to ko (koja društvena grupa) koristi strojeve tehnologije te kako, zašto, u čijem interesu i na čiju štetu? Naposljetku, usred sve matematike, arhitekture i tehnologije gradnje, još uvek bi možda moglo biti kognitivno korisno, te stoga i prihvatljivo, da *Mi* nastanjuju bezlična mnoštva koja marširaju u četveroredu. Možda bismo čak mogli prihvatiti kao realistično za 1920-e da se ta mnoštva onda raspadaju na žene u različitim inačicama seksualne želje – nazvanima stereotipno prema "mekim" I, O i U samoglasnicima – ili nadgledanja kuće, te na muškarce kao lekare, pesnike ili platonske Čuvare tajne službe imenovane "tvrđim" suglasnicima D, R i S. Naposljetku, *Mi* je roman, groteskna, kubistička alegorija (premda, da ponovno napomenem, Zamjatin je imao nekih sumnji glede Picassa te se posebice užasavao Le Corbusierove arhitekture kubova--A *Soviet* 134-35). Roman je, dakle, izgrađen oko jedne središnje odsutnosti: uz izuzetak nekoliko kratkih i ne osobito rasvetljujućih prizora u brodogradilištu, nema unutar vidokruga Zamjatinova romana ekonomije, niti proizvodnog rada, niti radnih ljudi – ne spominje se ko i kako raspodeljuje i održava hranu, kuće, "aerose", telefone, električne bičeve, zidove za ograđivanje, ulice kojima se hoda. Bezimene (neizbrojene) mase tu su samo kao pozadina za D-a i I-. "Ja nasuprot Mi" prevodi se kao privatno nasuprot javnome. Što je možda najgore, "Mi" se naglašeno identifikuje s razumom, dok se emocija (ili mašta) izjednačuje s "Ja". Taj je aspekt kod Zamjatina plod kasnog, osiromašenog, ideološkog individualizma.

\*\*\*

Pa ipak, ne bih rado, govoreći o dijalektički protivrečnom remek-delu kojemu se svejedno umnogome divim,

---

prva upotreba termina nauka (znanost) javlja se 1647, u vojnom udžbeniku, u značenju «vojne vještine» (Billington 113). Najjasniji zajednički nazivnik dvaju Levijatana, Zamjatinovog fordističkog i našeg post-fordističkog (setite se imperijalističke interplanetarne rakete koju gradi D-!) jest masivna ratna tehnologija i nacionalistička propaganda koja ju propagira, te su oba Levijatana ne samo angažovana u njima nego i od njih duboko zavise; ovo je vidljivi vrhunac sante leda stalne ubojite klasne vladavine.

završio u negativnom tonu. Ako humanizacija protagonista koji zauzima sasvim središnje mesto na pozornici trpi poraz a zavodnica koja potpiruje njegovu maštu i organizuje pobunu biva okrutno likvidirana u najboljoj jehovinskoj tradiciji, barem dva važna aspekta ostaju relevantna i plodna. Najvažnije su sugestije iz njegove spisateljske tehnike: svo, naime, značenje počiva u formi, pa se forma ne može razglobiti od značenja. Kao što je među prvima upozorio Voronski, Zamjatin je bio majstor reči, pronicljiv posmatrač incizivnih detalja. Njegovu kubističku teksturu i neke druge vidove (zadivljujuću uverljivost prilično neverovatnih D-503 i I-330; ili dvostrana upotreba matematike, vidi moje *Metamorfoze*) nije otad dostiglo nijedno SF delo – utopijsko ili distopijsko ili antiutopijsko. Postrealistička ili u pravom smislu reči modernistička tekstura, recimo, može se naći u svega nekoliko djela nakon 1960-ih; dosta kod Williama Burroughsa, u jednom Goldingovu tekstu (vidi Parrinder 139), nesto kod Bestera ili Le Guinove (npr. *Nova Atlantida*), kod Harlana Ellisona i Kathy Acker. Tako je Zamjatin, kao i njegov uzor Wells, s pravom ušao u svetsku književnost. Zelim takoder potcrtati da, premda D-ova i I-ina priča završava u potpunom porazu, kraj romana ipak ostaje dvosmislen i nije posvema zatvoren: bitka i dalje besni, a O-90 napusta Državu i rodit ce D-ovo dete. Što je najvažnije, kako sam tvrdio u *Metamorfozama*, poraz unutar romana nije poraz romana – to jest, njegovog potencijalno oslobađajućeg učinka na čitaoca. Upozorenja protiv kapitalističke industrijalizacije i njezine vojne discipline koju utelovljuju strojevi, kao i sovjetskog entuzijazma za njih, čudnovato se i bogato sudaraju s preciznošću tematskog razvoja, ekonomičnom jasnoćom koja uključuje i "iracionalni broj" u sustav lucidno funkcionalnih suprotnosti, te mnogim drugim sastavnicama "stila" (cf. Heller 235-37). Sve to odaje kubističko ili konstruktivističko uverenje koje nije samo utopijsko nego i u dubokom savezu sa samom urbanizacijom i industrijalizacijom bez koje je nezamislivo, a čiju zlokobnu inačicu tako uporno stigmatizuje. To nosi otisak Zamjatina, matematičkog inženjera i brodograditelja, koji

je u jednom drugom spisu hvalio proganjanog teoretičara znanosti Roberta Mayera, te konstituiše skrivene pozitivne, utopijske socijalističke vrednosti u ime kojih zamišlja i osuđuje represivne aberacije. Sumnjam da bi to bilo simpatično današnjem divljem korporacijskom kapitalizmu što podvrgava nacionalne države novom Levijatenu.

I drugo, uže i možda akutnije, stari Državni aparat niti je u potpunosti niti definitivno skinut s dnevnog reda sadašnjega povesnog trenutka. Globalni korporacijski naspram Državnom Levijatenu ne smenjuju jedan drugog kao sudionici u štafetnoj utrci ili željezničkim prelazima. Pre će biti da su barem jednako toliko intimno povezani kao što su povezani geologijski slojevi, gdje nove formacije mogu biti kroz stotine kilometara prekinute ostacima ili ponovnim izranjanjima čitavih planinskih nizova starih formacija<sup>13</sup>. Premda su "transnacionalne" korporacije još uvek "nacionalne kompanije s transnacionalnim dometom" (Meiksins Wood 7, a vidi i Krätke), čini mi se da u partnerstvu i dosluhu između kapitalističkih globalnih korporacija i nacionalnih država dominira prvi partner. Pa ipak, kao što smo vidjeli u lažljivom i okrutnom ratu NATO-a protiv Srbije, stari državni Levijatan može se dozvati u operaciju samim dodiranjem mobilnog telefona ili kompjutorskoga gumba kad god to ustreba novom

---

<sup>13</sup> Možda bi se sled ne samo načina proizvodnje nego i njihovih glavnih razvojnih stadija najbolje mogao razumeti kao uzajamno užlebljena artikulacija prije nego li jednostavno ukinuće, cf. Jameson 67. – Moja mala geološka metafora vrijedna je onoliko koliko donosi u kognitivnom pogledu: svaka metafora ili model ima svoje granice primjenjivosti. Ali kad bismo prešli na meta-razinu teoretizovanja, valjalo bi primetiti da Marxova ključna ideja «društvene formacije» varira «formaciju» kojom se koristio njegov cenjeni Lyell, a koja duhovito spaja povijesno specifični proces i njegov rezultat. U geologiji, termini kao što su primarna ili sekundarna formacija sugerišu istodobno i prirodu/strukturu i evolucijsku kolokaciju strata u stenama (cf. Godelier 343); ako i nisu metafore barem su dosetke. U tome smislu, obje povesne figure dvaju kapitalističkih Levijatana, centralizovane fordističke Države i globalizovanih post-fordističkih špekulantskih finansija, predstavljaju odelite idealne tipove koji su ujedno nerazdvojivo međusobno umešani unutar protuslovne dominacije potonje nad prvom.

Levijatanu: oni su, naposljetku, još uvek instrumenti klasne vlasti, potkožna braća.

Državni aparati uglavnom su postali lokalni odbori potpore velikih oligopola koji se prikladno mogu označiti kao grupa MMF/WTO/Svetska banka; moglo bi se zapravo ispostaviti da novi Levijatan uistinu dijalektički nadilazi staroga, osporavajući ga i selektivno radeći na njegovom očuvanju. Dijalektički gledano, stari je Levijatan isto tako, u danim pogodnim vremenima i prostorima, bio na raspolaganju za korisne poslove, kad valja okupiti i ubrzati širok nacionalni konsenzus glede poboljšanja života, npr. kada se mora uspostaviti široka zdravstvena služba ili socijalno osiguranje. To je osobito bio slučaj u nekim približenjima narodnom suverenitetu u siromašnijim državama koje napadaju subverzivne snage međunarodnoga kapitala. Takav su slučaj prefigurisale meksička i kemalitska revolucija, na to se svela Lenjinova Država u najboljim trenucima obrane Sovjetskog Saveza, a to je ono što je opstalo i u posleratnim iskustvima nesvrstanih naroda od Tita preko Nkrumaha i Nehrua do Castra. Ali gdje su lanjski snezi?

Pa ipak, Zamjatinova velikodušna osuda života u društvu "superbarake" od kudikamo je manje važnosti kad se valjanosti s društvom super-Disneylanda. Loškolektivizam u *Mi* recikliše ono što su sad već "paleotehnički" (Mumford) ili fordistički elementi i stavovi koji tek najavljuju spekulantski finansijski kapitalizam. Neukusna hrana u *Mi*, koja se radi od petroleja i koju Država distribuiše, ne može se usporediti s našim problemima s prezačinjenim i kancerogeno hormonizovanim "mcdonaldizovanim" hamburgerima koje nam u usta tura "slobodno" tržište perući nam mozak. Jos manje pak govori gladnim i neplaćenim milionima koji se smrzavaju u "oslobođenoj" Rusiji.

LITERATURA:

- Bagdikian, Ben. *The Media Monopoly*. 4th edn. Boston: Beacon P, 1992.
- Barratt, Andrew. «Revolution as Collusion: The Heretic and the Slave in Zamyatin's *My*» *Slavonic and East European Review* 62.3 (1984): 344-61.
- Beauchamp, Gorman. «Of Man's Last Disobedience» *Comparative Literature Studies* 10 (1973): 285-301.
- Billington, James H. *The Icon and the Axe*. New York: Vintage, 1970.
- Brecht, Bertolt, *Werke*. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin: Aufbau V, and Frankfurt/M: Suhrkamp V, 1989-98.
- Brown, E.J., «*Brave New World, 1984 & We*» in Gary Kern ed., *Zamyatin's We*. Ann Arbor: Ardfis, 1988, 209-27 [orig. 1976].
- Busi-Glucksman, Christine. «Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern.» *Representations* no. 14 (1986): 222-29.
- Chossudovsky, Michael, «Financial Warfare.» E-mail posting from Sept. 22, 1998. Available internet: [chossudovsky@videotron.ca](mailto:chossudovsky@videotron.ca)
- Clairmont, Frédéric F. «La Russie au bord de l'abîme.» *Le Monde diplomatique* March 18, 1999, 18-19.
- Edwards, T.R.N. *Three Russian Writers and the Irrational*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism*. Cambridge MA: Harvard UP, 1965.
- Frye, Northrop. «*The Drunken Boat*,» u njegovu *The Stubborn Structure*. Ithaca: Cornell UP, 1970, 100-17.
- Gearhart, Sally. «Female Futures in Science Fiction,» u *Future, Technology and Women*. [San Diego: Women's Studies Dept. SDSU, 1981], 41-45.
- Gregg, Richard A. «Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, the Bible, and *We*,» in Kern ed. [vidi pod Brown], 61-69 [orig. 1965].

- Heller, Leonid. «La Prose de E. Zamiatin et l'avantgarde russe.» *Cahiers du monde russe et soviétique* 24.3 (1983): 217-39.
- Hoisington, Sona Stephan, «The Mismeasure of I-330,» u eadem ed., *A Plot of Her Own: The Female Protagonist in Russian Literature*. Evanston IL: Northwestern UP, 1995, 81-88.
- Hoyles, John. *The Literary Underground*. New York: St. Martin's P, 1991.
- Huntington, John. «Utopian and Anti-Utopian Logic: H. G. Wells and His Successors.» *Science-Fiction Studies* 9.2 (1982): 122-46.
- Istoriiia Russkoi sovetskoi literatury*, Vol. 1. Ed. A.G. Dement'ev et al. Moskva: Nauka, 1967.
- Jakobson, Roman. «Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht 'Wir sind sie',» u njegovim *Selected Writings*, Vol. 3. Ed. S. Rudy. The Hague: Mouton, 1981, 660-71.
- Kern, Gary. «Introduction» u idem ed. [vidi pod Brown].
- Kracauer, Sigfried. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- Lahusen, Thomas. «Russian Literary Resistance Reconsidered.» *Slavic and East European J.* 38.4 (1994): 677-82.
- Lefèvre, Frédéric. «Une heure avec Zamiatine.» *Les nouvelles littéraires* no. 497, Apr. 23, 1932, pp. 1 i 8.
- Lewis, Kathleen, i Harry Weber. «Zamyatin's *We*, the Proletarian Poets, and Bogdanov's *Red Star*,» u Kern ed. [vidi pod Brown], 186-208 [orig. 1975].
- Mal'mstad, Dzhon, i Lazar' Fleishman. «Iz biografii Zamiatina.» u *Stanford Slavic Studies*, Vol. 1. Stanford: Stanford UP, 1987, 103-51.
- Marx, Karl. *Selected Writings*. Ed. D. McLellan. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Mellor, Mary. *Breaking the Boundaries*, London: Virago P. 1992.
- Mikesell, Margaret Leal, and Jon Shristian Suggs. «Zamyatin's *We* and the Idea of the Dystopic.» *Studies in Twentieth Century Literature* 7.1 (1982): 89-102.

- Mumford, Lewis. *Technics and Civilisation*. New York: Harcourt, 1963.
- Myers, Alan. «Zamyatin in Newcastle.» *Foundation* no. 59(1993): 70-78.
- Parrinder, Patrick. «Imagining the Future: Wells and Zamyatin,» u D. Suvin ed., *H.G. Wells and Modern Science Fiction*. Lewisburg: Bucknell UP, and London: Associated UPs, 1977, 126-43.
- Petrochenkov, Margaret Wise. «Castration Anxiety and the Other in Zamyatin's *We*,» u *Critical Studies: The Fantastic Other*. B. Cooke et al. eds. Rodopi: Amsterdam, 1998.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. New York: Oxford UP, 1970.
- Rich, Adrienne. «Notes toward a Politics of Location,» u M. Díaz-Diocaretz and I. Zavala eds., *Women, Feminist Identity and Society in the 1980's*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 1985, 7-22.
- Rooney, Victoria. «Nietzschean Elements in Zamyatin's Ideology.» *Modern Language R.* 81.3 (1986): 675-86.
- Scheffler, Leonore. *Evgenij Zamjatin: Sein Weltbild und seine literarische Thematik*. Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 20. Tübingen: Böhlau V, 1984.
- Shane, Alex M. *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. Berkeley: U of California P, 1968.
- A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*. Ed. and transl. M. Ginsburg. Chicago: U of Chicago P, 1970.
- Striedter, Jurij. «Three Postrevolutionary Russian Utopian Novels,» u John Garrard ed., *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Ulph, Owen. «I-330: reconsiderations on the Sex of Satan,» u Kern ed. [vidi pod Brown], 80-91.

Voronsky, A[leksandr] K. «Evgeny Zamyatin.» Transl. P. Mitchell. *Russian Literature Triquarterly* no. 3 (1972: 157-75.

Zamyatin, Yevgeny. *We*. Transl. M. Ginsburg. New York: Avon Books, 1983.

Darko *Suvin* (Italia, Lucca)

REFLECTIONS ON WHAT REMAINS OF  
ZAMYATIN'S *WE* AFTER THE CHANGE OF  
LEVIATHANS: MUST COLLECTIVISM BE AGAINST  
PEOPLE?

Summary

The meanings of Evgeniy Zamyatin's great dystopian novel *We* today seem to this critic significantly different from those he found 40 or 50 years ago. It becomes clear that any fictional text exists only in the interaction of the words on the page and the horizons of the reader. The essay therefore argues that an encompassing commentary on fictional writing is necessarily enlarged to include the presuppositions without which the text is not to be grasped. This seems obvious in the case of Science Fiction, where the signifier is always a transposition of the significations and signifieds of the author's sociohistorical moments. This is attempted by "braiding" sections that alternate between a/binternal analysis of the relationships within the text, and b/ clarification of radical changes in the life and ideology of Russia and the world between the State Leviathan dominant for the first three quarters of the 20th Century and the new corporate Leviathan that came to spell it from the mid-1970s (in Russian from the 1990s) on. Its general lineaments are analyzed in the wake of the anti-capitalist critiques such as Wallerstein's or Chossudovsky's, and its particular effects on Russia on the basis of the huge moral, political, and economic crash of the 90s. The new Leviathan is not more democratic but it is less fixated on a centralized

State than Zamyatin's personalized nightmare. Its military and repressive function have however not at all weakened but expanded.

Zamyatin's approach is still understood, as before, as one of a heretically radical socialist, who rings post-romantic variations on the Biblical or Miltonic constellation by putting his Adam and Eve into the role of protagonists while the Power is the Antagonist. The tension between individualism and collectivism is in *My* oversimplified into a clash between bad collectivism and good individualism, represented by the heretical seductress I-330 and the conversion of the central figure, D-503. Further, the Miltonic power struggle is here differentiated into erotics vs. politics, with the political horizon being much less clearly focussed than the individualist erotic one.

While Zamyatin's text today shows some antiquated features, from the Symbolist *prekrasnaya dama* as Edenic Snake to the ambiguous ending, its powerful, "cubist" texture and rebellion against repression has weathered extremely well and remains one of the few classics not only of dystopia but of SF as a whole. Between his ancestors Dostoevsky and H.G. Wells, it has provided a template for much of the best SF after Zamyatin, beginning with the direct influence on Orwell 1984 but also analogous to some constellations in the later SF of Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, the Strugatsky Brothers, etc.

Мария Черняк  
(Россия, С.-Петербург)

## НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА В СПОРЕ С СОЦРЕАЛИЗМОМ: СЛУЧАЙ ВСЕВОЛОДА ИВАНОВА

*Апстракт: У раду се указује на судбину објављиваних и необјављиваних дела Всеволода Иванова, руског писца – совјетског класика, али и „оглувелог композитора“ у оквирима естетичког и идеолошког спора социјалистичког реализма са научном фантастиком и авантуристичким романом.*

*Кључне речи: социјалистички реализам – руска књижевност – совјетска књижевност – књижевни процес – експериментална проза – фантастика – авантуристички роман – Всеволод Иванов*

Всеволод Иванов считался «советским классиком», произведения которого постоянно переиздавались, а сам автор неизменно награждался различными премиями в области литературы. Но такое благополучное, на первый взгляд, существование было одним из многочисленных советских мифов. Творчество писателя оказалось не только беспощадно урезанным (любимые и значимые для Иванова романы *Кремль*, *У*, фантастические повести и др. оставались в письменном столе) – нарушилась иерархия “проходных”, подчас написанных в угоду времени и особенно важных для самого автора произведений; последовательность “разрешенных” произведений не соответствовала истинной последовательности их создания, нарушилась худо-

жественная преемственность, целостность творчества писателя. Об этом очень точно писал В. Шкловский: “Его меньше издавали, больше переиздавали. Его не обижали. Но, не видя себя в печати, он как бы оглох. Он был в положении композитора, который не слышит в оркестре мелодии симфоний, которые он создал. <...> Всеволод был заключен в своем прошлом, при жизни произведен в классики. У входа в его жизнь поставили каменные ворота из лабрадора... Лабрадор загоразживал жизнь”.<sup>1</sup> Эти слова В. Шкловского заставляют задуматься о том, сколько в послереволюционной литературе было таких судеб “оглохших композиторов”.

В 1920-е гг. писатели остро ощущали не только бурные социальные перемены, но перестройку жанровых форм, в которых они активно участвовали. «Мы переживаем фантастически ускоренный процесс времени», – писала в 1923 г. М. Шагинян. Ей вторил А. Толстой: «События идут так стремительно, как будто мы перелистываем книгу истории». Ощущение, что должна быть найдена особая художественная форма, адекватная выражению этого времени, и это время должно быть описано особыми художественными средствами, иными, чем предлагала традиционная русская литература, было у всех – писателей, критиков, теоретиков литературы.

Жанр авантюрного и фантастического романа давал возможность выразить стремительность и некую пунктирность времени. Мифы о строительстве уникального фантастического общества, мировой революции требовали фантастического поэтического кода, активной фабулы, нового героя, способного воплотить новую идеологию в жизнь. Для этих целей жанр фантастического и авантюрного романа оказывался очень удобным. Литературно-общественная ситуация середины 1920-х годов переживалась ее участниками как переход, как время выбора, имеющего биографическое

---

<sup>1</sup> Всеволод Иванов в воспоминаниях современников. – М., 1985, с. 23

значение. Одной из ключевых тем, увлекавших писателей 1920-х годов, было рождение нового мира и нового человека.

Ломка привычных форм быта, связанная с гражданской войной, военным коммунизмом, нэпом, требовала активности человека, его умения быть постоянно развернутым в сторону изменчивой повседневной жизни. Это в значительной степени объясняет, почему читатель 1920-х годов заинтересовался «красной пинкертоновщиной». В статье «Сокращение штатов» Ю. Тынянов, отмечая непригодность для нового русского романа прежнего литературного героя, видит выход в создании романа на основе приключенческой фабулы: «Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантурных романов».<sup>2</sup> Через девять кругов капиталистического ада проводит своего авантурного героя портного Ивана Фокина Вс. Иванов. Герой повести *Чудесные похождения портного Фокина* (1925) надувает ксендзов, избивает жандармов, клеймит фашистов и буржуев, разоблачает белоэмигрантов. Фабульной основой авантурных романов, как правило, являлись приключения главного героя, происходящие на фоне мировой революции. Традиционный мотив путешествия в авантурном романе 1920-х годов при всей причудливости сюжетов строится в соответствии с идеологическими канонами революционной эпохи. Очевидно, что сочетание авантурного сюжета, фантастической и идеологического заказа в большинстве случаев рождало пародийный эффект.

Поистине фантастическим порождением времени был для многих писателей кинематограф. «Анекдот и биография – вот что осталось нам от литературы. Остальным завладела жизнь и кинематограф. Писателю отведен маленький участок, пустырь», – писал в 1926 году Б. Эйхенбаум<sup>3</sup>. Пристальное внимание к поэтике

---

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино.* – М., 1977, с.43.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. *О литературе* – М., 1987, с. 19..

---

кино стало в 1920-е годы одной из устойчивых особенностей литературного процесса. Объяснялось это широкими возможностями нового искусства, главная из которых состояла в том, что можно было выразить динамику эпохи. Перенесение некоторых элементов киноязыка в литературу оказалось привлекательным для многих писателей, работавших в 1920-е годы над обновлением ресурсов художественной выразительности.

Стремление воплотить в жизнь принцип соединения языка литературы и языка кино реализовалось в совместном романе Вс. Иванова и В. Шкловского *Иприт* (1925). В. Шкловский считался неофициальным членом литературной группы «Серапионовы братья», был активным участником собраний серапионов, сотрудничал с М. Горьким в его знаменитом Доме Искусств (ДИСКе) – своеобразной колыбели братства. Желание Вс. Иванова и В. Шкловского написать вместе экспериментальный роман, сочетавший в себе коды научной фантастики и авантюрного романа, серапионами воспринималось, как стремление соединить в тексте теорию и практику сюжетного романа. В *Иприте* авторы открыто демонстрируют литературные истоки своей прозы, что становится своеобразной эстетической платформой. Иванов считал, что если «подобрать удачную мотивировку, никакой острый сюжет не будет банальным <...>, пользуясь самыми примитивными законами сюжета, можно думать о создании новой формы»<sup>4</sup>.

В *Иприте* перемешано огромное количество фантазмагорических сцен, сквозных и обрывочных сюжетных линий: эпизоды химической войны между Советами и миром империализма, судьба двух немецких инженеров, изобретших способ дешевого изготовления золота и избавивших человечество от сна, самозванный бог, его брат, засланный в СССР со шпи-

---

<sup>4</sup> Иванов Вс. *Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек.* – М., 1985, с. 150.

онским заданием, китаец (позаимствованный из пьесы Вс. Иванова *Бронепоезд 14-69*), который внезапно оказывается женщиной и многое другое. Главный герой матрос Пашка Словохотов, то ли большевик, то ли дезертир, путешествует с дрессированным медведем по кличке Рокамболь (пародийная отсылка к Рокамболлю – герою серии авантюрных романов Понсон дю Террайля) и попадает в различные истории. Игра становится одной из ключевых черт поэтики «Иприта». Привлекательность игровых приемов для Иванова и Шкловского состояла в том, что в игре человек получает полную свободу и необходимую власть над реальностью. В связи с этим представляются важными слова В.Н. Топорова из внутренней рецензии на роман Вс. Иванова *У*: «Игра является «глубокоукорененной особенностью» творчества Иванова, который всегда оставался «вечным рыцарем игры в совсем не «игральные» времена. <...> Игра в этом контексте не должна пониматься как нечто несерьезное, противопоставленное «настоящему» делу, но как форма постижения более тонкой детерминированной материи бытия, как познание такой структуры мира и жизни, которая соотносима человеку в особом, нетривиальном плане» (Архив Вс. Иванова)<sup>5</sup>.

*Иприт* представляет собой любопытный эксперимент над созданием особой монтажной прозы. Роман был построен как своеобразный киносценарий. Автор занимало не только строение всего произведения, но и строение каждой описываемой ситуации. Четкость и «зримость» текстовых фрагментов создается не только за счет «установки на слово» (Б. Эйхенбаум), но и благодаря вниманию к «жесту фразы», ее ритмике. Особенность романа во многом состояла в специфическом монтаже, с кинематографической наглядностью передающем «многослойность» повествования, в смене ракурса изображения, в выразительном

---

<sup>5</sup> Выражаю глубокую признательность Т. В. Ивановой (1900-1995) и Вяч. Вс.Иванову за предоставленную возможность работать с семейным архивом.

дроблении текста на картины. Ср.: «Сусанна Монтеже сама летит прямо на нас, в прекрасном двухместном автомобиле. Ее белокурые волосы покрыты кожаным шлемом, маленькие руки одеты в замшевые перчатки и спокойно лежат на руле, а на лице счастливая улыбка человека, наслаждающегося весенним утром с быстро несущейся машины. Далекое деревья облегли дорогу на поворотах. Коттеджи и города-сады города Кларбинза со зловонными фабричными речками проскакивали мимо»<sup>6</sup>. Писатели использовали монтажную технику композиции, нетрадиционные абзацы, отбивку, различные шрифты и т.д.

В период с 1918 по 1930 годы сформировались специфические особенности научной и авантюрной фантастики, определились внутрижанровые направления, четко обозначилась связь фантастической литературы с достижениями технического прогресса и развитием научной мысли, а также с социальными проблемами, актуализированными новым временем и связанными поляризацией «двух миров», двух социальных систем. Фантастическая литература не только обращалась к художественному исследованию возможностей, которые открывает перед человеком развитие научной и технической мысли, но и стремилась поставить диагноз своему времени. Архетипы фантастического мира использовались для создания особой эстетики, позволившей фантастике годов выйти за рамки массовой литературы. Однако уже в 1938 г. в «Литературной газете» появилась статья писателя-фантаста А. Беляева, в которой он с грустью называет отечественную фантастику «Золушкой». Тенденции снижения научной фантастики как жанра художественной литературы и сближение ее к научно-популярной литературе, начавшиеся еще в начале 30-х усиливаются в 40-е годы. Все фантастические опыты писателей-попутчиков были объявлены ошибочными и запрещены<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Иванов Вс., Шкловский В. *Иприт* – М., 1925, с. 18.

<sup>7</sup> Показателен пример оценки фантастических произведений

1930-е годы в творчестве Вс. Иванова – это время создания очень важных для творческой эволюции писателя романов: *Кремль* (1 вариант в 1929-30 г.г.), *У* (1931-33 г.г.), *Похождения факира* (1934-35 г.г.), *Пархоменко* (1932-39 г.г.). Из них только последний – о герое гражданской войны А. Пархоменко – был и напечатан, и похвален в печати, и переиздавался. Из романа *Похождения факира* безоговорочно была одобрена лишь первая часть: известен восторженный отзыв М. Горького, которому было близко произведение о странствиях провинциального юноши. Вторая и третья части вызвали упреки в излишнем увлечении писателя формалистическими экспериментами. *Кремль* и *У* при жизни Иванова напечатаны не были (их можно отнести к так называемой «возвращенной литературе», опубликованной в конце 1980-х годов, но так и не нашедшей широкого читателя), хотя именно эти произведения, несомненно, представляются наиболее интересными и в плане содержания (проблема веры и безверия в обществе, например), и в плане формы: оба романа с точки зрения жанровой разновидности являются авантюрно-фантастическими и сатирическими, в обоих автор рисует абсурдное общество, создавая гротескные образы, экспериментирует с деталями, категориями времени и пространства. Эти произведения явно спорили со всем, что было написано ранее, Иванов, учитывая опыт общения с Горьким и серапионами, шел дальше. Размышляя об особенностях своего творческого пути, Вс. Иванов писал: «Обо мне Горький всегда думал неправильно. Он ждал от меня того реализма, которым был сам наполнен до последнего волоска. Но мой «реализм» был совсем другой, и это его приводило в недоумение, и он

---

советским литературоведением: «В. Катаев, М. Шагинян, Вс. Иванов. А. М. Толстой еще не полностью освоили правду революции, чтобы писать эпические произведения, и поэтому фантастический жанр, который предоставляет большую свободу для выражения мысли, был более удобным» (К. Дхингра. *Пути развития научно-фантастического жанра в советской литературе*. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филологич. наук Л., 1968).

всячески направлял меня в русло своего реализма. Я понимал, что в этом русле мне удобнее и тише было бы плыть, но, к сожалению, мой корабль был или слишком грузен, или слишком мелок, короче говоря, я до сих пор все еще другой»<sup>8</sup>.

Внешне непохожие друг на друга романы *Кремль* и *У* объединены не только творческой судьбой. В эволюции творчества Вс. Иванова они занимают важное место и самым автором неоднократно объединялись в письмах и дневниках как произведения, эстетически близкие друг другу. *Кремль* и *У* – романы, в которых тесно переплелось личное, автобиографическое и вымышленное, реальное и фантазмагорическое. В 1930 году Вс. Иванов подготовил пролог романа *Кремль* и первые 5 глав для публикации в журнале “Красная новь”. Роман был отвергнут редакцией журнала. Позднее, вспоминая отрицательные отзывы членов редколлегии журнала, Иванов писал: “Честные, но недалекие, они после яростной критики “*Тайного тайных*” в журнале, плотоядно ища в писаниях моих следы Бергсона и Фрейда, отнеслись ко мне внешне приветливо, внутренне отрицательно. Поэтому нашли в моем романе “*Кремль*” все то, что критика находила в сборнике “*Тайное тайных*”<sup>9</sup>.

Характерно для Иванова-человека и то, что, будучи в то время ответственным за отдел прозы журнала *Красная новь*, он не стал настаивать на полной публикации романа. Причины отказа от дальнейшей публикации кроются не только в неприятии журналом стиля, экспериментального и фантазмагорического построения *Кремля*, сатирически обостренных проблем отношения человека к новым социальным преобразованиям, но и в официальном взгляде критики на творчество Вс. Иванова в 1929-30-ых годах. Романы *Кремль* и *У*, остро ставящие вопросы о последствиях резкого кру-

---

<sup>8</sup> Иванов Вс. *Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек.* – М., 1985, с.66.

<sup>9</sup> Там же, с. 109.

шения старого, разрушения культуры, безусловно, не могли быть созвучны политике в области литературы, проводимой уже с 1924 года.

Дневниковые записи разных лет свидетельствуют, что Иванов придавал большое значение романам *Кремль* и *У*, считая их в определенной степени главными книгами жизни. Неудовлетворенность собственной работой и растерянность, связанная с отказами редакторов, приводили к тому, что автор на протяжении многих лет стремился подобрать к роману “новые ключи”. Пожелтевшие листы рукописей Иванова, написанные карандашом (“Я писал карандашом – карандаш создаст настроение стремительности, непосредственности, непринужденности”<sup>10</sup>), наглядно демонстрируют важную особенность творчества Вс. Иванова – постоянный поиск. Факир (любимое воплощение авторского “Я”) никогда не продолжает неудавшийся фокус, он начинает сначала. Рукописи Вс. Иванова подтверждают это: здесь нет существенных исправлений, следов кропотливого поиска нужного слова. Появляются только новые и новые папки с вариантами. “Для того, чтобы бороться за напечатание, нужно верить в свои силы. Не может такого быть, чтобы не было выхода. Но мне всегда хотелось перешагнуть через, свои недостатки, и я боролся по-своему, заново начинал работу, продолжал оттачивать стиль”, – писал Вс. Иванов<sup>11</sup>.

Особенность творчества Вс. Иванова проявилась в том, что в параллельно создающихся романах писатель обращается к различным возможностям авторского “самовыражения”. В *Кремле* свой авторский голос Иванов отдает летописцу. Стиль романа неоднороден, но зачастую напоминает стиль древ нерусских летописей: “Пролог. В том году, когда великий князь Иван Третий призвал на помощь русским мастерам итальянских, чтобы воздвигнуть несокрушимую кре-

---

<sup>10</sup> Иванов Вс. *Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек.* – М., 1985, с.62

<sup>11</sup> Иванов Вс. *Дневники.* – М., 2001, с. 117

пость – московский Кремль, произошли две ссоры”<sup>12</sup>. Летописец в *Кремле* рассказывает историю взаимоотношений Мануфактур и церковной общины Кремля, избегая своих оценок, на что указывает особая логика сцепления слов, лаконичность предложений, содержащих лишь констатацию фактов. Летописец в *Кремле* не дает оценок, он повествует о том, как происходит идеологическая борьба Мануфактур и Кремля.

Показателен отзыв М. Бажана на роман *Кремль*, в котором фантазмагория, ирония и гротеск выделяются как стилистически значимые компоненты, определяющие своеобразие романа и одновременно вписывающие его в контекст мировой литературы: “Написан роман очень своеобразно, тем стилем большого и умного гротеска, который проявлялся и в прозе М. Булгакова, А. Толстого, Ильфа и Петрова, отчасти И. Эренбурга, Б. Пильняка, но ни у кого не был так напряжен, размашист, прихотлив и изобретателен, как в прозе Вс. Иванова, особенно в этом романе. Критики могли бы найти тут и сюрреализм, и гротескность современной драматургии Ионеско, и “кафкианство”, но на самом деле в нем лишь полно и сочно выражено то “всеволодианство”, которое на веки веков сделало Вс. Иванова неповторимым, многоцветным и многообразным... иронически задумчивым великаном русской литературы” (Архив писателя).

Время действия романа У – 1931 год – год сноса Храма Христа Спасителя. Разрушение Храма – веры, старого уклада, традиций, идеалов, в конечном итоге – личности – является одним из лейтмотивов романа. Главная сюжетная линия такова: в Москву приезжает некто Леон Черпанов с поручением от правительства создать на Урале завод, где будет в максимально короткие сроки (3 дня!) произведена переделка людей, в том числе мошенников, убийц, предателей, ограниченных мещан, в строителей нового коммунистического общества. Вербовку рабочей силы Черпанов проводит глав-

---

<sup>12</sup> Иванов Вс. *Кремль*. У. – М., 1990, с. 24

ным образом в доме № 42 – притоне, где собрались воры, спекулянты, девицы легкого поведения, карточные шулеры, прикрывающиеся службой в советских государственных учреждениях. Впоследствии оказывается, что на самом деле сам Черпанов тоже жулик и авантюрист. Эта сюжетная линия основана на мистификации, две другие еще более абсурдны: поиски Черпановым несуществующего костюма американского миллионера и поиск короны, якобы заказанной московским ювелирам для американского (!) императора. Выяснение причины, по которой два московских ювелира согласились пойти на кражу золотых часов для изготовления короны и причин их душевной болезни, приводит в тот же дом № 42 двух других героев – доктора, специалиста в области психотерапии Матвея Ивановича Андрейшина, и больничного служащего Егора Егоровича, от лица которого и ведется повествование. В романе *У* образы Города и Дома становятся художественными доминантами, столь важными в построении всего идейно-философского замысла произведения. Для Иванова старинная Москва становится неким символом, культурным кодом; ее улицы, ее дома, их судьба читаются писателем как текст. Иванов показывает, как прогресс в жизни тут же отражается и на облике домов; в новой архитектуре “видна воля Кремля”, а машины, которые “притиснуты вплотную к сердцу человека” диктуют свою волю домам.

Сатирически изображен в романе мир «бывших людей» – дно общества, с его страхами, подозрительностью, иррациональностью мышления, рождающего бесконечные слухи, домыслы, с его жестокостью и цинизмом. Используя гиперболу и гротеск, Иванов создает фантазмагорический образ Дома: громадный темный коридор, украшенный деревянными колоннами, где возвышается исчерна-мутное чудовищной высоты трюмо, напоминающее кабана, поставленного на задние ноги; широкая лестница, заваленная дырвыми корытами, поломанной, когда-то роскошной мебелью, гигантскими рваными картинами; столь же

громадная кухня с невероятной – почти с товарный вагон – русской печью. Комнатенки Дома перегорожены фанерными стенками, в них живут люди – «клоповьи души», «чесоточные души». В традициях Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина (фантастика, оживление неживого, синекдоха, гротеск) написаны портреты героев: человек-сверло, человек-хомут, некто Насель, похожий на инкубатор с лицом, раздробленным в крошки семейными дрызгами; бывший церковный староста Храма Христа Спасителя, ныне член кооперации мороженщик Жаворонков, лицо которого похоже на почтовый ящик, обмазанный картофельным пюре. Наконец глава притона Савелий Львович Мурфин, который умеет только страшно кричать: «Вон, ко-онт-ра!». В доме происходят постоянные драки, со вкусом описанные автором, в которых принимают участие и ожившие вещи. Наступление утюга, например, сопровождается следующим преобразованием: «Его труба выросла, как труба парохода... Утюг с собачьим проворством хватил меня за бок».

Обращает на себя внимание причудливая художественная форма романа *У*, не случайно сам автор называл роман экспериментальным. Многозначно название – *У*, смысл которого отчасти раскрывается в эпиграфах и пародийных комментариях, которые предшествуют роману, но не имеют в нем соответствующих текстовых мест. Автор свободно обращается с художественным пространством и временем. Пространство в романе раздвигается: в текст «лезут различные посторонние люди» (например, профессор-медик, присутствующий при рождении сына автора – реальный факт, о котором сообщается в одном из предисловий), и составитель должен приложить усилия для изгнания их оттуда. Время то течет медленно, так что множество событий вмещается в несколько дней, но потом вдруг автор спохватывается, что в 4 дня вкатил события трех декад, и дает торжественное обещание растянуть события последующих глав до месяца, т.е. «проделать обратное тому, что натворили мы в первой части».

Обращение с категориями времени и пространства в романе *У* напоминают произведения английского писателя XVIII в. Л. Стерна, где посвящение на 25 странице, а предисловие – в 64 главе, – на это указывал еще В. Шкловский. Можно также отметить и другие литературные традиции, на которые опирался Вс. Иванов, создавая роман: Г. Честертон, Л. Стерн, Ф. Рабле, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. В. Гоголь. Игра с образами рассказчиков-масок, введение наряду с составителем образа Егора Егоровича, «секретаря большого человека», который, принимает как должное самые невероятные вещи, комментирует их весьма банально, напоминает повествовательную манеру Ф. Достоевского. Герой романа, восторженный и непрактичный романтик доктор Андрейшин, влюбленный в дочь главы притона Сусанну Мурфину и постоянно получающий пинки и удары, несомненно, перекликается с образом Дон Кихота Л. Сервантеса, книгу о котором Иванов задумывал в 1931 г.

Заглавие *У* вводит читателя в мир языкового романа, автор которого не боится создавать новые слова («примичайничают», «ссылайничают» и др.), играть грамматическими формами (герои Черпаков и доктор Андрейшин определяются писателем как «сковыриватель» и «сковырыш»), фонетическими категориями («Хохот растянул стены кухни; – ~ – знак долготы гласного звука вряд ли что определит кому! – звук этот нёсся по дому, оборонительно и наступательно бился среди ущелий, образуемых колоннами...»). Л.З. Копелев справедливо отмечал, что Вс. Иванов, так же, как и его современники, стремился «досоздавать» язык своего времени: торопливый, клочкастый, насыщенный жаргонизмами, устаревшими или сверхновыми словами, «язык, выражающий не столько мысли, сколько страсти, ощущения, оттенки настроений. В то время, когда создавались *Кремль* и *У*, Ильф и Петров писали *Двенадцать стульев*, Платонов создавал *Котлован*, М. Булгаков пытался опубликовать *Собачье сердце*, К. Вагинов заканчивал *Бамбочаду*. Романы Иванова орга-

нично вписываются в нравственные и стилевые искания конца 1920-х – начала 30-х годов.

Пример романа *У* ярко демонстрирует вред непечатания произведения, появление его не в срок. Не случайно в 1982 г., еще до публикации романа М. П. Бажан, поэт, член комиссии по литературному наследию Вс. Иванова, писал его вдове: «Вот если бы еще хватило у Вас сил на то, чтобы добиться издания романа «У». Мне этот роман кажется превосходным и начинающим то течение в советской русской прозе, которое обычно именуют «Гофманиадой». Ведь написан роман раньше, чем «Мастер и Маргарита». Прошу Вас, проверьте даты. Ей богу, это не просто мой личный интерес, а нужные поправки к истории»<sup>13</sup>.

Романы *Кремль* и *У* занимают в эволюции писателя особое место. Иванов обращался к ним на протяжении всей творческой жизни. *Кремль* и *У* связаны со многими последующими произведениями проблемно, тематически, образами героев, найденными новыми приемами художественного изображения. Сегодня все чаще звучат упреки, адресованные многим деянием культуры, в том, что они недостаточно сопротивлялись в условиях творческой несвободы. Но оказывается очевидным то, что для каждого художника эта проблема была глубоко личной. Л.З. Копелев вспоминает о Вс. Иванове: “Его сопротивление кажется, никогда не было наступательным. Однако, надежно оборонительным. Я помню, как он защищал Дудинцева, как безоговорочно поддерживал Пастернака... Всеволод Вячеславович много помогал преследуемым, вернувшимся из лагерей, начинающим литераторам, но всего меньше – помогал самому себе... тяжелые снаряды чекистской артиллерии разрывались близко от него. Был страх, были мучительные сомнения, были стремления перехитрить судьбу”<sup>14</sup>. Романы *Кремль* и *У* со всей отчетливостью демонстрируют драматичность судьбы

---

<sup>13</sup> Иванов Вс. *У. Дикие люди*. – М, 1988, с. 391.

<sup>14</sup> Письмо к М.А.Черняк, октябрь 1994 года.

писателя в тоталитарном государстве, что нашло отражение и в сложной истории создания романов, и в их долгом пути к читателю, и в попытках автора поставить в романах целый ряд актуальных, злободневных вопросов, и в мучительных поисках новых художественных форм. Творческая судьба Вс. Иванова была драматичной, но и во многом счастливой, так как он, по его же собственным словам, был “счастлив сомнением”, а поиск, эксперимент, спор с самим собой были сутью его творческой биографии, что определяло и победы, и поражения его произведений.

«Фантастический цикл», – наиболее яркое и интересное из написанного в период 1940-х гг., в какой-то мере является возвращением писателя к серапионовским традициям: фантастика в духе Гофмана, динамизм сюжета, смещение пространственно-временных планов. Возвращение это не случайно: в 1940-е годы Иванов начинает работать над книгой по теории литературы *Прямая речь*, где подробно рассматривает категории сюжета и фабулы, роль, тайны в произведении, мотивы и их функции.

«Фантастический цикл» мыслился Ивановым как образование сложное, многоплановое, в котором сталкивались бы века и народы, а общечеловеческие идеи получали бы современную окраску, не теряя своей извечной философской значимости. В произведениях «Фантастического цикла» были использованы различные жанры фольклора: миф («Сизиф, сын Эола»), легенда («Сокол», «Агосфер»), сказка («Медная лампа», «Агосфер»). Это обусловило поэтику произведений: создание двухплановой художественной действительности, своеобразное соотношение реального и фантастического, использование тем, мотивов и образов фольклорных жанров в качестве отдельных символов и параллелей, а также в функции языка-интерпретатора истории и современности; введение двойников в систему образов, мотивы переодевания, превращения, появления в чужом облике, восходящие к теме смерти и возрождения.

Реакцией на печально знаменитое постановления ЦК КПСС о журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946), в котором были подвергнуты уничтожающей критике А. Ахматова и М. Зощенко, стал роман Вс. Иванова *Эдесская святыня*. В центре сюжета исторический факт – передача нерукотворного убруса с изображением пророка Иисы, святыни города Эдессы, византийцам. Вокруг этого события ведется сложная дипломатическая и политическая игра, в которую оказывается невольно вовлечен поэт. Византийская история становится поводом горестных размышлений Иванова о своей судьбе и судьбе своего поколения. Автор романа на собственном опыте знает, как пагубно для истинного художника следование социальному заказу, даже если он руководствуется при этом самыми искренними соображениями. Не случайно в дневнике тех лет он записывает: «Боюсь, что из уважения к советской власти и из желания быть ей полезным, я испортил весь свой аппарат художника».

Был ли сломлен писатель непечатанием романов? Отчаяние – было, что видно из письма В. Познеру: «Что же касается Вашего утверждения, что я хороший писатель, то это сомнительно. Возможно – это не утверждение, а гипотеза... Я Вам пишу это без шутки, т.к. чем больше я живу, тем глубже чувствую, что вознаграждений за свои труды я получаю сверхмеры»<sup>15</sup>. Видно, что писатель сознавал: звание «классик» – награда за выполненный «социальный заказ». Иванова пугали ярлыки, прикрепленные к нему, сделавшие его сразу же после выхода *Бронепоезда* и *Партизанских повестей* классиком советской литературы.

Трагическая раздвоенность психоидеологии, которую увидели критики в творчестве Иванова в 1930 году, во многом объяснялась положением «классика», участника официального литературного процесса, выступающего от имени советской литературы; классика,

---

<sup>15</sup> Иванов Вс. Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек. – М., 1985, с. 87

которому не дают возможности опубликовать концептуальные для его творчества произведения; классика, который все время спорит с собой, ищет новые пути в литературе, создавая произведения обреченные на «непечатание». Творчество Иванова не только многовариантно, но и противоречиво. Но было бы несправедливым безоговорочно говорить о смене идеологических векторов (иначе не возник бы потом удивительный по силе философского включения в диалог культур “фантастический цикл” Вс. Иванова). Писатель мучительно стремится найти свое место в литературе, присущее только ему не как “классику”, а как писателю. Так, А. Фадеев писал Иванову по поводу романа *Вулкан*, в котором был затронут больной вопрос о “соцзаказе”:..... как и во всяком не понятном, в нем очень много мест, которые можно трактовать двусмысленно... Единственный выход – *больше прояснить там, где двусмысленно можно трактовать*. Само собой разумеется, что я не зову тебя ни к схеме, ни к размежеванию. Но ты сам хорошо знаешь, как это делается” (Архив писателя). Откровенный до цинизма совет Федина приоткрывает секреты “литературной кухни соцреализма”. Вс. Иванов, как и многие другие писатели, знал эти “секреты” и рецепты. К сожалению, писатель пошел на то упрощение, к которому призывал Фадеев. В “Истории моих книг” он пишет: “Один за другим я писал два романа, что-то около 90 печатных листов – *Кремль* (жизнь в маленьком уездном кремле под Москвой) и *У* (жилой корпус ударников в Москве)” (АП). Замысел описать корпус ударников в *У* осуществлен не был, зато он нашел место в романе *Багровый закат*. Т.В. Иванова вспоминала, что Иванов, которому *Багровый закат* не нравился, после отказа опубликовать *У* хотел соединить несоединимое.

В этом социологизированном романе уже нет присущего *У* фантазмагии, эксперимента над словом, образной системой, стилем. Если в *У* правительство не знало, куда девать “лишних людей” из дома N 42, и стремилось их перевоспитать, то в *Багровом зака-*

те герои сами перевоспитываются. *Багровый закат*, безусловно, отсылает к У, являясь его социологизированным продолжением. Роману предпослан эпиграф: “Багровый закат солнца предвещает перемену погоды (примета)”. Это произведение очень неровное, написанное, что часто бросается в глаза, в тисках самоцензуры, которая была творческим тормозом, во многом определяющим тенденции развития многих советских писателей. *Багровый закат* посвящен строительству Юновецкого завода, на котором работают молодежные бригады. Высокопарные, в духе соцреализма, описания строительства завода соседствуют с яркими сатирическими образами, продолжающими художественную линию У. Иронический и насмешливый автор У то и дело спорит с автором *Багрового заката*, создающим очередной миф о “великой стройке”, навеянный, безусловно, горьковским планом создания серии книг “Из истории фабрик и заводов”. В *Багровом закате* действует все тот же любимый автором тип авантюриста, одержимого глобальными идеями, носящий то же имя, что и герой У, – Леон Черпанов. В принципе – это тот же герой, меняются лишь подробности его прошлой жизни. Черпанов, в *Багровом закате*, как и в У, обладает особым даром убеждения, он способен наполняться окрашенным лиризмом энтузиазмом и искренне радуется, когда признавают его ораторские способности. Черпанов одержим идеей “перековки, перевоспитания людей; на протяжении всего романа он спорит с другим главным героем – Вовкуном (аналогично тому, как постоянно на страницах У ведут дискуссии доктор Андрейшин и Черпанов). Вовкун, которого в конце романа арестовывают в поезде не верит в идею перековки, он доказывает, что вера не может сделать человека врагом нового: “Я не верю в социализм, я считаю, что христианство лучше, но я могу честно работать...” (АП). Вовкун, в словах которого часто слышится авторский голос, продолжает в *Багровом закате* размышления, начатые в У и *Кремле* о человеческой природе, о сложности расставания с вековыми традициями, о послед-

ствиях разрушения души. Вовкун (так же, как и Иванов) не принимает ортодоксальной веры, но убежден в необходимости веры в человеческую личность. Человеческая природа, по его мнению не может измениться. При изменении лозунгов или линии партии, “человечество остается таким же”.

Причина художественной несостоятельности романа *Багровый закат* состоит в том, что писатель оказался подчинен официальной догме. В 1959 году в дневнике писателя появляется показательная запись: “Не всегда умея создавать мифы в искусстве, где они чрезвычайно полезны, мы часто создаем мифы в жизни, где они большей частью вредны (Архив писателя). В *Багровом закате* Иванов создавал миф, в который сам не верил, поэтому роман рассыпался на идеологические штампы и клише, перебиваемые авторским голосом, который, разрушая логику романа, спорил со своими же героями. Осознавая полную несостоятельность романа, Иванов практически никогда не упоминал о нем, не предлагал к публикации. Однако историкам литературы следует помнить о существовании этого романа, хранящегося в архиве писателя для того, чтобы представить себе всю драматичность судьбы писателя, – неизбежные поражения, которые сопутствуют творчеству в условиях тоталитаризма.

Л.З. Копелев в письме к автору статьи (сентябрь 1994 года) рассуждал о характерном для Вс. Иванова внутреннем конфликте соцреализма с фантастикой и сатирой: “Литераторы, поверившие большевикам, что они спасают мир от векового зла и создают некое блаженное царство свободы, кто в искреннем стремлении спасти человечество и строить социализм, а кто деловито приспособиваясь к обстоятельствам, “наступали на горло собственной песне”. Такое случилось и с Вс. Ивановым, когда он писал “Пархоменко”, и еще больше, когда переписывал и дописывал роман, удостоившийся критики самого Сталина... Но он оставался художником, поэтом, остро, иногда мучительно остро, ощущавшим боли своего времени, и прежде всего не-

разрешимый, неодолимый нравственный кризис. Законодатели “соцреализма” требовали, чтобы литераторы “учили, как надо жить”, создавая героические образы для подражания, заражали читателей оптимизмом, верой в партию и т.д. и т.п. Вс. Иванов так и не стал соцреалистом. *У* и *Кремль*, так же, как “Тайное тайных” и другие – настоящие ивановские. Эти произведения воплощают истину, высказанную еще Герценом “Мы не врачи, мы – боль”. Действительно, Иванов так и не стал соцреалистом, он создавал художественные миры, в которых сочетались фантастика и реальность, героические образы, призванные служить примером для подражания, не удавались писателю. Ему интересны были типы авантюристов, мошенников, густо населяющие романы *Кремль* и *У*.

В 1928 году в письме к В. Шкловскому Ю. Тынянов отметил характерную черту литературного поколения конца 1920-х годов: “Ни у одного поколения не было такого интереса к превращениям и изменчивости – эволюции”<sup>16</sup>. “Перекодирование самого себя”, пользуясь словами Ю.М. Лотмана, в большой степени было характерно и для Вс. Иванова: он не только представлял в разных ипостасях автора на страницах своих произведений, но и создавал разные версии собственной биографии. Писатель размывал привычные границы между искусством слова и реальной жизнью. Причем это происходило как в литературе, так и в жизни. Показательно свидетельство В.Н. Топорова: “Стоя рядом с русскими лубками, висящими у него на стене, Всеволод и сам казался простоватым героем лубков, только что сошедшим с картинки. Рядом с изображениями Будды – картинками и статуэтками – он превращался в монгольского божка, в лице появлялось нечто восточное. Лицо становилось непроницаемым. И с такой же легкостью, сочиняя все новые факты и повороты своей собственной биографии, Всеволод отказывался от старых версий изложенных ранее событий” (Ар-

---

<sup>16</sup> Цит по: Беляя Г.А. *Литература в зеркале критики*. – М., 1986, с. 38

хив писателя). Жизнь писателя давала толчок для возникновения сюжетов его произведений, сама нередко становилась элементом этих сюжетов.

Удивив своих собратьев по перу уже первой фразой рассказа – “В Сибири пальмы не растут...”, Вс. Иванов так и остался в восприятии многих изобретателем в области стиля и формы, фантастом в душе, путешественником и искателем в *Индии литературы*, по образному выражению В. Каверина<sup>17</sup>. Стиль Вс. Иванова необычен, как необычна и самобытна сама его писательская судьба. Вся жизнь Иванова в литературе была полна изобретений, экспериментов, ошибок, столкновений с редакторами и критиками. В писательской газете “Красный серапион” Вс. Иванов изображается “в виде факира, который питается булками и дымом без огня”<sup>18</sup>. Факир – любимый герой писателя – и стал его своеобразным вторым “Я” в литературе.

### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Белая Г.: *Литература в зеркале критики*, Москва – 1986
- Всеволод Иванов в воспоминаниях современников*, Москва – 1985.
- Иванов Вс. : *Дневники*, Москва – 2001
- Иванов Вс. : *Кремль. У*, Москва – 1990
- Иванов Вс. : *Переписка с А.М.Горьким. Из дневников и записных книжек*, Москва – 1985
- Иванов Вс. : *У. Дикая люди*, Москва – 1988
- Иванов Вс., Шкловский В. : *Иприт*, Москва – 1925
- Каверин В.: *Счастье таланта.*, Москва – 1989
- Тынянов Ю. : *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва – 1977
- Эйхенбаум Б.: *О литературе*, Москва – 1987
- Marija Černjak (Russia, Sankt-Petersburg)

---

<sup>17</sup> Каверин В.А. *Счастье таланта.* – М., 1989, с. 167

<sup>18</sup> Там же, с. 87.

SCIENCE FICTION IN DISPUTE WITH  
SOCIALIST REALISM:  
THE CASE OF VSEVOLOD IVANOV

Summary

The text is devoted to the creative fate of the “composer gone deaf” – as Viktor Šklovskij called his fellow-writer Vsevolod Ivanov, whose selected works were continuously published, but whose significant novels *Kremlin*, *U*, fantastic stories etc, which he was very fond of, remained unpublished till the 1980s. Gravitating towards experimental prose, science fiction and the adventure novel, Ivanov was subject to an official literary trial during the Soviet era. The literary fate of this writer is a tragic example of the aesthetic and ideological dispute between socialist realism and science fiction and the adventure novel.

Wojciech Kajtoch  
(Polska, Kraków)

## O PIERWSZEJ POWIEŚCI BRACI STRUGACKICH

*Апстракт: Подстицају за настанак првог дела Бориса и Аркадија Стругацких осветљено је из биографског и књижевноисторијског контекста. У кратком прегледу совјетске научне фантастике од А. Богданова, А. Толстоја, А. Бељајева до писаца средине века указано је на промене односа власти према овоме жанру, а потом су проанализиране устаљене и новаторске особине у роману „У земљи пурпурних облака“ браће Стругацких.*

*Кључне речи: Браћа Стругацки – „У земљи пурпурних облака“ – совјетска књижевност – руска књижевност – авантуристички роман – роман о путовању – научна фантастика – Венера*

О околностиах постанка прве повести Аркадија и Бориса Стругацких *В крaині пурпурових об-локів*, у wywiadzie pt. „Trudno być fantastom” Arkadij wspominał następująco:

„Prawdę mówiąc, ja sam już nie mogę od- dzielić w tej historii prawdy i zmyślenia. Jeśli wierzyć naszej rodzinnej legendzie, rzecz miała się następująco: – Wtedy, dwadzieścia lat temu byłem zawodowym tłumaczem z japońskiego [w wojskowym kontrwywiadzie – W.K.], a brat – astrofizykiem. Pewnego razu z nim i z moją żoną spacerowaliśmy po Newskim Prospeckie. Akurat w tym czasie wyszła książka pewnego ukraiń- skiego fantasty. Słaba jak rzadko. Niszczyliśmy ją z bratem, jak tylko się dato. Żona szła w środku i słuchała, jakeśmy się wysilali. W końcu jej cier- pliwość wyczerpała się: Krytykować każdy potra-

fi! Spróbujcie sami, nawet takiej nie napiszecie! Poderwało nas: Co!?!... Nie wstając zza biurka...! Chyba założyliśmy się. Nie pamiętam, jak długo pisaliśmy. Pół książki – Boris, pół – ja. Potem połączyliśmy epizody, wyrzuciliśmy to, co na siebie zachodziło i zanieśliśmy rękopis do wydawnictwa. Ku naszemu wielkiemu zdziwieniu, w ciągu roku powieść wydrukowano”.<sup>1</sup>

Zważywszy, że powieść powstała w latach 1955/1956 (gdy Arkadij opuścił już wojsko), a szczegółowy jej plan opracowano rok wcześniej – datę podjęcia decyzji o jej napisaniu można umieścić na przełomie 1954/1955

---

<sup>1</sup> Rok 1956 jako czas napisania powieści podaje Arkadij w wywiadzie „Fantastika vseгда aktualna” [«Фантастика всегда актуальна»] [22]; w wypowiedzi braci na łamach leningradzkiego miesięcznika „Aurora” [23] mowa o rozpoczęciu pracy nad powieścią w 1955 roku. Boris Strugacki w cytowanych wspomnieniach mówi o dłuższej pracy nad powieścią – od początków 1955 do kwietnia 1957. Proces wydawniczy trwał prawie 2 lata, przy czym niezadowolona redakcja zmuszała pisarzy do kilkukrotnych, poważnych przeróbek.

Wspominana przez A. Strugackiego książka to: Vladimira Vladko, *Argonauty Vselennoj. Naučno-fantastičeskij roman* (Rostov n/D., 1939) [«Аргонавты Вселенной» Владимира Владко (Ростов-на-Дону, 1939)], którą po przeróbkach wydano powtórnie w Moskwie w 1958 roku. Rzeczywiście niezwykle miejscami naiwna. Dowodem, że chodziło o tę powieść, jest fakt, iż niektóre epizody *Krainy purpurowych obłoków* (atak promieniowania kosmicznego, wydarzenia tuż po wylądowaniu) najwyraźniej są polemiczną aluzją do analogicznych scen z utworu Władki. O aluzjach pomniejszych nie wspomnę...

Władimir Borisow [В.Борисов] pisze w „przypisku tłumacza” do rosyjskiego przekładu mojej książki: „Redakcyjne dane „Argonautów Kosmosu” informują: „Oddano do składu 2.08.1956. Podpisano do druku 22.03.1957.” Arkadij Natanowicz w tym czasie pracował już jako redaktor; co prawda w innym wydawnictwie, ale znał np. K. Andriejewa, redagującego fantastykę w Trudriezierzwizdatie, gdzie wyszła książka Władki. Bracia mogli poznać tekst „Argonautów...” jeszcze w maszynopisie. Z drugiej strony *Kraina purpurowych obłoków* była w ramach przygotowywania do druku wydatnie przeredagowywana. Autorzy mogli więc – ostatecznie wykańczając tekst – wnieść do niego zmiany już po zaznajomieniu się z książką Władko.” [10, s. 640].

r. Publikowane w ostatnich latach komentarze Borisa Strugackiego (a zwłaszcza przytaczane w nich fragmenty korespondencji braci) wskazują na to, że pierwsze projekty napisania fantastycznej powieści o Wenus zrodziły się w umyśle Arkadija Strugackiego w okolicach 1951-1952 roku, a wykryształizowały w roku następnym. Przy czym z początku miał być to utwór tylko fantastyczno-produkcyjny.

„Oczywiście, teoretycznie można sobie wyobrazić taki naukowo-fantastyczny wariant „Daleko od Moskwy” [Wasilija Ażajewa – W.K.], w którym zamiast naczelnika budowy będzie wojskowo-administracyjny gubernator radzieckich rejonów Wenus, zamiast Adunu – Wybrzeże Purpurowych Obłoków, zamiast roponośnej wyspy Tajsin – „Uranowa Golkonda”, zamiast rurociągu – coś, co wydobywa uran i wysyła go na Ziemię.” – pisał Arkadij w liście do brata z 5.03.1953 [26, s. 642].

Fakt ten dowodzi jak daleko, jeszcze w stalinowską epokę sięga geneza powieści. Do ostatecznego jej napisania doszło jednak już później, we dwójkę i pod bardziej buntowniczymi sztandarami. Liczne późniejsze wypowiedzi Strugackich nie pozostawiają wątpliwości co do programowego charakteru „W krainie purpurowych obłoków”. Była to powieść pisana „przeciw...”, wyraz niezadowolonia ze stanu gatunku.

\* \* \*

A zatem... jaki był ów stan? Co się Strugackim mogło nie podobać w radzieckiej fantastyce lat czterdziestych i pierwszej połowy pięćdziesiątych (a właśnie ona być mogła przedmiotem krytyki braci)?

Jakie miejsce zajmowała fantastyka ogólnie, a naukowa w szczególności w panującym w literaturze radzieckiej socrealistycznym systemie myślenia o literaturze?

Nie uznawano fantastycznych gatunków nie opierających się na racjonalnej koncepcji rzeczywistości. Baśń współczesna (fantasy) i fantastyka grozy nie rozwinęły się w ZSRR, druga z nich była nawet, na równi z pornografią, obiegowym dowodem na upadek literatury Zachodu. Rozrywkowa SF (np. „space-opera”) stała się ofiarą ogóln-

nej niechęci do literatury rozrywkowej. Natomiast o chcącej mieć wartość poznawczą fantastyce myślano dwojako:

Zmarły w 1933 roku Anatolij Łunaczarski [Анатолий Луначарский], zwolennik literatury utopijnej, uważał, że rozwój pisarstwa tego rodzaju co prawda „umożliwia dostęp elementom – ściśle mówiąc – wychodzącym poza formalne ramy realizmu, lecz w żaden sposób nie sprzecznym z istotą realizmu, jako że nie jest to odejście w świat iluzji, ale jedna z możliwości odzwierciedlenia rzeczywistości w jej rozwoju, w jej przyszłości” [14, s. 498] Zgodność odpowiednio ideologicznie nasyconej, socjologicznej fantastyki przedstawiającej przyszłe społeczeństwo z teorią i praktyką ortodoksyjnego socjalistycznego realizmu<sup>2</sup> nie ulega dla mnie wątpliwości. „Koniecznym musimy nie tylko znać całą rzeczywistość przeszłą i współczesną, a więc tę, w której tworzeniu bierzemy udział. Powinniśmy znać jeszcze rzeczywistość trzecią – przyszłości” [4, s. 419] – oświadczał w roku 1935 Maksym Gorki [Максим Горький].

Kierownictwo partyjne uznało jednak tę prawdę dopiero po XX Zjeździe KPZR w 1956 roku, a konkretnie po ukazaniu się pierwszej wielkiej komunistycznej utopii, *Mgławicy Andromedy* Iwana Jefremowa (1957) [«Туманности Андромеды» Ивана Ефремова]. Do tego momentu o „fantastyce naukowej” myślano z reguły inaczej: miano jej za złe „grzech pierworodny” – to, że nie była realistyczna, nie pokazywała tego, co rzeczywiście istnieje. Wojownicze myślenie lat 1934-1957 poza realizmem i antyrealizmem nie widziało w literaturze trzeciej możliwości. Skutkiem było zahamowanie rozwoju gatunku<sup>3</sup>.

Ewolucja gatunku fantastycznonaukowego w Rosji – jak na całym świecie – odbywała się pod znakiem Jules’a Verne’a i Herberta G. Wellsa oraz dwu rozpropagowanych przez nich nurtów literackich: utopii technologicznej,

---

<sup>2</sup> Np. sztandarowa powieść lat trzydziestych „Bruski” Fedora Panfierowa [Федор Панферов «Брусски»] jako żywo przypominała utopię. [Por. 2, s. 137]

<sup>3</sup> Zob. dołączoną do monografii A. F. Britikova [2, s. 363-436] bibliografię B. Ljapunova [Б. Ляпунов] rejestrującą dzieła rosyjskiej fantastyki naukowej do 1967 r. wraz z rodzimą recepcją.

polegającej wówczas najczęściej na opisie niezwyklego wynalazku, zafascynowanej możliwościami rozwoju techniki i nauk oraz utopii socjologicznej, zaniepokojonej zwykle przyszłością społeczeństw. Miały – zwłaszcza druga – już długi rozwój za sobą, niemniej dopiero w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, pod piórem wyżej wymienionych, przybrały artystyczną formę opowiadania czy powieści przygodowej lub innej<sup>4</sup>. Spośród dziewiętnastowiecznych, piszących po rosyjsku literatów zainteresowanych tą dziedziną pisarstwa wymienia się zwykle: księcia Władimira Odojewskiego [Владимира Одоевского], krytyka literackiego i filozofa, autora *Roku 4338. Petersburskich listów* [«4338-й год. Петербургские письма»] (1840) i Mikołaja Czernyszewskiego [Николая Чернышевского], który do swej programowej powieści *Co robić?* [«Что делать?»] (1863) wprowadził rozdział utopijny. Na przełomie wieków literaturę fantastyczno-naukową uprawiali rosyjscy symboliści, przede wszystkim Walery Briusow [Валерий Брюсов], który w szczególnie ciemnych wizjach *Republiki Krzyża Południowego* [«Республики Южного Креста»] i *Ostatnich męczenników* [«Земли»] (1907) wyrażał właściwe atmosfery intelektualnej tych lat zaniepokojenie o losy kultury europejskiej, zagrożonej degeneracją z jednej i rozwojem ideologii totalitarnych – z drugiej strony.

Ale u źródeł radzieckiej SF stoi nie on, ale Konstanty Ciołkowski [Константин Циолковский], mający obyczaj wyklądać swe naukowe idee o locie w kosmos w formie lekko zbeletryzowanych opowieści, w których podstawowe, naukowe i technologiczne, fakty mogły być strawniej (ustami bohaterów, a nie w matematycznych formułach) opisane, a przede wszystkim ukazane<sup>5</sup>, oraz działacz ru-

---

<sup>4</sup> Inspirację dla tego i następnych wywodów o gatunkowej naturze SF i innych rodzajów fantastyki literackiej czerpię m.in. z trzech rozpraw: Andrzeja Zgorzelskiego [27], Tatiany A. Cernysewej [4], Evgenija M. Neelova [16].

<sup>5</sup> Na przykład: *Grezy o zemle i nebe i efekty vsemimogo tjagotienija* (Moskwa 1895), *Na Lunu. Fantastičeskaja povest* (Moskwa 1893), *Vne Zemli. Povest'* (Kaługa 1920).

chu rewolucyjnego, w pierw współpracownik – później ideowy przeciwnik Lenina, krytykujący z pozycji filozofii Macha i Avenariusza marksizm Aleksander Bogdanow [Александр Богданов], przywódca konkurencyjnego wobec socrealizmu artystycznego ugrupowania Proletkult [Пролеткульт]. W 1908 roku wydał on, przedrukowaną w 1918 i kilkakrotnie później – utopię społeczną *Czerwona gwiazda* [«Красная звезда»], gdzie stworzył wizję socjalistycznego społeczeństwa na Marsie.

W latach dwudziestych i trzydziestych na mapie gatunków fantastycznych w literaturze światowej, przede wszystkim w USA, zachodzą zmiany prowadzące do powstania fantastyki naukowej w jej dzisiejszej postaci – science fiction. Otóż nurty technologicznej i socjologicznej utopii ostatecznie „wymieszały się” i zdegradowały: wypracowane przez nie motywy stały się po prostu tłem dla przeżyć lub tylko przygód bohaterów – SF to już gatunek na ogół rozrywkowy, „do czytania”, bez szczególnych ambicji popularyzatorsko-naukowych<sup>6</sup>. Także i ów proces znalazł odbicie w literaturze radzieckiej.

---

<sup>6</sup> Proces „degradacji” rozpoczął się w twórczości Wellsa, gdzie w niektórych opowieściach równocześnie występowały i obraz dobrze lub źle (antyutopia) urządzonego przyszłego świata, i „cudowne”, używane w nim lub w rzeczywistości teraźniejszej autorowi – techniczne wynalazki. Natomiast warto zwrócić uwagę, że wcześniejszy Verne opisywał technikę niejako bezinteresownie, na ogół bez ambicji spojżenia na rozwój społeczny.

W formowaniu się konwencji gatunkowej SF w Anglii i USA, które według A. Zgorzelskiego dokonało się niewiele przed 1939 rokiem (częściej badacze datują początek SF umownie na 1926 rok, kiedy zaczął wychodzić magazyn „Astounding” Hugo Gernsbanka), uczestniczyły takie gatunki fantastyczne jak: powieść grozy – „weird fiction”, opowieść o cudownym wynalazku – „gadget story”, tzw. „podróż fantastyczna” (ostatnie dwa i częściowo „weird fiction” obejmują wspólną nazwą „utopia technologiczna”, zdając sobie sprawę, że jest to termin bardziej z dziedziny ideologii niż genologii literackiej), oraz oczywiście utopia sensu stricto, tj. socjologiczna, którą reprezentują np. *Nowy wspomniały świat* Aldousa Huxleya czy *When the Sleeper Wakes* Herberta G. Wellsa.

Za najistotniejsze zjawisko, które zdecydowało o wyodrębnieniu się SF spośród gatunków pokrewnych, uważam utratę przez dużą

Odpowiednio, po zakończeniu wojny domowej w rosyjskiej naukowej fantastyce w okresie jej pierwszego „boomu”, w utworach ambitniejszych, a były to niemal tylko książki Aleksiego Tołstoja [Толстого] i Aleksandra Bielajewa [Александра Беляева], krzyżowały się (choć rzadko w takiej równowadze, która decydowałaby o naprawdę wysokiej wartości dzieła) trzy nurty. Rozpatrzmy powieść A. Tołstoja, *Wynalazek inżyniera Garina* [«Гиперболоид инженера Гарина»] (1925): używany przez awanturnika „hiperbolid”, tj. coś w rodzaju lasera, i zrealizowany przez niego plan wydobycia złota spod ziemskiej skorupy zgodne były mniej więcej z ówczesnym stanem wiedzy (a równocześnie na tyle fantastyczne, by odbiorcą zaciekawić; pogonie, wojny i zabójstwa dostarczały czytelnikowi rozrywki), ostateczne zdobycie przez Garina władzy nad światem i jej utrata na skutek proletariackiego buntu – stanowiły komponent utopijny.

Zresztą wizerunki przyszłego świata społecznej sprawiedliwości (tj. nurt utopijny) w radzieckiej literaturze omawianego i następnego okresu są nieliczne<sup>7</sup>. Element

---

grupę dzieł swoistej utopiom skłonności do dydaktycznego, odautorskiego, mającego samoistną, popularnonaukową lub ideową wartość opisywania fenomenu fantastycznego. Wyróżnikiem gatunkowym SF jest umieszczanie tego fenomenu (fenomenów) w tle właściwej fabuły – tj. wydarzeń, składających się na dramat, przeżycia, lub tylko przygody bohatera. Innymi słowy, SF posługuje się technikami prozy realistycznej – najczęściej przygodowej lub sensacyjnej, ale także obyczajowej lub psychologicznej – i za ich pomocą osiąga swoje rozrywkowe, ideowe, poznawcze lub inne cele.

W najdojrzalszych swych dziełach sięga SF nawet do tak – zdawałoby się – zastrzeżonych dla literatury „wysokiej” skomplikowanych technik jak konwencja „wspólnej wiedzy” czytelnika i autora o miejscu, czasie i realiach, w których zachodzi akcja, mimo że świat fantastyczny z natury rzeczy jest konstruktem nawet z dokumentów nie znanym. Jest to jednak możliwe dzięki dobremu zakorzenieniu się w świadomości czytelników SF pamięci o realiach – „fantastycznościach” wykreowanych przez stare utopie, których dorobek w tej dziedzinie SF przejęła, rozszerzyła i użyta w charakterze „dobra wspólnego”.

<sup>7</sup> Britikow wymienia jedynie: V. Itin, *Strona Gonguri* [В.Итин, «Страна Гонгури»] (1922), Ja. Okunev, *Grjadusćij mir* [Я.Окунев,

utopii sprowadzał się najczęściej do obrazów niedalekiej światowej rewolucji lub nawet tylko rewolucyjnych bojów. Natomiast Aleksander Bielajew, pierwszy w rosyjskiej i radzieckiej literaturze pisarz parający się wyłącznie fantastyką, był reprezentantem nurtu verne'owskiego. W centrum większości z jego około 40 utworów stał albo fantastyczny aparat, albo niezwykle przedsięwzięcie przemysłowe, eksperyment medyczny itd., traktowane poważnie, jako popularyzacja możliwych osiągnięć wiedzy. Wynalazek był ośrodkiem fabularnym, wokół niego rozgrywała się najczęściej atrakcyjna, sensacyjna akcja. Utopijne tło to znów obraz rewolucji. Ewentualnie komponent socjologiczno-utopijny mógł przejawiać się w „socjologicznym oświetle- niu” zachodzących wypadków. Pod koniec życia Bielajew próbował pokazać także świat komunizmu.

Trzeci nurt wreszcie, rozrywkowy, szczególnie nisko ceniony przez radzieckich znawców przedmiotu, prezentowały np. *Mess-Mend albo Janke w Piotrogradzie* [«Месс Менд, или Янки в Петрограде»] (1924) i *Lori-Len, metalowiec* [«Лори Лэн, металлист»] (1925) Marietty Szaginian [Мариэтты Шагинян], *Trest DE. Historia upadku Europy* [«Трест Д.Е. История гибели Европы»] (1923) Ili Erenburga [Ильи Эренбурга], *Wyspa Erendorff* [«Остров Эрендорф»] (1924) i *Władca żelaza* [«Повелитель железа»] (1925) Walentina Katajewa [Валентина Катаева] (wymieniam bardziej znanych autorów), zwane niekiedy powieściami „czerwonego Pinkertona” lub „czerwonego kryminału”, były bowiem świadomą próbą stworzenia rewolucyjnej, radzieckiej powieści sensacyjnej, konkurencyjnej wobec tego gatunku na Zachodzie i parodiującej jego schematy. Obfitowały w awanturniczą akcję, skierowaną przeciw wrogowi klasowemu, pełną epizodów satyrycznych i groteskowych; często miały charakter au-

---

«Грядущий мир»] (1923) i *Zavtrasnij den* [«Завтрашний день»] (1924), A. Belaev *Gorod pobeditelja* [А.Беляев, «Город победителя»] i *Zelenaja simfonia* [«Зеленая симфония»] (1930), E. Zeliković, *Sledujusij mir* [Э.Зеликович, «Следующий мир»] (1930), Ja. Larri, *Strona ścástliwych* [Я.Ларри, «Страна счастливых»] (1931) [2, s. 96-101 i 135-145].

totematyczny – parodiowały i wzorce, i same siebie, operowały fantastycznonaukowym elementem nie pretendującym świadomie do „naukowości” w tym samym stopniu, w jakim nie pretendują doń statki kosmiczne w utworach typu „space-opera”. (Zwracam uwagę na świadomą nie-naukowość motywów fantastycznych przy ich zewnętrznym naukowo fantastycznym charakterze, bo ona pozwala odróżnić zachodnią SF i „czerwonego Pinkertona” od co niezgrabniejszych realizacji utopii technologicznej, przy których uśmiechamy się wbrew woli autora.)

Posiadał jeszcze „czerwony Pinkerton” tę ciekawą właściwość, że parodystyczne sytuacje i prześmiewcze wobec sztamp motywy miały w zamyśle autorów nauczać masowego czytelnika marksizmu. Oto przykład z *Mess-Menda*: wedle marksizmu praca miała decydującą rolę w ucłowieczaniu naszych zwierzęcych przodków. Przenicowana i wyolbrzymiona myśl dała u Szaginian motyw przekształcających się w małopodobne bestie milionerów – nie produkują przecież! Nic dziwnego, że kierunek nie wykroczył poza lata dwudzieste, poniekąd kontynuowały go (ale już bez autoparodii) antykapitalistyczne satyry Lazara Łagina [Лазаря Лагина].

Następne 30 lat przeszło pod znakiem panowania nurtu technologicznego. Nurt rozrywkowy wygasł – dla socrealisty literatura jest kwestią zbyt poważną. Kłopoty ze skonstruowaniem atrakcyjnej akcji fantastyki przezwyciężali „importując” pogonię za szpiegami – z powieści produkcyjnych. Tylko z rzadka przedstawiane przez nich zagadnienie produkcyjne, techniczne lub naukowe było tak interesujące, że otwierała się możliwość zastąpienia zwykłych przygód „przygodami myśli” bohaterów. (Jak np. w *Generatorze cudów* [«Генераторе чудес»] Jurija Dołguszyna [Юрия Долгушина] z 1939 r.) Wizji przyszłego komunistycznego społeczeństwa było bardzo mało – warto natomiast wspomnieć o pojawiających się w latach trzydziestych utopiach wojennych, opiewających zwycięstwo ZSRR w oczekującej go wojnie. Z reguły, w wydawanych wówczas książkach świat społeczny ukazany był bardziej ubogo niż w utworach produkcyjnych.

Dlaczego? Może dlatego, że pisarze zobowiązani byli wówczas pisać o współczesności? Może dlatego, że socrealizm, jak każda normatywna doktryna, wymagał od pisarzy przestrzegania czystości gatunków, a te, w przypadku epiki określane były wedle kryterium tematycznego (mówiono np. o: powieści produkcyjnej, kolchozowej, antyimperialistycznej) i skoro w końcu zdefiniowano fantastykę jako prozę o naukowych i technicznych wynalazkach – to miało tak pozostać?<sup>8</sup> Może dlatego, że stworzenie utopii wiązałoby się z przedstawieniem innych niż w owym czasie istniejące rozwiązań społecznych, co mogłoby się skończyć śmiertelnie niebezpiecznym podejrzeniem? Może w końcu dlatego, że przyszłość rzeczywistości społecznej przewidzieć trudniej niż techniki, a stopień realistyczności (czyli wartość dzieła) oceniano wedle dokładności wróżb.

Autor pierwszego ze znanych mi, syntetycznego przeglądu radzieckiej naukowej fantastyki, O. Chuze [Хузе], czynił jej w 1951 roku poważny zarzut z tego, że „w ani jednej powieści nie przewidziano ogólnoswiatowego ruchu narodów w obronie pokoju, będącego istotną siłą powstrzymującą rozpętanie nowej światowej wojny” [8, s. 354], z czego wyciągał wniosek, że „elementy utopii socjalnej w radzieckiej naukowej fantastyce mogą tylko ilustrować niedocenianie przez pisarzy naukowego przewidywania na bazie marksistowsko-leninowskiej nauki o prawach rozwoju kapitalistycznego i socjalistycznego społeczeństwa” [8, s. 354-355], opatrując go bojowym komentarzem:

„Na przykładzie nieprzekonywującego charakteru socjalnych prognoz w dziedzinie społecz-

---

<sup>8</sup> W liście do brata (29.09.1957) Arkadij Strugackij tak oceniał jedną z przyczyn artystycznej słabości radzieckiej fantastyki stalinowskich lat: „I jeszcze jedno. [...] Oni śmiertelnie się boją (o ile w ogóle mają o tym pojęcie) wymieszania gatunków. A to przecież wielka korzyść i doskonała broń w sprawnych rękach. W zasadzie wiedzą to wszyscy: naukowa fantastyka bez przygód jest nudna, „goły” kryminał mogą czytać tylko uczniowie. Ale wykorzystać tego prawa nikt nie umie.” [26, s. 647]

Na temat poetyki socrealizmu, patrz bibliografia, pozycja 9.

nych konfliktów wyraźnie występuje granica pełnomocnictw naukowej fantastyki. (...) Radziecka literatura piękna może odtwarzać tendencje rozwoju życia społeczeństwa tylko na twardej, marksistowsko-leninowskiej podstawie. Niepamięć o działaniu obiektywnych praw rozwoju prowadzi do utopii, pozbawia radziecką literaturę jej siły, jako potężnego źródła obrazowego poznania rzeczywistości, wyjaławia z tej prawdy życia, która jest niezmiennym warunkiem literatury socjalistycznego realizmu” [8, s. 355].

Nic dziwnego, że wydawnictwa wołały unikać niebezpiecznej strefy. „Nieprawdopodobne, ale to fakt” – wspominał perypetie publikowania *Skoku w pustkę* [«Прыжок в ничто»] (1933) A. Bielajew – „w początkowej redakcji charakterystyce bohaterów i realistycznemu elementowi w fantastyce było poświęcone dosyć dużo miejsca. Ale kiedy tylko w powieści pojawiała się żywa scena, wychodząca jak gdyby poza „służebną” rolę bohaterów – objaśniania nauki i techniki, na marginesie już jaśniała uwaga redaktora: „A to po co! Lepiej opisać atomowy silnik” [1,55]. (Mówiąc o realistycznym elemencie i charakterystyce bohaterów Bielajew miał na myśli, zgodnie z definicją Engelsa<sup>9</sup>, jedynie „typowe jednostki na tle typowych konfliktów”, więc zgodność utworu z podstawowymi wymogami socrealistycznego „mainstreamu”).

Te zasady obowiązywały również w ściśle technicznej tematyce. Jeżeli już fantastyka opisuje rzeczy nieistniejące, to niechże będą zgodne z bieżącym stanem wiedzy i ziszczą się na pewno, jeśli – jak wszystkie gatunki literatury radzieckiej – ma służyć społeczeństwu, niech służy najprościej, propagując rozwój przemysłu i nauk stosowanych. O opowiadaniach Wadima Achotnikowa [Вадима Охотникова] ze zbioru *Na granicy możliwego* [«На грани

---

<sup>9</sup> Definicja Engelsa, zawarta we fragmencie listu do Margaret Harkness brzmi: *Realizm moim zdaniem zakłada oprócz prawdy szczegółów, prawdę w odtwarzaniu typowych charakterów w typowych okolicznościach...* [15, s. 224] Rzecz jasna jest tu mowa o każdym realizmie, ale tym samym i o socjalistycznym.

возможного»] (1947), który to tytuł wszedł w krytyczny obieg jako jedno z określeń głównego nurtu w fantastyce omawianych lat, pisano że: „szczególnie w nich ujmuje konkretność i realność fantazji. Te „fantastyczne” aparaty i mechanizmy, o których pisze autor, albo znajdują się już na granicy urzeczywistnienia, albo są w pełni do urzeczywistnienia możliwe. To przyciąga myśl czytelnika, popycha go do samodzielnych rozważań, wzbudza pragnienie, aby samemu pracować nad urzeczywistnieniem tych właśnie lub podobnych im projektów” [12, s. 5-6].

Wydawcy konsultowali utwory ze specjalistami, opatrywali je naukowymi posłowiami, słowniczkami fantastycznej i naukowej terminologii itd., krytycy z cyframi w ręku sprawdzali możliwość wprowadzenia w czyn takiego, a nie innego projektu. W latach czterdziestych pojawiła się, koronująca ten sposób myślenia o zadaniach naukowej fantastyki, tzw. „teoria granicy”. Głosiła ona, że tematem książek powinny być wynalazki i projekty, które wejdą w życie w przeciągu maksimum najbliższych 15 lat. W innym wypadku autor „odrywa się od rzeczywistości” i nie służy rozwojowi ojczystej ekonomiki, a zatem jest kosmopolitą. Teorię wyznawali tak krytycy, jak i pisarze, traktując ją bardzo poważnie. Lider fantastyki lat pięćdziesiątych, wydawany w bardzo dużych nakładach, Władimir Niemcow [Владимир Немцов] poprzedził swą powieść *Ułamek słońca* [«Осколок Солнца»] (1955), której akcję zbudował na perypetiach związanych z eksploatacją doświadczalnej słonecznej elektrowni, następującym lirycznym wstępem:

„Tego lata nie było żadnych ekspedycji kosmicznych na inne planety. (...) Człowiek nie nauczył się jeszcze kierować pogodą i żyć do trzystu lat, zapisów na wycieczkę na Marsa nie ogłasza no. Niczego takiego nie było po prostu dlatego, że opowiadanie nasze dotyczy wydarzeń bieżącego dnia, który drogi jest nam nie mniej niż jutrzejszy. I niech czytelnicy przebaczą autorowi, że nie zechciał oderwać się od naszego czasu i naszej planety. Co prawda opowiada on o technice póki

co jeszcze niestworzonej – ale czy rzecz w technice?” [17, s. 3]

Prócz tematycznych ograniczeń na kształt fantastyki wpływały: uznanie jej za gatunek wyłącznie dla młodzieży oraz – będące następstwem niewidzenia przez socrealistyczną krytykę literacką tych lat kwestii formy literackiego dzieła – całkowite desinteresement dla walorów artystycznych (O. Chuze nawet nie odróżniał fantastycznonaukowego opowiadania od popularnonaukowego, futurologicznego szkicu). A także radziecka myśl i praktyka ekonomiczna epoki, nastawiona wówczas m.in. na rozwiązanie problemów energetycznych.

Przeciętny, fantastycznonaukowy utwór lat czterdziestych i pięćdziesiątych albo – kameralnie opisywał dzieje pracy nad jakimś wynalazkiem w rodzaju promienistego „świdra” do prac kopalnianych ze *Szmerów pod ziemią* [«Шорохов под землей»] Achatnikowa [Охотникова] (1947); mógł poszerzać skalę wynalazków, czyniąc je rewolucyjnymi dla danej dziedziny produkcji, jak w przypadku podwodnego czołgu do wierceń na dnie morskim (*Złote dno* [«Золотое дно»] Niemcowa z 1949), opisywać historię badań nad danym naukowym problemem, np. uzyskiwania żywności z surowców chemicznych (*Dzieje odkrycia* [«Судьба открытия»] N. Łukina [Н. Лукина] z 1951 r.). Albo – przedstawiał olbrzymie, mogące zmienić oblicze całej planety przedsięwzięcia, wzorując ich obraz na tzw. „wielkich budowach komunizmu”. Jednym z ulubionych motywów było ocieplenie Arktyki, o którym traktowały np. *Zwycięzcy głębin* [«Победители недр»] (1937), *Wygnanie władcy* [«Изгнание владыки»] (1946) G. Adamowa [Г.Адамова] i *Nowy Golfstrom* [«Новый Гольфстрим»] (1948) A. Podsosowa [А. Подсосова]. Ów ostatni wysunął też projekt nawodnienia środkowoazjatyckich pustyń drogą odwrócenia biegu syberyjskich rzek, na którego temat wypowiedziano się jeszcze na XXVII Zjeździe KPZR.

Jak już wspomniałem, autorzy wystrzegali się wskazania społecznych skutków wprowadzenia w życie wynalazku, używając ewentualnie w co bardziej zadowolających krytyków książkach motywów typowych dla powieści

produkcyjnych (tj. walka wrogów przeciw przemysłowemu sukcesowi państwa radzieckiego, starcie nowatorskich i konserwatywnych poglądów w kierownictwie budowy, bohaterstwo przy przełamywaniu trudności i zwalczaniu skutków katastrof, osobiste komplikacje bohaterów, np. gdy kochankowie różnią się w poglądach na pracę i in.). Stąd też opowieści o wielkich fantastycznych budowach określa się mianem fantastyczno-produkcyjnych.

Warto na koniec zwrócić uwagę na bojowy duch swoisty uczestnikom wydarzeń, odzwierciedlający charakterystyczny dla owych czasów stosunek radzieckich marksistów do przyrody. Wyznawano wtedy tezę, że człowiek z przyrodą walczy i nie przejmowano się – jak byśmy to powiedzieli – ochroną środowiska.

W 1955 roku wzorce, z których bracia mogliby brać przykład, wnosząc z niestety jedynie bardzo skrótowo przede mnie zarysowanego stanu gatunku, nie mogły wzbudzać zachwytu... nawet u konserwatywnych zwolenników socjalistycznego realizmu. Dzieła fantastyczno-produkcyjne były chore na „schematyzm”, utwory zaś pozostające „na granicy możliwego” – nudne, i takie było zdanie Strugackich. Przerażała ich małość tematów: „zapamiętałem opowiadanie, w którym szła rzecz o cholewach z nieścierającą się podeszwą” [25, s. 4] – po dwudziestu latach wspominał Boris<sup>10</sup>. Niemniej w myśleniu krytyki o naukowej fantastyce i w stosunku do niej mecenasa zaczęły już – sądzę – powoli zachodzić zmiany pozostające w wyraźnym, aczkolwiek trudnym do udowodnienia związku z „odwilżą”, mającą niedługo nastąpić krytyką „kultu jednostki” i zmianą strategii gospodarczej, oraz przygotowywaniem przez kierownictwo KPZR, ogłoszonego w 1961 r. z trybuny XXII Zjazdu, III Programu KPZR, tzw. „Planu budowy komunizmu”.

Pojawiły się wtedy jeszcze nieczęste głosy postulujące uczynienie naukowej fantastyki literaturą „wielkiego marzenia”, mającą zajmować się nie propagandą najnowszych wynalazków, lecz opisaniem przyszłości. Rodził się

---

<sup>10</sup> Miał najprawdopodobniej na myśli opowiadanie „Volebnye botinki”, aut. V Saporin (1958) [«Волшебные ботинки» В.Сапарина].

projekt powierzenia temu marginesowemu i „podejrzane-  
mu” gatunkowi zadań niemal kluczowych.

Ale zdawano sobie sprawę, że z literackiego punktu wi-  
dzenia gatunek do tego nie dorósł. Proponowano osłabienie  
ograniczeń w swobodzie futurologicznej. Fantasta nie byłby  
już zobowiązany nie mylić się w szczegółach, wystarczy-  
łoby, by celnie określał tendencje rozwoju. Nie musiałby  
kierować się wyłącznie uznaną, wprowadzaną w życie wie-  
dzą o technice. Przeciwnie! Miałby wykorzystywać moż-  
liwie najnowocześniejsze osiągnięcia i hipotezy naukowe.  
(Zasada „naukowości” fantastyki długo miała pozostać i  
dla niektórych wciąż pozostaje w mocy.) Postulowano roz-  
ciągnięcie na SF wszystkich praw i obowiązków „wielkiej  
literatury”, tj. socjalistycznego realizmu, przypominając  
jednocześnie sobie o jego „przyszłościowym” ukierunko-  
waniu. Dodam, że doktrynę powoli zaczynano wówczas  
pojmować nie tak dosłownie i wulgarnie.

Literatura fantastycznonaukowa – zaczęto pisać – ma  
przede wszystkim stworzyć nareszcie godną tego miana  
komunistyczną utopię, a w książkach nurtu technologicz-  
nego należyte miejsce musi uzyskać ukazywanie społecz-  
nych skutków danego osiągnięcia. Zaproponowano jakby  
przeprowadzenie powtórnej syntezy technologicznego,  
utopijnego i przygodowego pierwiastka. Tak powstawa-  
łyby książki i interesujące dla czytelnika, i propagujące  
wiedzę, i wysoko artystyczne. Wartość artystyczna utwo-  
rów dla socrealisty równoznaczna jest z prawdą czasów  
i charakterów, a pełnokrwistych (tj. typowych) ludzkich  
jednostek nie wykreuje się bez stworzenia odpowiednio  
bogatego obrazu życia wraz z jego konfliktami, bo to dwie  
strony jednego medalu. Przekonywająca postać bohatera  
była warunkiem rozciągnięcia z kolei na gatunek kategorii  
patosu i tym samym uczynienia go godnym wypełniania  
misji, którą mu przeznaczano. Do entuzjazmu w budowie  
komunizmu może zachęcić odbiorców m.in. bohaterski  
i romantyczny wzorzec postaci, bohaterowie, których  
chciano by przedstawiać sobie jako dalekich potomków.

W 1955 roku postulaty, przedstawiane tutaj przeze mnie  
niejako w ich rozwiniętej formie, wypowiedziano jeszcze

dość cicho. Z pewnością wielu twórców i działaczy myślało po staremu, skoro definiowano SF jako „literaturę, którą interesują drogi technicznego rozwiązywania określonych problemów, a więc: naukowe hipotezy, odkrycia, wynalazki same z siebie” [20, s. 272]<sup>11</sup>, jeszcze w 1968 roku. Przede wszystkim zaś nawet autor szkicu – mojego źródła dla poznania korzeni przewrotu mającego zajść w kilka lat później, S. Połtawskij [С.Полтавский], nie był w stanie wyobrazić sobie nieschematycznego wypełnienia własnych postulatów: np. wzorem bohaterów były dla niego postacie *Daleko od Moskwy* [«Далеко от Москвы»] Wasilija Ażajewa [Василия Ажаева] [zob. 19].

A zatem poszukujący – jak wszyscy, co zaczynają – jakiegoś podparcia, Strugaccy mieli do dyspozycji nie tyle jaki konglomerat nowych projektów w załączkowym stanie i przestarzałych wzorów. Zobaczmy, co wyszło.

\* \* \*

Temat *Krainy purpurowych obłoków* stawiał ją zdecydowanie poza granicami fantastyki „na granicy możliwego” czy „bliskiego celownika”: wyprawa na Wenus... lata dziewięćdziesiąte dwudziestego wieku... Brak młodzieżowego bohatera i sercowe komplikacje postaci kwalifikowały ją – przynajmniej w jej czasach – na książkę co najmniej dla „młodzieży starszej”. Szczególnie niejasne napomknięcie o jakimś skandalu na dalekiej kosmicznej stacji, zakończonym śmiercią żony późniejszego dowódcy wyprawy, Anatolija Jermakowa, i zakazem uczestnictwa kobiet w dalekich wyprawach, nie mieści się w poetyce prozy dla młodego czytelnika.

Prócz tego wyraźnie widać, że Strugaccy hołdowali nowym propozycjom. Powieść miała być i wysoce artystyczna (tj. mieć „nieschematycznych” bohaterów), i „naukowa”, czyli popularyzująca najnowocześniejszą wiedzę, i rozrywkowa, trzymająca czytelników w napięciu. Miała następnie spełnić socrealistyczne marzenie o jak najpełniejszej wizji przyszłego społeczeństwa, polemizować ze schematami, zarówno będącymi własnością w ogóle

---

<sup>11</sup> Wyowiedź Aleksandra Kazanceva [А.Казанцев].

prozy niedawnej przeszłości, jak i fantastyki szczególnie. Uwikłali się autorzy także i w nieśmiałą krytykę współczesności, w której dali jedynie świadectwo całkowitego jej niezrozumienia, ale o tym później.

Duża jak na debiut, szesnastoarkuszowa powieść podzielona jest na trzy części. W pierwszej młody rosyjski inżynier, Aleksiej Bykow, przybywa wezwany do Moskwy, gdzie ze zdumieniem dowiaduje się, że proponują mu udział w wyprawie kosmicznej, ma być kierowcą transportera, na którym – już na Wenus – planuje się dotarcie do okolicy niezwykle bogatych złóż rud, zwanej Uranową Golkondą. Zapoznajemy się z fotonowym statkiem kosmicznym „Chius”, mogącym (ze względu na większą niż „stare atomowo-pulsacyjne rakiety”) moc zapoczątkować przewrót w podróżach międzyplanetarnych. Część druga poświęcona jest podróży i kosmicznym przygodom sześciu śmiałków. Trzecia – dziejom badania planety.

Po niezwykle trudnym lądowaniu wyprawa rozdziela się. Bykow z kolegami udają się w transporterze w stronę Golkondy, po drodze jeden z nich tajemniczo ginie. Pozostali docierają na miejsce, budują prowizoryczny kosmodrom dla następnych wypraw, przeprowadzają wstępny, geologiczny zwiad terenu. W powrotnej drodze podziemny wybuch jądrowy niszczy transporter, ginie dowódca, Jermakow. W ostatnim rozdziale wyniszczona chorobami, brakiem tlenu i głodem trójka dowleka się do statku, choć pilot „Chiusa”, Krutikow zmuszony był zmienić miejsce postoju. Utwór kończy opuszczony w polskim wydaniu epilog opisujący właściwy podbój planety – list geologa Jurkowskiego, napisany jakieś cztery lata po wypadkach do Bykowa, studiującego w Wyższej Szkole Kosmonawigacji.

Strugaccy zdecydowali się przede wszystkim zaczerpnąć ze starej, bielajewowskiej i wcześniejszej tradycji gatunku – powyższy schemat fabularny, typowy jest dla powieści przygodowo-podróżniczej. Dodatkowo, aby czytelnik był bardziej do tekstu „przykuty”, autorzy wprowadzili wiążący akcję motyw sensacyjnej tajemnicy – tzw. „czerwonego kręgu”. Okazuje się, że takie kręgi tworzą na

gruncie niebiałkowe bakterie „żywiące się” promieniotwórczością i – gdy zbliża się podziemna atomowa eksplozja – oczekujące wokół. W taki krąg wpadł właśnie transporter. Element sensacyjny nie był już – zauważmy – konwencjonalną pogonią za szpiegami i miał spełnić postulat zastosowania w dziele SF zwornika akcji naturalnego dla gatunku, wtopionego w fantastyczną fabułę i przynoszącego naukową wiedzę, w przeciwieństwie do dotychczas używanych, gatunkowo cudzych.

Ale pisarze nie mogli zrezygnować i z próby sprostania wymaganiom socjalistycznego realizmu w fantastyce, więc postanowili obciążyć ten schemat również problematyką społeczną. Skorzystali z wzorca fantastyczno-produkcyjnego. Fabuła utworu przygodowo-podróżniczego, jednowątkowa (niekiedy rozdziela się na dwa wątki równoległe), polegająca na następstwie przygód – od epizodu do epizodu, miała więc spełnić rolę szkieletu dla treści charakterystycznych dla socrealistycznej powieści produkcyjnej, gdzie akcja opiera się na intrydze, występują konflikty i starcia dwu sił, co wymaga z reguły fabuły wielowątkowej, bo czytający powinien poprzebywać z narratorem we wszystkich walczących obozach. Zadanie było trudne. Strugaccy poradzili sobie, przenosząc jak gdyby drugi, związany z działalnością „wroga” wątek w umysły bohaterów, markując go.

I tak, jeśli spojrzeć na *Kraję purpurowych obłoków* jako na utwór produkcyjny, to głównemu, klasowemu konfliktowi, zawsze obecnemu w socrealistycznych produkcjach odpowiada tutaj konflikt ludziczka przyroda, której ujarznienie jest głównym zadaniem człowieka. Chcąc wywiązać się z obowiązku ukazania takiego konfliktu, Strugaccy z jednej strony wymyślili wiele naprawdę groźnych niebezpieczeństw kosmosu i planety, co wyszło powieści na dobre, ale z drugiej musieli chwycić się tak dziwnego środka, jak pośredniej animizacji Wenus; bohaterowie bez przerwy podkreślają, że prowadzą z nią wojnę, że to bitwa – a ofiary porównują ze stratami frontowymi. Nawet wygrażają: „Wrócimy tu jeszcze... przyjdziemy! Zapłacisz nam za nasze męki, za śmierć! (...) Zakujemy cię w stal i beton! Będziesz pracować” [24, s. 307].

Tu skutki były przeciwne, bo w żaden sposób nie da się zrobić z planety takiego przeciwnika, jak imperialistyczni agenci, i deklamacje powyższe brzmią sztucznie. Rozwiązanie konfliktu przeprowadzone zostało znów podług tradycji „optymistycznej tragedii”, w epilogu oraz w kończącej właściwą narrację, pełnej patosu scenie: ocaleni kosmonauci przysłuchują się sygnałom nadawanym z ustawionych przez nich naprowadzających radiostacji i wiedzą, że towarzysze nie zginęli darmo, bo po nich przyjdą inni.

Konflikt: ludzie-przyroda, pomyślany jako naczelny w komunistycznym społeczeństwie, tylko po części mógł obronić powieść przed zarzutami „bezkonfliktowości” i – jako nie w pełni w swej realizacji przekonywający – wymagał uzupełnienia. Bracia wprowadzili więc inne: zwolennicy postępu a konserwatyści oraz indywidualizm-kolektywizm.

Lot „Chiusa” jest postulowanym w socrealistycznej poetyce „przełomowym momentem w życiu społeczeństwa”. Rakieta o wielkiej mocy ma pozwolić ludziom stać się gospodarzami w Układzie Słonecznym (ludzkość w momencie rozpoczęcia akcji lata już w kosmos trzydzieści lat ~ to podkreślenie było wówczas polemiczne wobec tradycji fantastyki radzieckiej, bo opisywane dotychczas wyprawy były z reguły pierwszymi) i zdobyć olbrzymie bogactwa, co zmieni życie na ich planecie. Wokoło idei nowego napędu od dawna trwała i trwa walka poglądów. Teraz ma nastąpić ostateczne rozstrzygnięcie: jeżeli „Chius” nie wróci, konserwatyści wezmą górę i badania Kosmosu zahamują.

Sprawa pośrednio wprowadza konflikt w załodze. Pośrednio – bo dzieje cementowania się jej jako kolektywu (znowu typowy motyw socrealistyczny) ujęto w schemat konfliktu indywidualizmu z kolektywizmem. Odpowiednik negatywnego bohatera (kosmonauta i komunista zupełnie negatywny być nie może), odznaczający się najslabszą spośród postaci wytrzymałością psychofizyczną, Jurkowski, jest zdania, że „wszędzie i zawsze naprzód szli entuzjaści-marzyciele, samotni romantycy, i to

właśnie oni wytyczali kierunki, torowali drogi dla administratorów, inżynierów...” [24, s. 120]. – Jest ono nie do przyjęcia dla radzieckiego marksisty tamtych lat i spotyka się z gorącą polemiką innych bohaterów, uważających się za „zwykłych pracowników”.

Gdyby pogład Jurkowskiego zwyciężył, to załoga nie umiałaby się, być może, wycofać, zgubiłaby siebie samą, zmarnowała wyniki oraz – tu wątki myślowe się łączą – pogrzebałaby ideę fotonowej rakiety. Najważniejszym, choć tylko „w myślach” (o rzeczywistym konflikcie w załodze statku kosmicznego wszak mowy być nie może), przeciwnikiem Jurkowskiego jest główny bohater i najsympatyczniejsza postać – Bykow. Nie lubią się, ale Jurkowski uzna autorytet człowieka, którym dotąd cicho pogardzał, co świadczy o pozytywnym przełomie wewnętrznym (następny typowy motyw).

Wprowadzenie do utworu przygodowego problematyki rodem z powieści produkcyjnych stworzyło realne niebezpieczeństwo dla „formatu osobowościowego” bohaterów, psychologicznego prawdopodobieństwa ich postępowania i myślenia. Ponieważ akcja dotyczyła czegoś innego, wyprawy – całą problematykę związaną z powyżej opisanymi konfliktami przyszło prezentować i rozstrzygać niemal wyłącznie za pomocą monologów wewnętrznych i dialogu, niekiedy całych tyrad. Do tego dochodziła konieczność przekazania informacji popularnonaukowej również tymi samymi środkami.

Mimo więc że mówienie na co dzień o tzw. „wielkich sprawach” i używanie „wielkich słów” Rosjanin w o wiele większym stopniu niż Polak ma za naturalne, postaciom „Krainy purpurowych obłoków” groziłoby beznadziejne zeschematyzowanie, sztuczność, gdyby nie starania pisarzy, aby postaciom pozytywnym przydać trochę kontrowersyjnych cech (np. ten idealny niemal Byków bardzo się czasami boi) – i odwrotnie. Po drugie ratował Strugackich humor, sprawna indywidualizacja języka, dążenie do przedstawiania zwykłych, ludzkich sytuacji życiowych. Bohaterowie żartują, mają swoje kłopoty osobiste (jednego z nich opuściła żona), a niekiedy zupełnie nietypowe

reakcje: pierwszy raz widząc człowieka w skafandrze, spanikowany Byków najnormalniej go sprzał<sup>12</sup>.

W sumie postacie „ludzi komunistycznej przyszłości”, aczkolwiek zdradzały niedostatki, ślady apriorycznego konstruowania ich wedle wzorców „produkcyjnych” i teorii marksizmu, tzn. zgodnie z marksistowskim ideałem tzw.: „jednostki wszechstronnie rozwiniętej”, były na tyle realistyczne, że krytyka zmuszona była uznać, iż Strugaccy pokazują „ludzi przyszłości maksymalnie przypominających współczesnych” [6], i ujrzeć w tym wyróżnik ich pisarstwa, co ostatecznie świadczyło, iż bohaterowie przekonywali. Niestety dotyczyło to jedynie postaci ściśle pierwszego planu. Inne, zwłaszcza „stalowy” Jermakow, kontynuowały niedawne i wkrótce uznawane za niechlubne, tradycje.

A zresztą sądzę, że Strugaccy, zachowujący wówczas wierność naczelnym zasadom poetyki socrealistycznego realizmu w jej ówczesnej realizacji, po prostu nie uważali za artystyczny błąd pozostawienia niektórym bohaterom jedynie funkcji nosicieli patosu.

Pisarze nie przeciwstawili się sztampom, związanym z wprowadzaniem do dzieła SF problematyki popularnonaukowej. Wiadomości z różnych dziedzin wykładali Bykowowi towarzysze, sam sobie przypominał podstawowe fakty z encyklopedii i podręczników z dokładnością psychologicznie

---

<sup>12</sup> Wszystkie te eksperymenty budziły nie lada niepokój u wydawcy. Boris Strugackij wspomina: „Nasz redaktor, kochany Izaak Markowicz Kassel, najwyraźniej był uczuciowo rozdarty. Z jednej strony rękopis mu się podobał, były tam przygody, bohaterskie wyczyny i opiewano zwycięstwo ludzkości nad podstępą przyrodą – a wszystko to opierało się na solidnym fundamencie naszej radzieckiej nauki i materializmu dialektycznego. Lecz z drugiej strony, to wszystko, jak na te czasy, to wyraźnie było nie to. Bohaterowie byli prymitywni. Pozwalali sobie na przekleństwa. Kłócili się i mało co a nie bili. Podstępna przyroda była bezlitosna. Ludzie wariowali i ginęli. Oto w radzieckiej powieści dla dzieci bohaterowie – nasi ludzie a nie jacyś tam szpiedzy, czy wrogowie ludu – kosmonauci! – ginęli, ostatecznie i bezpowrotnie. I nie było żadnego happy endu, żadnych wszystkogodzących sztandarów w epilogu... To nie było przyjęte w owych czasach. To było ideologicznie podejrzane – do tego stopnia ideologicznie podejrzane, że prawie już nie do przechnięcia.” [26, s. 646]

nieuzasadnioną, co fatalnie odbijało się na jego osobowościowym formacie, wtórnie go schematyzowało. Niekiedy w roli prelegenta wystąpić musiał narrator<sup>13</sup>.

Zadania popularyzatorskie potraktowano w „Krainie...” poważnie, starając się pokazać czytelnikowi możliwości rozwoju nauk i technik będących albo w powijakach (chemia polimerów), albo niewiele starszych (fizyka i energetyka jądrowa), wspominając o niedawno zabronionych w ZSRR: teorii względności, cybernetyce, genetyce itd. Świat przyszłości nasycono również nowymi wynalazkami, nie „cudownymi”, lecz w latach pięćdziesiątych w pełni przewidywalnymi (wideofon, chlorowinyłowy płaszcz), w czym powieść korespondowała nieco z „bliskim celownikiem”.

Notabene Strugaccy starali się, ale o tyle, o ile starać się mogą naukowiec-teoretyk i humanista (Boris Strugacki jest z zawodu astronomem, a Arkaduj był japonistą): poza więc naprawdę ścisłymi wiadomościami z astronomii i przekonującym opisem fenomenów kosmicznych, który wręcz nieporównywalny jest z tym, co było w fantastyce do nich, i dziś jeszcze nie razi anachronizmem – „perspektywy rozwoju nauki i techniki” sugerowano odbiorcom słowotwórczo, różnymi „atomokarami” i dziwnymi pomysłami w rodzaju tkaniny, gdzie „siatka atomów jednej warstwy materiału ułożona jest prostopadłe do siatki atomów drugiej warstwy”, co było chyba zbyt prostoduszną analogią do sklejki stolarskiej. Trzeba jeszcze wymienić fascynacje biologiczne.

Na koniec Strugaccy starali się sprostać zadaniom wyznaczonym twórcy przez teorię i praktykę realizmu socjalistycznego, tzn. zadaniom uczestnictwa w życiu

---

<sup>13</sup> Złośliwy krytyk narzekał: *Kraina purpurowych obłoków* pod wieloma względami przypomina książki: Władki – *Argonauci kosmosu*, Wołkowa – *Gwiazda zaranna*, Martynowa – *Dwieście dwadzieścia dni w gwiazdolocie*. U Strugackich, jak i we wszystkich tych książkach, główny bohater to nowicjusz, któremu wyrokiem losu (tj. autora – rzecz jasna) przychodzi brać udział w złożonym locie międzyplanetarnym. Nowicjusza trzeba, rzecz jasna, zaznajomić z astronomią i teorią lotów kosmicznych... No i zaczyna się trwające bez końca cytowanie astronomicznych i innych podręczników.” [11]

społecznym, nie tylko pośrednio, przez ukazywanie „zmaterializowanego” ideału, którą to rolę zamierzano właśnie wyznaczyć literaturze SF, ale i bezpośrednio: próbując oceniać niedawne lata. I wykazali bardzo małą spostrzegawczość. Ich perspektywa ograniczyła się do rejestracji najbardziej zewnętrznych przejawów społecznego zła: „Czasami odnoszę wrażenie, że wlecze się za sobą stare obyczaje, wlecze je z czasów, kiedy jeszcze trzeba było «napompowywać ludzi gadaniem», żeby wykonywali najzwyklejsze, elementarne obowiązki” [24, s. 125] – tak np. bohaterowie protestowali, dowiedziawszy się o zaplanowanym przed odlotem uroczystym obiedzie<sup>14</sup>. Natomiast w powieści bezkrytycznie przeniesiono w stosunkowo bliską, ale przecież już komunistyczną przyszłość bardziej „głębinowe” cechy społeczeństwa stalinowskich lat.

Oto, jaki jest ów przyszły świat. Byków czyta gazetę, która tak go wzrusza, że chce ją wziąć na statek jako przypomnienie i symbol ojczyściej planety:

„Odważniej wprowadzać w życie nowoczesne zasady orki” wołał artykuł wstępny. „Uczniowie z Islandii spędzają wakacje na Krymie”, „Podwodne sowchozy Dalekiego Wschodu dostarczą ponad plan 30 milionów ton planktonu”, „Nowa elektrownia atomowa o sile półtora miliona kilowatów zaczęła pracę w Wierchojańsku”, (...) „Na starcie stuletni łyżwiarze”. Byków przerzucał tylko stronicę: „Festiwal stereofilmów krajów Ameryki Łacińskiej”, „Budowa anglo-chińsko-radzieckiego obserwatorium astronomicznego na Księżycu”, „Z Marsa donoszą...” [24, s. 128].

Jeśli nie liczyć powiększenia skali przedsięwzięć ekonomicznych i nie brać pod uwagę konkretnych historycznych drobiazków, różnią się te tytuły od nagłówków gazet z lat pięćdziesiątych tylko jednym istotnym szczegółem: świat przyszłości żyje w pokoju. Wrażenie to Strugaccy

<sup>14</sup> Niepokój ich wzbudzały także donosy, ale z charakterystycznym wyjątkiem: bohaterowie powieści uważają za rzecz normalną donos do kierownictwa, jeśli dotyczy wykroczenia mogącego zaszkodzić „wspólnej sprawie” – w tym wypadku przygotowaniom do lotu.

potęgowali skutecznie, aczkolwiek najprostszym z możliwych sposobów, starannie wymieniając najrozmaitsze narodowości bohaterów kosmosu. Kogóż nie spotykamy, o kim nie słyszymy! Nie licząc narodów ZSRR, są Anglicy, Czesi, Chińczycy (tylko w wydaniach sprzed 1968 roku), Hindusi, Brazylijczycy. Zwłaszcza Trzeci Świat reprezentowany jest bogato, co ma być dla czytającego znakiem przewyciężenia dysproporcji w światowej ekonomice. Wszyscy współpracują, lotami kosmicznymi zarządza ogólnoswiatowa rada, tj. Międzynarodowy Kongres Kosmogatorów. Najprawdopodobniej albo zaszła już na całym świecie rewolucja, albo przynajmniej dwa systemy polityczne nie konkurują, skoro nastąpiło rozbrownienie. Byków uczył się w **byłej** szkole wojsk pancernych. Wnikliwego czytelnika jeszcze bardziej wobec tego uderzy militarny dryl<sup>15</sup> i ścisła reglamentacja informacji w otoczeniu Bykowa, atmosfera wojskowego obozu w całej kosmonautycznej organizacji.

Nie zadziwia drakońska dyscyplina przygotowań do lotu, która ma uzasadnienie w wymaganiach stawianych człowiekowi przez międzyplanetarną przestrzeń. Wojskowy szyk i komendy mogły ewentualnie być pozostałością tradycji. Ale kierownik przygotowań do wyprawy Krajuchin jest w całej organizacji władcą absolutnym. Co chwila widzimy go, gdy urządza awantury w razie opóźnień w wykonaniu jakiegoś zadania, sam pilnuje każdego drobiazgu. Wraz z Jermakowem urządzili ponoć straszliwą awanturę w zaopatrzeniu. W razie potrzeby spełnia też prokuratorskie funkcje, np. zarządzając umieszczenie niedbałego pracownika w areszcie.

---

<sup>15</sup> Możliwe że liczne „wojskowe” zachowania bohaterów są pozostałością po jednej z pierwotnych wersji tekstu. Znów się odwołam do wspomnień Borisa Strugackiego: „Wedle najjaśniejszego rozkazu zażądano, by usunąć jakiegokolwiek wzmianki o wojskowych w kosmosie – „żadnej papachy, żadnych pagonów być tu nie może; nawet wspomnianie o nich jest niewskazane” – i czołgista Byków „paroma śmiałymi pociągnięciami pióra” został przekształcony w byłego kapitana, a obecnie kierownika transportu [защиты] u geologów.” [26, s. 649]

Pisarze nie zorientowali się, że ukazując bałagan i dyscyplinarne metody jego przewycięzania, przenoszą w przyszłość centralistyczną ekonomikę lat stalinowskich (tj. ekonomikę typu wojennego) bez zastanowienia się, czy w takim systemie zarządzania w ogóle możliwe jest osiągnięcie sukcesów w rodzaju rozwinięcia na szeroką skalę eksploatacji kosmosu i czy taka wizja zgodna jest choćby z teorią komunizmu.

Ścisłe scentralizowanie odciska swą pieczęć na osobowościach. Pewne nieśmiałe żądania konsultowania decyzji kierownictwa z bezpośrednio zainteresowanymi tymi decyzjami podwładnymi kwalifikowane są przez w pełni pozytywnych bohaterów jako drobnomieszczańskie przeżytki i przejawy niedostatków charakteru. Mimo skłonności do bohaterskich wyczynów, postacie nie odznaczają się ani samodzielnością myślenia, ani odwagą cywilną. Wolą samemu nie podejmować życiowych decyzji. Charakterystyczne jest np. to, że wahania Bykowa, który nie wiedział, czy zgodzić się, czy nie na propozycję udziału w wyprawie, przecięło zapewnienie Krajuchina, że od dawna „miał go na oku” i jest przekonany, że sobie poradzi. Wedle Aleksieja przełożony i państwowy działacz „wie lepiej” i lepiej zna jego możliwości niż on sam!

Może najbardziej drastycznie nielogicznym, a przy tym mającym największe znaczenie dla rozwoju akcji zjawiskiem jest panująca w krajuchińskiej organizacji zasada zachowania tajemnicy i reglamentacji informacji, swoista dla zhierarchizowanych grup społecznych typu wojskowego. Po co tajemnice, sieć wartowników, sprawdzający wszędzie przepustki portierzy, skoro ponoć problemy światowego pokoju zostały rozwiązane?

Nie ma także żadnego uzasadnienia w logice fabuły bardzo staranne reglamentowanie informacji dostępnych bohaterom. Na przykład podczas przygotowań do lotu dana część załogi nie wie, jaki jest program treningu pozostałych kosmonautów.

Ba! Bohaterowie nie mogą z sobą nawet szczerze porozmawiać. Była wyżej mowa o konsekwencjach, jakie miałyby dla kwestii podboju kosmosu nieszczęśliwy finał wyprawy. Podczas

radiowej rozmowy ze statkiem Krajuchin chciałby jakoś przestrzec Jermakowa, przypomnieć mu, ile zależeć będzie od tego, czy zdoła być wystarczająco ostrożny, ale nie zdecyduje się, bo musiałby zdradzić podwładnemu (przybranemu synowi!) fakt istnienia różnicy zdań w kierownictwie Komitetu.

Tak... „Kraję purpurowych obłoków” dla jej warstwy przygodowej dotąd czyta się w Rosji i w Polsce. Teoretyczne, programowe ambicje autorów są dziś jednak nie do odczytania, można je najwyżej „wypreparować” z tekstu w procesie historycznoliterackiej analizy. Informacje technologiczne, kosmograficzne i inne są przestarzałe lub znane. Ale powieść pozostała ciekawym dokumentem ograniczoności ludzkiej fantazji, zwłaszcza w tym, co tyczy się społecznego świata. Stanisław Lem zarzucał kiedyś<sup>16</sup> amerykańskiej SF szczególnie konserwatywny społeczny. Do pewnego momentu jej dziejów dotyczy to również fantastyki radzieckiej.

\* \* \*

Sądzę, że znaczenie omawianej powieści w historii radzieckiej fantastyki przełomu pięćdziesiątych i sześćdziesiątych lat najtrafniej (na przełomie 1997/98 roku) określił jej żyjący dziś współautor (zaznaczając równocześnie, że w twórczości braci Strugackich stanowiła ona epizod – jeśli nie liczyć paru opowiadań – praktycznie odosobniony):

---

<sup>16</sup> „Żeby się przynajmniej jeden ze wszystkich Science Fictioners raz zająknął o socjalizacji, chociażby tylko głównych gałęzi przemysłu [...] – lecz nie ma tak dobrze. Wcale nie o to idzie przy tym, by mieli Amerykanie propagować jako ideał utopii – komunizm [...], ale pojęcie to zostało ze słownika SF wykreślone, jeśli nie stanowi podwalin dystopii postorwellowskiego rodzaju.

Toteż warto przelotnie zauważyć, że wachlarzem politycznych przekonań, wyznawanych przez większość autorów, Science Fiction umieszcza się wyraźnie po prawicy [...]” [13, t. 2, s. 435].

Czy nie jest analogiczne, że Strugackim, mimo ich ówczesnego całego pisarskiego „rewolucjonizmu”, nawet nie wpadło wtedy do głowy „zająknąć się” o bardziej demokratycznym gospodarowaniu i stosunku do jednostki ludzkiej?

„„Kraina...” okazała się typową opowieścią okresu przejściowego – obarczoną chropawym moralizatorstwem i głupim ideologicznym nabożeństwem fantastyki „bliskiego celownika”, a równocześnie nie pozbawioną atrakcyjności, fantazji, prawdziwego zapału i naiwnego pragnienia, aby natychmiast, właśnie teraz stworzyć coś na miarę pióra Wellsa, albo choćby Bielajewa” [26, s. 650]

Stanowiła ona – jak sędzę – pewien przejaw ostrożnego i cząstkowego buntu estetycznego, który miał miejsce przy równoczesnym braku jakiegokolwiek sprzeciwu ideologicznego. W pełni respektując podstawowe założenia socrealizmu, zbuntowali się bracia przeciwko tym, estetycznym i genologicznym kanonom owego kierunku, które wówczas skazywały naukową fantastykę (a więc i ich – jej twórców) na wegetowanie nie tylko na marginesie literatury, ale i – praktycznie – poza nią. Pragnęli więc swego rodzaju awansu fantastyki w ramach realizmu socjalistycznego. Natomiast ani sam socrealizm, ani rzeczywistość, w której żyli – nie wzbudzały jeszcze wtedy ich wątpliwości. Te miały dopiero nadejść.

Nic więc dziwnego, że po latach Boris Strugacki tak ocenił owo młodzieńcze, swoje i Brata dzieło:

„Niechaj ta powieść zostanie w fantastyce, jako pewien kaleki pomnik postawiony całej epoce, takiej jaką była – z jej gorącym entuzjazmem i zachwyconą głupotą, – z jej szczerym pragnieniem dobra połączonym z kompletnym niezrozumieniem tego, czym jest dobro, – z jej nieokiełznaną gotowością do poświęceń, – z jej okrucieństwem, ideologiczną ślepotą i klasycznym, Orwellowskim dwojmyśleniem. Bo były to czasy złowrogiego dobra, służącego życiu zabijania, „milczącej fanfaronady i mądrej bezmyślności”. I nie można tego czasu wykreślić ze społecznej pamięci. Najgłupsze, co moglibyśmy zrobić – to szybko o nim zapomnieć. Należy przynajmniej pamiętać te czasy – póki ich nasiona nie spróchnieją”. [26, s. 651]

## BIBLIOGRAFIA:

1) Беляев А. «Аргонавты Вселенной»: [Рец. на роман В. Владко] // „Детская литература” 1939. № 5, s. 55.

2) Бритиков А. *Русский советский научно-фантастический роман*, Ленинград: Наука, 1970, ss. 448, tu s: 96-101 i 135-145.

3) Callois R. „Od baśni do science fiction” [w:] Callois R. *Odpowiedzialność i styl: Eseje*, Warszawa: PIW, 1967, s. 29-65.

4) Чернышева Т. *Природа фантастики*, Иркутск, Изд-во Иркут. ун-та, 1985, ss. 336.

5) Горький М. „Наша литература – влиятельнейшая литература в мире: Речь на втором пленуме Правления Союза советских писателей 7 марта 1935 года”, [w:] Горький М. *Собрание сочинений в 30 т.*, Т. 27, Москва. Гос. изд-во худож. лит, 1957. s. 412-421.

6) Днепров Анатолий, „Научная фантастика для исследования будущего” // Молодой коммунист, 1961, nr. 8, s. 112-119.

7) Eile S. *Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, Ossolineum, Komitet Nauk o Literaturze Polskiej PAN.

8) Хузе О. „Советские научно-фантастические книги о будущем” [w:] „Вопросы детской литературы”. Москва-Ленинград, Детгиз, 1953, s. 349-373.

9) Kajtoch Wojciech: “Z mojego archiwum (Kosiński, Parnicki i... socrealizm)” [w:] W. Kajtoch [red.] *Proza, proza, proza... (opowiadania, fragmenty, eseje, notatki)*, tom 3, Kraków 1997, Związek Literatów Polskich – Oddział w Krakowie, ss. 516, s. 319-332.

10) Кайтох Войцех. „Братья Стругацкие: Очерк творчества. Пер. с пол. В. Борисова” [w]: Стругацкий Аркадий, Стругацкий Борис *Собрание сочинений в 11 т.* Т. 12, дополнительный, ss. 671, tu ss. 409-670.

11) Каплан Е. „Только не схемы!” // Литература и жизнь, 1960, 8 января

12) Лавренев Б. „Реалистическая фантастика” [w:] Охотников В. *На грани возможного*, Москва, Молодая гвардия, 1947, s. 5-6.

13) Lem Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, tom I i 2, Kraków 1973, WL, ss. 452 i 579, wyd. II.

14) Луначарский А: „Социалистический реализм”, [w:] Луначарский А. В. *Полное собрание сочинений в 8 т.*, Т. 8., Москва, Худож. лит., 1964, s. 491-523.

15) Markiewicz Henryk: *Główne problemy wiedzy o literaturze* Kraków, 1976, WL, wyd. IV.

16) Неелов Е. *Волшебно-сказочные корни научной фантастики*, Ленинград, Изд-во Ленинград. ун-та, 1986, ss. 200.

17) Немцов В. *Осколок Солнца*, Москва, Молодая гвардия, 1958. s. 256.

18) Петров Сергей М., *Социалистический реализм. История, теория, современность*, Москва 1984, „Советский писатель”, ss. 472.

19) Полтавский С. „Пути и проблемы советской научной фантастики” // «Вопросы детской литературы», Москва-Ленинград, Детгиз, 1955, s. 106-162.

20) Ревич В. „Реализм фантастики” // „Фантастика 1968”, Москва, Молодая гвардия, 1968, ss. 270-298.

21) Стругацкий А. „Трудно быть фантастом. Беседу записал С. Кашницкий” // „Московский комсомолец” 1980, 17 сент., s. 2.

22) Стругацкий А. „Фантастика всегда актуальна. Интервью брали О. Блохин, С. Замогильный” // „Коммунист” (Саратов) 1982, 27 авг., s. 4.

23) Стругацкий А., Стругацкий Б. „Фантастику любим с детства. Беседа с писателями” // „Аврора” 1981, № 2., ss. 150-155.

24) Стругацкий А., Стругацкий Б. „Страна багровых туч”, [w:] Стругацкий А., Стругацкий Б. *Собрание сочинений*. Т. 1-11. – Донецк: Сталкер, Terra Fantastica, 2000-2001, t. 1, ss. 34-332.

25) Стругацкий Б. „Мы пишем о земном человеке. Интервью записал П. Огус”, „Иртыш” (Семипалатинск) 1983, 16 апр., s. 4.

26) Стругацкий Б. „Комментарии к пройденному”, [w:] Стругацкий А., Стругацкий Б. *Собрание сочинений* Т. 1-11, Донецк: Сталкер; Terra Fantastica, 2000-2001, t. 1, ss. 638-664.

27) Zgorzelski A. *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Warszawa, PWN, 1980, ss. 205.

Wojciech Kajtoch (Poland, Kraków)

## ABOUT THE FIRST STORY OF THE STRUGATSKY BROTHERS

### Summary

The idea for the story *In the Country of Purple Clouds* of the Strugatsky brothers appeared circa 1952. Boris and Arkadij Strugatsky found the incentive for writing their first science fictional work in their readerly displeasure with the level of science fiction of their times. The author outlines the social and literary circumstances of the Soviet era when, after the respected fantastic literature of Aleksandr Bogdanov, Aleksej Tolstoj, Aleksandr Beljaev and fantastic literature with anti-capitalist elements of Marijeta Šaginjan and Lazar Lagin, science fiction lost esteem as unrealistic prose and came close to popular science with elements of young adult-oriented adventure literature.

After a short plot depiction of the story *In the Country of Purple Clouds*, which starts with the summoning of young Bikov to a interplanetary mission, a voyage with the photon rocket “Hios” to Venus and mysterious events surrounding a mine with radioactive ore, “the Golconda of Uranus”, attention is called to those elements that keep the traits of Soviet science fiction (adventure, travel account) and to elements which diverge from contemporary schemes of Soviet science fiction – (conflict human vs. nature instead of conflict of the production forces, mentions of personal details from the hero’s life, mentions of hero’s fear, high artistry of the storytelling etc).

Aleksandra Korda-Petrović  
(Srbija, Beograd)

TRI ČEŠKA ROBOTA  
(K. ČAPEK – F. NOVOTNI – E. BONDI)

*Апстракт: Naučno-popularna odrednica robot povezuje dela tri značajna autora češkog SF: Karela Čapeka, Františka Novotnog i Egona Bondija. Tri autora iz različitih književnih perioda, tri različita književna senzibiliteta i tri predstavnika različitih faza u razvoju češke književne SF tematike, svojim pristupom fenomenu robota skiciraju i razvojni put ovog žanra u češkoj književnosti.*

*Кључне речи: češka književnost – Karel Čapek – František Novotni – Egon Bondi – roboti – veštačka inteligencija*

Češka naučna fantastika ima solidnu tradiciju, pre svega kao underground literatura i književnost „sa margina“, koja se vremenom izborila za svoje mesto kao poseban žanr i pravac na češkoj književnoj sceni. Put od klasične SF književnosti sa dominantnim elementima akcije i avanturizma, preko „moralizatorskog SF“, „filozofskog SF“, „psihološkog SF“ i žanra koji je lako maskirao kritiku društveno – političkih odnosa u periodu normalizacije u Čehoslovačkoj, češki SF razvijao se i dalje u pravcu cyberpunka, biopunka i science fantasy. Postojanje udruženja i grupa pobornika i poštovalaca naučne fantastike (SAF, češka sekcija WORLD SF i INTERSECTION), specijalizovanih časopisa sa već dugom tradicijom (Ikarie, Nemesis, Kvar), objavljen Rečnik češke SF i publikacije *Ko je ko u češkoj i slovačkoj SF*, kao i redovna dodela renomirane književne nagrade *Cena Karela Čapeka – Mloky* za dela iz ovog žanra, svedoče da se ovaj segment češke književnosti odavno izborio za svoj ravnopravni status u

raznolikom mozaiku češke književne istorije i aktuelne književne scene. Ako svemu tome dodamo i činjenicu da je upravo češki autor Karel Čapek otac internacionalno prihvaćene odrednice robot, ne postoji dilema o značaju češke naučne fantastike u kontekstu slovenske, ali i svetske SF književnosti.

Upravo naučno-popularna odrednica robot povezuje dela tri značajna autora češkog SF: Karela Čapeka, Františka Novotnog i Egona Bondija. Tri autora iz različitih književnih perioda, tri različita književna senzibiliteta i tri predstavnika različitih faza u razvoju češke književne SF tematike, svojim pristupom fenomenu robota skiciraju i razvojni put ovog žanra u češkoj književnosti. Iako se danas svaki od njih već svrstava u autore klasičnog češkog SF, može se reći da je Čapek prethodnik, Novotni je tipični predstavnik a Bondi zatvara ovaj krug uključujući se u sajber – računarski pristup fenomenu robota. Shvatanje robota kao ljudskog androida koji uz čoveka postoji kao pomagač ili kao neprijatelj, preko robota koji osvaja čoveka prodirući u njegovu auru, do potpunog stapanja čoveka i robota kroz računarsku percepciju stvarnosti – put je kojim će preći roboti, ali i čovek, od Čapekove drame do novele F. Novotnog i romana E. Bondija.

### **R.U.R. roboti**

Kada je češki pisac Karel Čapek (1890-1838) napisao svoju dramu *R.U.R. – Rossum s Universal Robots* (1920), nije ni slutio da će ga ona „lansirati“ u svet, proslaviti njegovo ime i učiniti da se njegova buduća prozna i dramska dela budno prate očima savremenika. Takođe, Čapek nije mogao ni pretpostaviti da ovom dramom otvara vrata novom žanru u češkoj književnosti – naučnoj fantastici, a da će on sam kasnije dobiti i epitet „oca češkog SF“. Drama je premijerno izvedena na sceni Klicperinog divadla u Hradci Kralove 2. januara 1921.g. Istog meseca izvedena je i u Narodnom divadlu u Pragu, a zatim slede premijere u Nemačkoj, Poljskoj i Americi. Ubrzo zatim *R.U.R.* je imao premijeru i u Narodnom pozorištu u Beogradu

(29.11.1922.g.) u prevodu Bogoljuba Krejčika i Velimira Živojinovića Masuke, koji je predstavu i režirao<sup>1</sup>.

Drama *R.U.R. – Rossum s Universal Robots* je utopistička kolektivna drama u tri čina sa predigrom. Počinje posetom gospodjice Glorijove čuvenoj Rossumovoj fabrici u kojoj se proizvode roboti, inteligentna bića sposobna za rad, ali lišena emocija. U fabrici se dnevno proizvodi 15 000 robota. Sledeća tri čina drame odigravaju se posle deset godina. Roboti su toliko rasprostranjeni po svetu da skoro u svim poslovima zamenjuju ljude. Umesto ljudi vode i ratove. Proizvodnja robota je toliko napredovala da je čuveni dr Gal uspeo da proizvede i naprednu seriju robota koji pored radnih sposobnosti poseduju inteligenciju i vlastitu volju. Oni će postati vodje bune protiv ljudi koje će proglasiti za izrabljivače i tirane. U pobuni robota ljudski rod je istrebljen, preživljava samo Alkist, jedan od članova fabrike u kojoj su se roboti proizvodili. Njegov život je robotima dragocen jer je izgubljen rukopis starog Rossuma u kome je formula fabrikacije robota. Roboti shvataju da je za njihov opstanak neophodna formula reprodukcije vrste. Alkist im ne može i neće pomoći, ali postaje svedok ljubavne scene između dva robota, Jelene i Radiusa. U toj emociji koja se razvija između dva robota krije se formula i recept za nastavak vrste. Tu je ujedno i kulminacija Čapekove drame, u trenutku kada se šalje jasna poruka autora da za opstanak civilizacije nemaju važnost napredak tehnike ni moć, već sposobnost da se voli. Jasna formula pravog humaniste koji upozorava svoju civilizaciju na opasnost mehanizacije savremenog sveta u kome se gubi ona esecijalna emocija koja obezbeđuje nastavak vrste.

U drami su ravnomerno zastupljeni likovi ljudi i robota. Članovi naučnog tima u fabrici robota nosioci su različitih

---

<sup>1</sup> Drama *R.U.R.* bila je objavljena u časopisu *Mostovi* (br. 4, 1973.g.) u prevodu Dušana Kvapila. Isti prevod bio je korišćen za realizaciju radio drame u produkciji Radio Beograda (oktobar 1990.g.) u režiji Božidar Djurovića. Zagrebački SF časopis *Sirius* objavljuje ovu Čapekovu dramu u prevodu sa engleskog a uz još jedan antologijski tekst svetske naučne fantastike Mellont taut E.A. Poa.

čovjekovih delatnosti i stavova: Ing. Fabri simbolizuje čovekovo stremljenje ka tehnološkoj savršenosti, dr. Gal je predstavnik medicinskih i istraživačkih nastojanja, dr. Hallemeier se bavi prodiranjem u fenomen ljudske duše, a Busman je simbol čovekove poslovne sposobnosti. Posebno mesto ima graditelj Alquist, samim tim što ostaje jedini preživeli član tima. On simbolizuje sve one najpozitivnije čovekove mogućnosti i napore – njegova sposobnost je da gradi i stvara. Helena Gloryova, ćerka upravnika fabrike, predstavnik je ženske populacije koje je priroda obdaruje da stvaraju nove živote, ali ona je nerotkinja i simbolizuje problem bele kuge koji uzima maha. Čapekovi Roboti, delo ljudskih napora i znanja, personifikovani su simboli ljudskog otudjenja, mehanizacije, izmanipulisane mase...

Drama *R.U.R.* još u vreme svoga nastanka bila je različito tumačena. Najčešće su kritičari i publika u njoj videli Čapekovo upozorenje od ubrzanog tehnološkog napretka civilizacije. Čapek se ograđivao od ovakvih tumačenja, smatrajući svoj odnos prema napretku nauke i tehnologije kao veoma pozitivan, kao pravi trijumf čoveka u najuzvišenijem smislu. Drugo rasprostranjeno tumačenje drame zastupali su oni koji su u njoj videli autorovu alegoriju na tadašnje revolucionarne odnose u Evropi, na jačanje proletarijata i revolucionarnih masa. I ovo tumačenje je Čapek odlučno odbijao. Pisac je odgovarao na ova jednostrana tumačenja rečima da je tehnički napredak civilizacije pozitivan, ali je sporna njihova upotreba od strane ljudi. I tu leži pravo upozorenje čoveku koji svoje delanje i rezultate mora uvek podrediti ideji istinske humanosti. Ipak, ne može se osporiti verovatan uticaj nedavno proživljenog iskustva Prvog svetskog rata, kao i aktuelna revolucionarna borba radničke klase, koja se odvija u vreme kada drama nastaje. Svet koji ga okružuje nagoni pisca da razmišlja o novom vremenu kolektivizacije i jačanja moći mase, ali ga pre svega interesuje da predoči „nekrolog čovečanstvu“, zamišljen na svevremenskoj ravni. Uostalom, Čapek će na taj problem ukazivati i u romanima *Rat ljudi i davždevnjaka* (Válka s Mloky, 1936), *Krakatit* (Krakatit, 1924) i *Fabrika Apolutnog* (Továrna na absolutno, 1922), kao i u drami

*Bela bolest* (Bílá nemoc, 1937). U njima će pisac upozoravati na razarajuću moć moćnih. Ali u tim delima više nema robota.

Ruski pisac Aleksej Nikolajevič Tolstoj (1883-1945) napisao je 1924.g. takodje dramu o robotima pod nazivom *Pobuna mašina*. Po osnovnoj ideji i strukturi drame, bilo je očito da se ruski pisac ugledao na Čapekov *R.U.R.* Sovjetska kritika veličala je ovu dramu u smislu „produbljanja“ i „usavršavanja“ Čapekove ideje „bez Čapekovih buržoaskih ograničenosti“.

### Ramax roboti

Predstavnik klasične češke SF književnosti je František Novotni (rodj. 1944.g.). Po zanimanju inženjer kibernetike i strasni ljubitelj pomorskog jahtinga, dobitnik je i dva Mloka, Nagrade Karela Čapeka za SF. Prvi je dobio 1985.g. za priču *Legenda o Madoni iz Vrakovišta* (Legenda o Madoně z Vrakoviště, 1984.), a posle objavljene dve zbirke SF priča *Nesrečno sletanje* (Nešťastné přistání, 1988) i *Bradburijeva senka* (Bradburyho stín, 1991), dobija i drugog Mloka za novelu *Ramax* (Ramax, 1991). Ovu novelu će Novotni objaviti godinu dana kasnije u istoj knjizi sa pričama *Ruže u očima* (Růže v očích, 1992) i *Andros* (Andros, 1992)<sup>2</sup>.

Nagrađena novela *Ramax* postepeno je sazrevala kroz prethodne teme Novotnijevih priča. U zbirci *Bradburijeva senka*, autor varira temu odgovornosti čoveka za svoje delanje i čovekovog odnosa prema Bogu. U naslovnoj priči ove zbirke Novotni apeluje na ljudsku odgovornost za izvršena dela a izradjena je na motivu materijalizovanih ljudskih trauma, ličnih i genetskih prekora savesti. Ozbiljne teme humorno obradjene, učinile su da Novotnijeve SF priče dobiju epitet „SF za odrasle“. Zapravo u prvom planu nije bila samo efektna zabavna funkcija priča, SF aparat služio je samo kao potpora filozofskim temama.

Filozofska tema odnosa čoveka prema Bogu i veri, dobija svoj doradjeni oblik u idejno složenoj noveli *Ramax*.

---

<sup>2</sup> Priče F. Novotnog nisu prevedjene na srpski jezik.

Glavnu ulogu imaju Roboti koji poseduju dar samospoznaje. Oni su, poput ljudi, svesni svoje egzistencije i nose sve psihološke karakteristike ljudi. Jedan od segmenata spoznaje svog identiteta, za Robote je njihov odnos prema Čoveku-stvoritelju. Za njih je ljudsko biće Bog – stvoritelj, kao što je za čoveka to „stvarni“ Bog. U očima mašina čovek je postao Bog. Tako na populaciji Robota čitalac posmatra ceo proces geneze vere a novela dobija karakter modernog mita inspirisanog biblijskom tematikom.

Za razliku od Čapekovih Robota, kojima nedostaje emocija kao ključ nastavka vrste, Novotnijevi Roboti emotivno su zreli i spremni ne samo za međjusobne emocije, već i za emocije prema Stvoritelju. Sedamdeset godina kasnije, imajući u vidu vreme nastanka Čapekove drame i novele Novotnog, roboti su čiste kopije čoveka, ulaze u čovekovu auru i imaju uzvišenu potrebu da budu verujući. S druge strane, čovek nije istrebljen i pobedjen od strane Robota (kako je to kod Čapeka), već uzdignut na pijedestal Tvorca. Roboti postaju ogledalo čoveka preko potrebe da veruju, a čovek „ispunjava program“ pravoga Boga, čiji je cilj ponovna transformacija čoveka u Boga. Time se osnovna ideja novele pomera u odnosu na ideju Čapekove drame: moć Robota više ne upozorava na mogućnost uništenja ljudskog roda, već postaje lupa kroz koju čovek sagledava samoga sebe. Naravno da osnovna namera Novotnog nije da čoveka uzdigne do visina i moći svemogućeg Boga, već da razmotri fenomen nastanka vere, potrebe za verom, kao i svih dilema koje verovanje u Tvorca pobudjuje.

Ako su Čapeku roboti poslužili kao simbol upozorenja od otudjenog tehničkog razvoja civilizacije, roboti kod Novotnog su SF plašt kojim autor zagrcé filozofski problem fenomena vere.

### **Sajber roboti**

Pesnik, prozaik i filozof Egon Bondi (rodj. 1930) je za čitavu deceniju stariji od F. Novotnog. Pre nego što je počeo da piše SF pripadao je krugu andergraund autora, pisao je tekstove za rok i pank bendove, dok mu komunistička ideološka kritika zatvara vrata oficijelne književnosti sve do kraja

80-ih godina. Njegove pesme sa odlikama nadrealističke poezije i dadaizma, kao i romani, kolaju medju čitaocima samo u samizdatovim verzijama. Uspeva da objavi samo svoje filozofske studije u kojima se uglavnom bavi analizom filozofskih pravaca od antike do kraja 18.veka, kao i istočnjačkom filozofijom, pre svega indijskom i kineskom.

Bondi osamdesetih godina piše slobodnu trilogiju sa odlikama SF proze, romane *Rodjaci invalidi* (Invalidní sourozenci, Toronto, 1981. g.), *Avganistan* (Afgánistán, samizdat, 1981. g.) i *Bezimena* (Bezejmenná, samizdat, 1987. g.), mada odlike ovoga žanra sam autor pripisuje samo prozi *Nepriča* (Nepovídka, samizdat, 1986. g.). Ono što je karakteristično za prozu Egona Bondija alias Zbinjeka Fišera, oslikava se u varijacijama osnovnog motiva katastrofe sveta. Naša civilizacija je ugrožena i nestaje, a jedini koji su sposobni da prežive su ljudi andergraunda. Radnja prvog od njih odvija se na pustom ostrvu polovinom trećeg milenijuma gde žive prognanici koji ne pristaju na novi poredak. Tih 80-tih godina u socijalističkoj Čehoslovačkoj, koja je već dugo čamila u periodu ideološke normalizacije i izolacije, ovakva Bondijeva stvarnost bila je jasna aluzija na realnost u kojoj mogu opstati samo prognanici, „ljudi sa margina“.

Ali Bondi se bavi i prošlošću. U knjizi *3 x Egon Bondi* (3 x Egon Bondy, 1990) koju čine tri novele, autor evocira prošlost. Od magičnog vidjenja sveta iz vremena paleolita (Šamon), preko slike XIX veka u kome kaludjer traga za istinom (Mních), do priče o životu jevrejskog lažnog misionara (Nový věk), a sve ispriповedano kao aluzija na realije totalitarnog sistema XX veka. Krajem 90-ih Bondi piše roman *Severin* (Severin, 1997), beletrizovanu monografiju panonskog sveca kroz čiju sudbinu autor traži esencijalni smisao egzistencije.

A onda, nagli zaokret ponovo u budućnost u sajberpank noveli *Sajberstrip* (Cybercomics, 1995.)<sup>3</sup>. To je pogled u nedaleku budućnost, kada će na Zemlji živeti deset milijardi ljudi, od kojih se 90% populacije bori za golo preživljavanje.

<sup>3</sup> Roman *Sajberstrip* objavljen je na srpskom jeziku u prevodu Aleksandre Cimpl-Simonović (Zepter book world, Beograd 2003.)

vanje a manjina diktira protok kapitala i živi u blagostanju. Svetom vladaju velike korporacije, planeta je ekološki uništena, mnogi poznati gradovi su nestali sa lica zemlje ili su izgubili svoj značaj... To je svet koncentrisane bede, besomučnih ratova, rasizma i neukosti. Automatizacija privrede stvorila je armiju nezaposlenih koja se bavi kriminalom i prostitucijom. U takvom svetu postoji samo jedna oaza – to je Prag, grad u kome vlada Mafija koja je iz sopstvenih interesa sačuvala stari izgled grada kako bi privukla turiste i bankarski kapital. U tom gradu živi Vera, kompjuterski haker, koja dobija tajni i rizični zadatak... Vera je zgodna crnkinja, udovica je i ima ćerku. Njena specijalnost su računarska dekodiranja i ulaženja u softverske sisteme. Međutim, junakinja je sajber robot u ženskom telu, ona oseća pomoću senzora, najsigurnije se oseća u virtuelnom svetu kompjutera, a svoje emocije kontroliše uzimanjem droge. Njeno savršeno logično i inteligentno razmišljanje ne razlikuje se od računarsko-robotskog sistema zaključivanja.

Robot nije više sintetički android koji je rezultat tehnološkog napretka civilizacije (*R.U.R.*), nije više ni stvorenje koje egzistira uz čoveka, preuzevši sve njegove odlike (*Ramax*), sada su se čovek i robot stopili u jedno biće. Sam čovek je robot. Podsvest junakinje funkcioniše poput otvaranja fajlova u kompjuterskim programima, poput video inserata koji se nekontrolisano pojavljuju i nestaju u svesti. Vera priznaje da je njena podsvest „kao mašina, jer ne samo da obradjuje već i otkriva nove, beskonačne informacije“. Sa virtuelnom kacigom na glavi i rukavicama, ona proučava talase informacija u virtuelnom prostoru, preradjuje ih, „lovi“ njihove skrivene kodove, plovi kroz univerzum prostora koji je očima nevidljiv, ali odgovara recepciji računarskog čipa. Verine emocije su kontrolisane, svode se na osećaj majčinske odgovornosti, veću ili manju meru poverenja u ljude oko sebe i izvesnu dozu straha za svoj život. Samo povremeno, kada spoljašnji senzori nadraže njena čula, blesne na tren poneko sećanje koje budi uspavanu senzitivnost. Ipak, prevladava osećaj praznine.

Ali Bondi, koji u svojim delima pre svega preispituje filozofsku spoznaju sveta, svom sajber robotu otkriva

pučinu istočnjačke filozofije i time pruža junakinji šansu da se približi samospoznaji i otkrivanju smisla postojanja. Tako očovečeni robot dobija mogućnost da vrati u sebe suštinu ljudskog bića.

### Sva tri češka robota

R.U.R roboti, Ramax roboti i Sajber roboti produkti su različitih stepena tehnološkog razvoja, potiču iz različitih perioda XX veka i ogledalo su različitih faza u razvoju SF proze u češkoj književnosti. Ipak, poseduju nešto zajedničko – svi oni su čovekolika i inteligentna bića, bića „od krvi i mesa“. Niti jedan od njih nije sačinjen od čelika, metala i drugih veštačkih materijala. Po svojoj spoljašnjosti ne liče na mašine. Oni su produkti ili hemijskog procesa (*R.U.R.* i *Ramax*), ili sastavni deo sajber realnosti (*Sajberstrip*). Dakle, oni su očovečeni. Toliko su ljudima slični da ih prepoznajemo samo po drugačijoj motorici pokreta, izrazu lica i dubini pogleda, ili po načinu percepcije okolnog sveta.

Različiti stepen tehnološke savršenosti meri se isključivo parametrima kao što su što veća sličnost sa čovekom (*R.U.R.*), identifikacija sa njim (*Ramax*) i sposobnost prevazilaženja čovekovih ograničenosti (*Sajberstrip*). Njihov stepen tehnološkog savršenstva obrnuto je srazmeran duhovnom razvoju čoveka. Što su roboti savršeniji, čovek je sve udaljeniji od svoje duhovne suštine, otudjeniji od sveta i samoga sebe. Robot je ogledalo čovekovog unutrašnjeg sveta, veštačka inteligencija koja nastoji da savlada tvorca (*R.U.R.*), da se sa njim poistoveti (*Ramax*) ili da ga već prevaziđenog ponovo uzdigne (*Sajberstrip*). Roboti su i ogledalo stvarnosti koja okružuje Capeka, Novotnog i Bondija, oni su parametri stanja ljudskog duha i pokušaj odgovora na šira egzistencijalna pitanja.

Uz atraktivnost i avanturu, ovi roboti nas navode na razmišljanje o budućnosti civilizacije, granicama čovekovih mogućnosti, večitoj potrebi traganja za smislom. Tako su ova tri češka robota prešla put od čovekovog tehnološkog proizvoda, koji je stekao moć veću od svog tvorca, do povratka filozofskoj mudrosti, koja ipak pripada samo čoveku.

## LITERATURA:

Černý, František: *Premiéry bratří Čapků*, Nakl. Hynek, Praha 2000;

Langer, Aleš: *Současná česká science fiction, Nástin vývoje české sci-fi*, Interkom 1994;

Kubíková P., Kotýk P.: *Čeští spisovatelé*, Praha 1999;

Dokoupil B., Zelinský M.: *Slovník české prózy 1945-1994*, Sfinga, Ostrava 1994.

Aleksandra Korda-Petrović (Serbia, Belgrade)

### THREE CZECH ROBOTS (K. ČAPEK – F. NOVOTNI – E. BONDI)

#### Summary

The vision of the robot as android which exists alongside with humans only as a helper or an enemy, to the robot capable to identify with humans, to the complete merging of man and robot in a computer perception of reality – that is the road travelled by robots in Czech science fiction, from Karel Čapek's drama *R.U.R* to the novella *Ramax* by František Novotni, to the novel *Cybercomic* by Egon Bondi.

The robot is the mirror of man's inner world, artificial intelligence trying to triumph over its maker (*R.U.R*), to identify with him (*Ramax*) or to re-establish him when he is already superseded (*Cybercomic*). That way, these three Czech robots travelled from man's perfected technological product to a desire for the return to philosophical wisdom, which, in spite of everything, belongs only to the human race.

At the same time, on the basis of the approach to the theme of the robot phenomena, one can discern three phases in the development of Czech SF: K. Čapek has founded the genre, F. Novotni is a typical represent of the genre and Bondi belongs to a new, cyber dimension of Czech SF.

Andrzej Stoff  
(Polska, Toruń)

## TECHNIKA JAKO „LUSTRO” DLA CZŁOWIEKA W UTWORACH STANISŁAWA LEMA

*Апстракт: Питање шта човек тражи у откривању космоса и других светова отвара низ питања који се тичу виђења односа човека и технике у делима пољског писца научне фантастике Станислава Лема. Испитује се Лемово виђење људских својстава машина – свести, логике, интуиције, фантазије, етичких мерила, те њиховог односа са човеком кроз метафору огледала.*

*Кључне речи: пољска књижевност – Станислав Лем – Соларис – Пиркс – техника – однос према техници – роботи – етичке особине – техника као огледало човека*

W *Solaris* Stanisława Lema jedną z najważniejszych scen dla zrozumienia problematyki powieści jest rozmowa Kelvina i Snautem, w której mowa jest o sensie lotów kosmicznych. Ma ona miejsce po usunięciu ze stacji przez pierwszego z nich fantomu jego zmarłej ukochanej, Harey. Kelvin jest wstrząśnięty tym, co mu się przydarzyło: spełnieniem się niemożliwego, ale i sposobem, w jaki dotychczasowe poczucie niemożliwości starał się przywrócić. Poleciał przecież na odległą kosmiczną stację badawczą, by zapomnieć o tym, co na Ziemi stało się wyrzutem sumienia, tymczasem tam, gdzie miał odbudować wewnętrzną równowagę, wydarzyło się coś nieporównanie bardziej zatrważającego, coś, co w ogóle podważało powszechnie akceptowany porządek świata. Kelvin jeszcze nie potrafi się przyznać nawet przed samym sobą do właściwego

powodu przybycia na solaryjską stację, a jako jej mieszkaniec o najkrótszym stażu nie wie jeszcze wszystkiego, co tu okazuje się rzeczywistością. Snaut, mający większe doświadczenie w radzeniu sobie z osobliwościami planety, pomaga mu zrozumieć przynajmniej to, co da się zrozumieć przed osobistym doświadczeniem tego. Kelvin jest przecież jeszcze przed kolejnymi powrotami Harey i rozstaniem z nią, nie jest jeszcze tym człowiekiem, który – całkowicie zmieniony i niczego już niepewny – w zakończeniu powieści będzie trwał na skrawku solaryjskiego ładu, wierząc, „że nie minął czas okrutnych cudów”. Teraz jednak Snaut wypowiada znamienne słowa, w których – w imieniu Lema – streszcza filozofię człowieka jako poszukiwacza innych światów:

Wyruszamy w kosmos, przygotowani na wszystko, to znaczy, na samotność, na walkę, męczeństwo i śmierć. Ze skromności nie wypowiadamy tego głośno, ale myślimy sobie czasem, że jesteśmy wspaniali. Tymczasem, tymczasem to nie wszystko, a nasza gotowość okazuje się pozą. Wcale nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic. [...] Mamy się za rycerzy świętego Kontaktu. To drugi fakt. Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. **Potrzeba nam luster.** Nie wiemy, co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się nim dławimy. Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; to mają być globy, cywilizacje doskonalsze od naszej, w innych spodziewamy się znowu znaleźć wizerunek naszej prymitywnej przeszłości. Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy, a przecież nie przywieźliśmy z Ziemi samego tylko destylatu cnót, bohaterskiego posagu Człowieka! Przylecieliśmy tu tacy, jacy jesteśmy naprawdę, a kiedy druga strona ukazuje nam tę prawdę – tę jej część, którą przemilczamy – nie możemy się z tym zgodzić!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> S. Lem, *Solaris*, Warszawa 1974, s. 113–114.

Słów bohatera powieści, przemawiającego w imieniu autora, nie musimy jednak odbierać wyłącznie dosłownie: ich sens odnosi się bezpośrednio do *Solaris*, ale można je też potraktować jako wypowiedź na temat bardziej ogólny – każdej działalności człowieka. Także jego technicznej wynalazczości, która jest kolejnym problemem stale obecnym i dyskutowanym w pisarstwie Lema. Rzecz to charakterystyczna: autor ten podobnie jak wyprawia swoich bohaterów w odległe regiony Wszechświata, by zmusić ich do odkrycia także tam ich dotychczasowych ziemskich problemów i do zastanowienia się nad sobą, tak samo każąc im budować i wykorzystywać maszyny i urządzenia techniczne – daje im szansę do zastanowienia się nad sensem i granicami ludzkiej działalności w tym zakresie. Świadcami ich przygód i przemyśleń są czytelnicy: widzą oni, że Lem w konstrukcyjnych sukcesach i eksploatacyjnych kłopotach bohaterów swoich utworów w istocie obrazuje różne warianty stosunku człowieka do techniki i możliwe choć nie zawsze spodziewane konsekwencje jej wykorzystania. Nawet fantastyczne wynalazki, zwłaszcza w przypadku niez mordowanych „konstruktorów omni-generyków” Trurla i Klapaucjusza, służą pisarzowi do przekonującego zobrazowania problemów jak najbardziej realnych, ale takich, które we współczesnym nam świecie często występują jeszcze w wersjach łagodniejszych niż ich fantastyczne ekstrapolacje, bo krępowanych ograniczeniami aktualnie dostępnej technologii, albo wręcz dopiero są przeczuwane.

Technika, jej dominująca obecność w przedstawianych światach, jest jednym z wyznaczników konwencji science fiction. Ekstrapolacje współczesnego stanu form jej występowania i pełnionych funkcji bywają częstym tematem typowych utworów tego gatunku, rzadziej natomiast stosunek do niej człowieka i jej znaczenie, a zwłaszcza konsekwencje uzależniania się od niej, są problematyzowane w wizjach przyszłych światów i losach ich mieszkańców. A dopiero ten poziom intelektualnego opracowania relacji człowiek–technika pozwala na uczynienie z zastosowań techniki „luster” dla czytelników, „luster”, w których,

uwyrażnione literacką konwencją na usługach myśli, pojawiają się sprawy należące – czasami już także materialnie, zawsze natomiast myślowo – do współczesności. Lem dokonuje takich zabiegów w każdym niemal utworze, dzięki czemu jego twórczość staje się bogatą reprezentacją świadomości cywilizacyjnej drugiej połowy XX wieku. Technika jest w niej i środkiem fabułowtórczym, jak w typowej science fiction, i przedmiotem refleksji, zawartej w kształcie każdorazowej fabuły i wynikającej z następujących w niej rozwiązań. Jest to zresztą reprezentacja nie tylko bogata i pomysłowa, ale także fachowa, gdyż musimy pamiętać, że twórca *Solaris* to równocześnie autor książek *Dialogi* i *Suma technologiae* oraz bardzo licznych artykułów i wypowiedzi okazjonalnych na tematy związane z techniką i jej znaczeniem dla człowieka.

Najprostszym rodzajem sytuacji, w których technika weryfikuje człowieka, jest używanie różnych urządzeń zgodnie z ich przeznaczeniem. Na tym polega sens jej stosowania, niezależny od czasu; oddać go musi literatura bez względu na lokalizację zdarzeń: w przeszłości, przyszłości czy teraźniejszości. W konwencji science fiction, paradoksalnie, ten wariant obecności techniki problematyzowany jest bardzo rzadko jako rzekomo zbyt mało atrakcyjny fabularnie i wyobrażeniowo. Jednak Lem, jako twórca odmiany fantastyki naukowej, którą można określić mianem „realizmu jutra”, a której przykładem są *Opowieści o pilocie Pirxie*, potrafi i w tym trybie literackiej kreacji wydobyć istotne dylematy związane z obecnością techniki, a zwłaszcza z coraz silniejszym uzależnianiem się od niej człowieka, z nasycaniem naturalnego do pewnego czasu środowiska stale większą liczbą coraz bardziej złożonych urządzeń.

W opowiadaniu *Patrol Pirx* pełni służbę patrolową i w trakcie jednego z rutynowych samotnych lotów obserwuje na ekranie optycznym „samodzielne latające białe światełko”<sup>2</sup>, którego materialnego źródła nie potwierdzają dane radaru. W konwencji science fiction jest to sytuacja

---

<sup>2</sup> S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Warszawa 1973, s. 61.

wymarzona dla spekulacji o spotkaniu „obcych”. Lem jednak, wbrew pobudzonym oczekiwaniom czytelników, sprowadza bieg zdarzeń do wymiaru realnego: rychło stanie się jasne, że Pirx musi zmierzyć się nie z Obcymi, lecz z własną wyobraźnią i emocjami. Materialnym podłożem świetlnego efektu okazuje się bowiem defekt urządzenia, ujawniający się wskutek zużycia materiału, a stawką błędu, jak pokazują wcześniejsze zaginięcia pilotów identycznych maszyn, jest życie pilota. Rozwiązanie jest więc najprostsze z możliwych, a przesłanie jednoznaczne: techniki nie można obdarzać zaufaniem absolutnym, trzeba umieć zachować krytycyzm nie tyle wobec niej samej, co wobec własnych interpretacji wskazań wykorzystywanych urządzeń. Podobne przekonanie Lem wpisuje w rozwiązanie zagadki, z pozoru kryminalnej, w *Odruchu warunkowym*. Różnica polega na tym, że to już nie błąd, lecz szlachetna w intencjach lecz błędna przedmiotowo interpretacja rzeczywistych wskazań staje się źródłem zagrożenia dla człowieka. Kulminacją tego wątku problemowego jest *Ananke*. Pisarz w diagnozowaniu relacji człowiek–technika czyni tu kolejny krok w kierunku uzasadnienia tezy, że w wykorzystaniu techniki w istocie wszystko zależy od jej użytkownika. Maszyna może się nie tylko zepsuć, co zawsze trzeba wziąć pod uwagę, zwłaszcza w sytuacjach nietypowych (*Patrol*), człowiek nie tylko może błędnie interpretować jej, w zasadzie bezbłędne, wskazania (*Odruch warunkowy*), może on także ją „zepsuć”. Taki jest bowiem sens zaprogramowania komputera przez Corneliusa w taki sposób, że przekazał mu coś ze swoich chorobliwych przyzwyczajzeń, doprowadzając przez nadmierną komplikację instrukcji do katastrofy rakiety (*Ananke*). W wykorzystaniu maszyn człowiek jest więc skazany na ograniczone zaufanie do ich wskazań, jak i – zwłaszcza po przekroczeniu pewnego stopnia komplikacji – na ograniczone zaufanie do samego siebie. W urządzeniach technicznych nie czyha nic nadzwyczajnego, „fantastycznego”; rezultaty ich wykorzystania zależą wyłącznie od człowieka. Ta prawda, banalna w odniesieniu rzeczywistości, spełnia funkcję demaskatorską wobec konwencji fantastyki naukowej,

kompromituje to wszystko, co w przedstawianiu przez nią techniki bywa nierealistyczne.

Konwencja fantastyki naukowej pozwala też jednak na przedstawienie problemów spoza horyzontu wyznaczonego przez możliwości techniki współczesnej autorowi. Najbardziej bodaj radykalnym tego przykładem jest sytuacja zarysowana w opowiadaniu *Terminus* z cyklu *Opowieści o pilocie Pirxie*. Lem w przewrotny sposób zestawia tu realistyczny opis zużycia rakiety, którą ma dowodzić Pirx w komercyjnym locie na Marsa, jak i w ogóle warunków funkcjonowania transportu kosmicznego w epoce nominalnie „przyszłej”, z niezwyklej możliwością urządzenia technicznego, nieoczekiwanie ujawnioną w nietypowym „zachowaniu” tytułowego robota. Oto bowiem w świecie, który jest ostentacyjnie przedstawiany jako codzienność jutra, z tymczasowymi rozwiązaniami i dolegliwościami w zakresie wykorzystania techniki charakteryzującymi tamte, całkiem podobnie jak nasze czasy, w robocie, który kiedyś przetrwał katastrofę statku kosmicznego, pojawiają się symptomy czegoś, co dawałoby się zinterpretować jako pojawienie się świadomości na podłożu technicznym. Byłoby to równoznaczne z utratą przez człowieka monopolu na posiadanie świadomości. Terminus bowiem zdaje się przechowywać w sobie coś z psychiki tych, których agonii towarzyszył podczas katastrofy: reakcje, emocje, słowa...

Pirx, zetknąwszy się z tą osobliwością, zmuszony jest, choćby z powodów czysto praktycznych (jest to robot remontowy, niezbędny do utrzymania reaktora w stanie zapewniającym bezpieczeństwo załogi), zając jakieś stanowisko i rozstrzygnąć dylemat, czy to, co obserwuje, jest to „rozpad funkcji”, do wykonywania których urządzenie to zbudowano, czy też jest to jakościowo całkiem nowe zjawisko, którego wystąpienie zmuszałoby do przebudowy i przewartościowania dotychczasowej koncepcji rzeczywistości. Lem stawia swego bohatera w sytuacji koniecznego wyboru między tradycyjną i nową wizją świata (choć nie wiadomo jeszcze jaką – z wyjątkiem tego, że urządzenia techniczne mogłyby się w niej stawać rzeczy-

wistymi partnerami człowieka posiadłszy to, co dotąd było wyłącznie jego atrybutem), a wybór ten zależy od sposobu zinterpretowania zaobserwowanego przezeń fenomenu. Jako reprezentant tradycyjnej koncepcji rzeczywistości, tylekroć sprawdzonego w praktyce swoistego konserwatyizmu, którego uosobieniem uczynił go Lem, pozostaje przy wyłącznie technicznej interpretacji tego, co techniczne w swych podstawach. Wykorzystuje swoje uprawnienia i przeznaczają Terminusa na złom, nie sprawdzając nawet stopnia autonomiczności utrwalonych w nim reakcji. Zresztą Lem nie przesądza, czym była, migawkowo tylko ujawniona, zdolność urządzenia do prowadzenia dialogu z Pirxem niejako w imieniu członków załogi „Koriolana” i czy rzeczywiście był to pełnoprawny dialog, czy tylko jego złudzenie; tak umiejętnie formułuje zdania wystukiwane alfabetem Morse’a przez robota, by sugerowały one podmiotowość wypowiedzi, ale równocześnie nie zawierały nic, co wykraczałoby poza prostą „pamięć” dramatycznych wydarzeń sprzed lat, utrwalonych tak, jak zapisuje się dane na dysku komputera. W goście Pirxa, najmniej heroicznego i najbardziej codziennego z Lemowych bohaterów, jest świadectwo przeświadczenia autora, że nawet jeżeli całkiem nowa jakość urządzeń budowanych przez człowieka, jaką byłaby ich świadomość, wydaje się w jakimś sensie możliwa, to lepiej dla nas, by świat pozostał taki, jaki jest, gdyż i tak dostarcza nam wystarczająco wiele problemów, by można było z nimi wszystkimi sobie poradzić. Tak więc, choć bohater jego opowiadania sądzi, że w Terminusie powstał „zapis, obdarzony pewną autonomicznością, zmiennością, któremu – jakkolwiek brzmi to dziwnie – można stawiać pytania i dowiedzieć się – wszystkiego”, to jednak przychyła się do wniosku, że „nie ma w tym nic oprócz obiegu prądów wewnątrz żelaznego pudła. Nikogo żywego, żadnej istoty, ginącej w ciemności strzaskango statku”<sup>3</sup>.

W sytuacji Pirxa, skonfrontowanego z Terminusem, czytelnicy otrzymują „lustro”, pomagające uświadomić

---

<sup>3</sup> *Tamże*, s. 139.

sobie, że zniszczenie się pewnych stanów rzeczy, o których niektórzy mówią z zapalem równym niefrasobliwości, właśnie jako o możliwości pojawienia się w wyniku rozwoju techniki świadomości pozaludzkiej, zmieniłoby nasz stosunek do świata i samych siebie być może w sposób trudny do zniesienia, i że lepiej, by marzenie takie pozostało tylko eksperymentem myślowym, czystą możliwością. W pewnym sensie dramatyczność sytuacji, opisaney w *Terminusie*, łagodzi to właśnie, co w intencji autora miało wywołać odpowiednie wrażenie: przypadkowość efektu skojarzona nie z czyjąkolwiek intencją, ze świadomym zamysłem konstrukcyjnym, lecz z katastrofą. Z punktu widzenia teorii odkrycia naukowego, „metodologii” wynalazku, jak i reguł życiowego prawdopodobieństwa, okoliczności te mają znaczenie drugorzędne w sytuacji takiego skomplikowania dziedziny, o którą chodzi, że mogą już pojawiać się efekty nieprzewidywalne, ale przez jej wewnętrzny rozwój jakoś „przygotowane”. A świat przedstawiany przez Lema jest rzeczywistością nieporównanie bardziej złożoną i technicznie (z założenia, niekoniecznie w obrazowej kreacji, która jest ostentacyjnie urealniana) bardziej zaawansowaną niż nasz świat.

Podobny motyw, jego łagodniejsze co do implikacji filozoficznych wersje, Lem przetestował w innych opowiadaniach z cyklu Pirxa. I tak w *Polowaniu* motyw możliwej „świadomości maszyn” przybiera formę niepokoju związanego z interpretacją działań uszkodzonego robota. Rzecz pozostaje jednak na poziomie skojarzeń Pirxa, który niszcycielskiemu działaniu Setaura nadał podświadomie sens działań człowieka w sytuacji analogicznej do tej, której sam doświadczył. Natomiast w opowiadaniu *Wypadek* działanie robota Aniela, który scharakteryzowany został jako „jeden z najnowszych modeli produkowanych na Ziemi dla badań o wysokim stopniu samodzielności”<sup>4</sup>, wywoływać może podejrzenie, że wskutek zaprogramowania bardzo dużej samodzielności, która miała zeń uczynić efektywne narzędzie badawcze na innych planetach,

---

<sup>4</sup> *Tamże*, s. 271.

doznał on romantycznej, czyli człowiekowi tylko właściwej, pokusy sprawdzenia się w górskiej wspinaczce i w jej trakcie uległ wypadkowi. Zniszczenie robota, zwłaszcza jego elektronicznego mózgu, nie pozwala rozstrzygnąć, czy robot „musiał się rozprogramować”, czy też „był po prostu bardziej podobny do swych konstruktorów, niż oni gotowi byli przyznać”<sup>5</sup>. Sądy na ten temat bohaterów opowiadania rozkładają się interesująco. Dla programisty Aniela to, co się wydarzyło, pozostaje skutkiem defektu, a więc wezwaniem do zapewnienia następnym modelom większej technicznej doskonałości. Natomiast dla Pirxa, który pamięta wcześniejszą przygodę na „Koriolanie” z Terminusem – przekroczeniem progu „świadomości”, chociaż interpretuje ją jeszcze wyłącznie w kategoriach gry: „Był stworzony do rozwiązywania trudnych zadań, o znaczy do gry, a tam objawiła mu się nie byle jaka – i z najwyższą stawką”<sup>6</sup>.

Ostateczną konsekwencję myślową i ideową drażenia tematu świadomości osiągananej przez techniczne wytwory człowieka obserwować możemy w *Rozprawie*. W świecie, w którym przebiega akcja tego opowiadania, technika konstruowania robotów osiągnęła możliwość imitacji istoty ludzkiej pod każdym właściwie względem. Zadaniem Pirxa jest sprawdzić, czy w warunkach lotu kosmicznego możliwe jest odróżnienia człowieka od jego technicznego sobowtóra. W pozytywnym rozwiązaniu tego zadania, i to w sposób ostentacyjnie mało wyrafinowany, jak na świat o założonych możliwościach, Lem zdaje się obstawać przy zdroworozsądkowym przekonaniu, że identyczności osiągnąć się nie da, że człowiekowi zawsze pozostanie do dyspozycji coś, co robotom, z racji ich konstrukcyjnej genezy nigdy dostępne nie będzie. Sam bohater zakończy swój udział w eksperymencie, który w oczekiwaniach konstruktorów miał przyznać maszynie wyższość nad człowiekiem, wyjawieniem pewnej bezradności co do rzeczywistych przesłanek jego zwycięstwa nad robotem:

---

<sup>5</sup> *Tamże*, s. 299.

<sup>6</sup> *Tamże*, s. 299.

„Tak dobrze pojmując teraz jego zachowanie, jestem nadal bezradny, chcąc wyjaśnić własne. Potrafię logicznie odtworzyć każdy jego krok, a nie umiem wytłumaczyć własnego milczenia.”<sup>7</sup>

Maszyna potrafi wprawdzie przeprowadzić nieporównanie więcej kalkulacji niż człowiek i to w wycinku czasu niewyróżnialnym dla niego z własnego trwania, ale zasadą jej działania pozostanie ucieleśniona w rozwiązaniach technicznych logika, tylko logika. Człowiek natomiast potrafi intuicyjnie przeciwstawić jej bezwzględnej („nie ludzkiej” właśnie) sprawności coś, co wykracza poza wszelkie kalkulacje, ponieważ w języku techniki pozostaje błędem, a co może okazać się powodem ocalenia, a bywa że i przesłanką twórczej fantazji, jak ta, która pozwoliła mu w ogóle wymyślić maszyny. Całkowita równość, jaką byłoby posiadanie świadomości, jest więc niemożliwa – mówi ostatecznie Lem i, jeżeli tylko interpretacja tonacji opowiadań jest poprawna, mówi to z ulgą. Nieziszczalność marzenia, która jest większą nadzieją niż możliwość realizacji – oto realistyczny i przewrotny zarazem horyzont interpretacyjny podejmowanego w tyłu opowiadaniach problemu.

Także swoje zainteresowania problematyką etyczną Lem realizuje za pośrednictwem motywów techniki. Sytuacje bohaterów jego powieści i opowiadań są dobrą ilustracją założenia, że technika jako taka nie jest ani dobra, ani zła, i że to dopiero intencje używających ją ludzi nasycają konsekwencje jej zastosowania ich własnymi interesami: dobrymi lub złymi. To człowiek, wykorzystując różne urządzenia techniczne, jest w stanie czynić dobro lub zło, to człowiek wykorzystuje odkrycia nauki dla konstruowania pomocnych w pracy maszyn lub broni. Sprawdzianem etyczności nie zawsze jest działanie, niekiedy bywa nim zaniechanie. Wyjątkowego znaczenia nabiera w utworach tego pisarza wycofywanie się z użycia broni, nawet w sytuacjach, które zdają się wymagać jej zastosowania z racji jakiegoś wyższego celu, jak wymierzenie sprawiedliwości lub obrona słabszych. Załoga „Niezwyciężonego” w powieści noszącej w tytule nazwę tego „krążownika drugiej

---

<sup>7</sup> *Tamże*, s. 419.

klasy” dysponuje bronią, zdolną zniszczyć wytwór cybernetycznej ewolucji, odpowiedzialny za śmierć kolegów ze statku, jaki wcześniej badał planetę Regis III. Wycofują się jednak z realizacji tego zamiaru, świadomi, że pojęcia winy i kary odnosić można jedynie do podmiotów świadomych, a w przypadku odwetowego zniszczenia maszyn nie może być mowy o wymierzaniu sprawiedliwości. Odlatują więc po wyjaśnieniu stanu rzeczy, pozostawiając planetę i charakteryzującą ją ewolucyjną osobliwość jej własnemu losowi. I znowu takie potraktowanie motywu broni przez Lema może być uznane za kontestację praktyki większości autorów science fiction, którzy często bez opamiętania wyposażają bohaterów swych utworów w wymyślne bronie, a akcję rozgrywiają według wzorca militarnego.

Przed podobną decyzją, choć nieporównanie bardziej dramatyczną stają bohaterowie wcześniejszej powieści Lema *Eden*: załoga rakiety, która wskutek błędu nawigacyjnego spadła na planetę o rozwiniętej, choć odmiennej od ziemskiej cywilizacji, obserwuje konflikty społeczne na ogromną skalę, przypominające najgorsze momenty z dziejów Ziemi. Pokusa interwencji po stronie tych, którzy wydają się gnębieni w sposób bezprzykładnie okrutny, bo sięgający manipulacji biologicznych i eksterminacji osobników „nieudanych”, jest tu wyjątkowo silna. A jednak autor nie pozwala swoim bohaterom na interwencję, na użycie czy choćby przekazanie broni. Motywacja sytuacyjna takiego rozwiązania (odlot bez jakiegokolwiek ingerencji) odwołuje się do braku dostatecznego rozeznania w edeńskiej rzeczywistości, wobec czego każde działanie obarczone byłoby dowolnością, na którą wobec nieuchronności użycia broni nie można sobie pozwolić. Drugi składnik motywacji ma charakter etyczny i ściśle wiąże się z pierwszym: każda interwencja, nawet po stronie pokrzywdzonych, potęguje tylko cierpienia, a interwencja podejmowana w warunkach ograniczonej wiedzy może spowodować dodatkowe cierpienia proporcjonalne do niewiedzy. Ale w tle tej decyzji obecne jest już przekonanie Lema – a byłby to trzeci składnik motywacji – o obcości cywilizacji względem siebie, obcości tak radykalnej, że uniemożliwiającej

porozumienie, czemu pisarz wielokrotnie dawał wyraz od wczesnego *Człowieka z Marsa* po późne *Fiasko*.

Dysponowanie niszczycielską techniką to nie tylko problem etyki, ale i sensowności jej użycia wtedy, gdy cel wydaje się początkowo słuszny. Samo posiadanie broni w odpowiednim czasie i miejscu nie jest gwarancją choćby tylko skuteczności jej użycia. Jej teoretyczne i techniczne możliwości radykalnie modyfikuje bowiem odpowiedzialność i sensowność wykorzystania. Dylemat ten jest jednoznacznie interpretowany i rozwiązywany w powtarzającym się w omówionych utworach geście powstrzymania się przed użyciem broni wobec tych, których nie jesteśmy w stanie wystarczająco zrozumieć, albo których w ogóle zrozumieć się nie da z racji ich materialnej odmienności, jak również w imieniu tych, którzy zdołali pozyskać naszą sympatię. Są ponadto w pisarstwie Lema momenty optymistycznego przeświadczenia, że w samą strukturę materii wpisane są ograniczenia obezwładniające niszczycielskie aspiracje człowieka. Trzeba je dostrzec i docenić niejako wbrew wyrażanym często przez autora przekonaniom – nie w utworach literackich wszakże, lecz w tekstach dyskursywnych – że w istocie zdolni jesteśmy jako ludzkość do każdej głupoty i każdej zbrodni.

Taki optymistyczny sens ma efekt Trexu w *Głosie Pana*, moment w pewnym sensie kluczowy dla prezentacji problematyki tej powieści. Potraktowanie neutrinowych sygnałów z Kosmosu jako sensownego przekazu, „listu”, pozwoliło uczonym pracującym w programie Masters Voice zsyntetyzować substancję (już w jej podwójnej nazwie: Żabi Skrzek i Pan Much jest sugestia nie tyle dwoistej natury, co możliwego dwoistego przeznaczenia), która mogła być użyta jako broń doskonała. Ale badania nad jej zastosowaniem prowadzą od euforii („Ognisko eksplozji dawało się przenieść w dowolnie obrany punkt globu – z wybranego, również dowolnie miejsca. [...] Trex był środkiem doskonałym przez swoją oszczędność.”<sup>8</sup>) do poczucia bezsensu („Im większa była energia, tym mniej dokładna lokalizacja eksplozji. [...]

---

<sup>8</sup> S. Lem, *Głos Pana*, Warszawa 1970, s. 252.

bezużyteczność Trexu jako broni stała się pewna.”<sup>9</sup>). W tym przypadku jest to jednak optymizm niższego rzędu, jako że wyprowadzany z tego, co od człowieka niezależne, a nie z jego rozumnej i wolnej woli.

Podobnie dysponowanie wyrafinowanymi urządzeniami badawczymi nie zapewnia bezwarunkowo i w każdej dziedzinie pożądaných rezultatów poznawczych. Najlepszym przykładem takiej sytuacji jest solarystyka – rozbudowana nauka świadcząca w istocie o poznawczej bezradności badaczy niezwyklej planety. Ale kulminację motyw ten osiąga w *Solaris* dopiero w próbach załatwienia za pomocą metod i aparatury naukowej spraw najgłębiej osobistych. Przecież Kelvin już same badania kosmiczne traktuje jako ucieczkę przed prywatnymi, ziemskimi problemami. A kiedy przekona się, że jest to niemożliwe, będzie się starał, podobnie jak jego koledzy, wyjaśnić swoją sytuację na stacji (to jest usunąć Harey), używając wszelkich dostępnych środków i urządzeń technicznych. Sukces w wymiarze fizycznym (kolegom udaje się wreszcie skutecznie usunąć Harey i „skłonić” ocean do niepowielania jej więcej) staje się jednak dla Kelvina początkiem doświadczenia nowego cierpienia, tym razem spowodowanego oczekiwaniem, „że nie minął jeszcze czas okrutnych cudów”<sup>10</sup>. W tym, co najgłębiej ludzkie, technika nie przynosi pożądaných rozwiązań ani wtedy, gdy zawodzi, ani wtedy, gdy okazuje się skuteczna. Nie przynosi, bo przynieść nie może z racji jej wspomagającej tylko funkcji. W tym, co dla człowieka najważniejsze w żadnym zakresie i sensie nie jest go w stanie wyręczyć. Rozwiązanie najważniejszych dylematów życia pozostaje niezależne od rozwoju techniki i wymaga jego, człowieka, woli i zrozumienia.

Jest u Lema jeszcze jeden motyw „filozofii rezygnacji” wart uwzględnienia i zastanowienia z racji oryginalności. Dotyczy on co prawda nie techniki wprost, lecz wiedzy pozyskiwanej dzięki jej zastosowaniu. W *Powrocie z*

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 271.

<sup>10</sup> S. Lem, *Solaris*, s. 317.

*gwiazd* pojawia się mianowicie, znowu przewrotny jak na konwencję science fiction, motyw poznania ubezsensowniającego się wskutek dostarczania informacji bezużytecznych już w chwili ich pozyskania. Tę wnikliwą diagnozę potencjalnej dysharmonii między możliwościami i sensem poznania pisarz ilustruje przykładem lotów międzygwiazdnych. Czasowa skala ich realizacji oraz efekt różnicowania czasu pokładowego i ziemskiego czynią nieprzydatną każdą wiedzę, którą wysłannicy ludzkości mogliby dostarczyć na Ziemię. Byłaby to nieuchronnie wiedza historyczna, bo przy eksploracji obiektów bardziej odległych, wiedza na ich temat docierałaby do innego pokolenia niż to, które wysłało ekspedycję (to samo dotyczyłoby zresztą radiowego „dialogu” między cywilizacjami kosmicznymi, gdyby okazało się, że nie jesteśmy sami we Wszechświecie, a astronautyka jako eksperymentalna nauka historyczna to więcej niż osobliwość, to absurd. Sytuację astronautów jako wysłanników ludzkości Lem charakteryzuje następująco: „Byli więc pośrednikami i dostarczycielami martwych treści, a ich dzieło – aktem bezwzględnego i nieodwracalnego wyobcowania z ludzkich dziejów.”<sup>11</sup> Wyprawa „Prometeusza”, los Bregga i jego kolegów, jest tego sfabularyzowanym dowodem. Motyw ten, potraktowany dosłownie, może wydać się zbyt abstrakcyjny, fantastyczny z tej racji, że trudno sobie w ogóle dzisiaj wyobrazić wystąpienie tego problemu. Równie trudno jednak powstrzymać się od aktualizującego komentarza, nie z dziedziny astronautyki wszakże, bo w niej dalecy jeszcze jesteśmy od dylematów opisywanych przez Lema. Natomiast już dzisiaj w różnych dziedzinach i w zastosowaniach ziemskich technika umożliwia zbieranie takich ilości informacji, nad którymi badacz już w pełni nie panuje, których przetworzeniem – czysto statystycznym, a więc wstępnym – mogą się zająć wyłącznie komputery, i które w oczekiwaniu na interpretację często się deaktualizują. Problemem współczesnej nauki nie jest zbieranie informacji, lecz jej selekcja i trafne rozeznanie hierarchii problemów.

---

<sup>11</sup> S. Lem, *Powrót z gwiazd*, Warszawa 1961, s. 125.

Z zakresowo najszerszym wykorzystaniem techniki jako „lustra” dla uświadomienia czytelnikom licznych problemów cywilizacyjnych mamy do czynienia właśnie w *Powrocie z gwiazd*. W przedstawionym w tej powieści świecie przyszłości odkrycia naukowe w dziedzinie grawitacji umożliwiły bezprecedensowy postęp inżynierii konstrukcyjnej i komunikacji, a także niczym nieograniczony dostęp do energii, co pozwala bezproblemowo i prawie wyłącznie poprzez pracę maszyn zaspokajać nie tylko podstawowe, ale także bardziej wyrafinowane potrzeby ludzkości. To skrajne nasycenie wszystkich dziedzin życia techniką nie pozostaje bez wpływu na organizację społeczeństwa – ona także ulega radykalnemu stechnicyzowaniu. Ten sposób funkcjonowania polega nie tylko na uzależnieniu się nawet w najdrobniejszych i najbardziej intymnych sprawach od urządzeń i wytworów technicznych, ale także na sprowadzeniu stylu życia do przestrzegania procedur szeroko rozumianej konsumpcji. Socjologii społeczeństwa przedstawionego w *Powrocie z gwiazd* chyba nie udałoby się napisać, a przynajmniej niczego, co przypominałoby tradycyjne analizy socjologiczne, najbardziej adekwatnym opisem tego rojowiska jednostek jest bowiem statystyka uczestnictwa w ściśle przestrzeganym i reglamentowanym repertuarze procedur konsumpcji. Znaczenie ich wszystkich jest zresztą podwójne: po pierwsze, służą zaspokojeniu potrzeb na poziomie, który pozornie wydać się może spełnieniem marzeń najśmielszych utopistów, po drugie, są one równocześnie jedynym akceptowanym (i jedynym możliwym!) sposobem uczestnictwa w życiu społecznym, jedyną formą „polityki”, ponieważ dla jej realizacji nie ma tu żadnych specjalnych form ani instytucji. (Nie jest to zresztą nowość absolutna, ponieważ wcześniej Aldous Huxley w *Nowym wspianiałym świecie* uczynił konsumpcję jedynym sensem funkcjonowania społeczeństwa.)

Zakres, w jakim Lem uchyla w świecie swojej powieści tradycyjne niedostatki i trudności w zaspokajaniu potrzeb materialnych, wydać się może spełnieniem radykalnie konsumpcyjnej i egalitarnej wersji utopii. Mieszkańcy tego świata przyszłości cieszą się bowiem obfitością dóbr

materialnych, częściowo dostępnych nawet bezpłatnie i, jak się zdaje, nie podlegających reglamentacji. Uwolnieniu od pracy, w której ludzie zastąpiły roboty („Już od dziesiątków lat panuje całkowity rozdział produkcji i życia” a „na każdego żyjącego wypada [...] osiemnaście automatów”<sup>12</sup>), towarzyszy odpowiednia ilość zróżnicowanych form rozrywki a także możliwość atrakcyjnego spędzania czasu. Uwolnienie od zobowiązań dotyczy nie tylko pracy zarobkowej, ale także wszelkich obowiązków społecznych i osobistych; autor nie wspomina w ogóle o takiej instytucji jak szkoła – czy jest to jego przeoczenie w i tak bogato uposażonym w szczegóły obrazie, czy świadomy składnik charakterystyki świata? A ponadto tę nową rzeczywistość cechuje absolutne bezpieczeństwo: automaty w indywidualnie sterowanych pojazdach ubezpieczają kierowców, którzy skłonni byłiby wykazać się fantazją czy popełnić nieostrożność, a zabieg betryzacji sprawia, że nikt nie jest w stanie wyrządzić krzywdy drugiemu, ani nawet samemu oddać się zbyt brutalnym sportom, jak boks. Dostatek w sferze materialnej, łagodność w obyczaju, nieobecność konfliktów wobec likwidacji polityki w wyniku globalizacji. A wszystko to wskutek wykorzystania techniki w sposób i w skali, które dzisiaj pozostają czystą utopią.

Jednak czytelnik, nawet ten pochłonięty przygodami astronauty Hala Bregga, który powrócił na Ziemię, zmieniła nie do poznania podczas trwania lotu „Prometeusza”, zaczyna mieć wątpliwości, czy jest to rzeczywiście raj spełniony już w doczesności, czy wyjątkowo podstępny totalitaryzm, który teraz, po brutalnym podporządkowaniu sobie społeczeństwa z wykorzystaniem osiągnięć naukowych – nadzoruje je za pomocą metod łagodnych, bo ludziom otumanionym łatwą konsumpcją i nachalną rozrywką stwarza iluzję wolności tam, gdzie jej tak naprawdę nie ma<sup>13</sup>. Nie trzeba jednak uciekać się aż do takiej interpreta-

---

<sup>12</sup> *Tamże*, s. 131 i 137.

<sup>13</sup> Po raz pierwszy taką interpretację *Powrotu z gwiazd* sformułowałem w artykule *To, o czym się nie wspomina* („Akcent” 1982, nr 3); przedr.w: A. Stoff. *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Bydgoszcz 1990, s. 36–47.

cji, by w obrazie świata ukształtowanego przez osiągnięcia nauki i techniki dostrzec, jak w krzywym zwierciadle, karykaturę dzisiejszych marzeń, tęsknot i pożądań wielu, zwłaszcza niezasobnych społeczeństw. Po prostu uważnie odczytany obraz ten ukazuje zaprzeczeniem tego, co decyduje o człowieczeństwie. Czytelnik *Powrotu z gwiazd* obserwuje bowiem świat, którego mieszkańcy nie rozumieją nic z tego, co ich otacza, a nie chodzi tu wcale o filozofię czy wiedzę naukową, lecz nawet o rzeczy najprostsze: funkcjonowanie urządzeń, które wykorzystują i przebieg procesów, w których sami uczestniczą. Są szczęśliwi bezmyślnym szczęściem Wellsowskich Elojów (*Wehikul czasu*), tyle że „karą” za niczym osobiście nie zasłużony dostatek jest nie obecność krwiożerczych Morloków (wszelkie funkcje usługowe spełniają przecież roboty), lecz pozbawienie naturalnych ludzkich instynktów (betryzacja) a nawet świadomości istnienia celów rzeczywiście godnych człowieka<sup>14</sup>. To bardzo bystra obserwacja i ważna deklaracja ideowa Lema: zaspokojenie potrzeb podstawowych, choćby w sposób technicznie najdoskonalszy, nie jest w istocie niczym innym jak tylko zaspokojeniem w człowieku tego, co materialne. Nie można nawet powiedzieć, że „tego, co zwierzęce”, ponieważ betryzacja usuwa to właśnie, co w człowieku jest instynktem; powieść Lema mówi o świecie, w którym człowiek nie musi już walczyć z sobą, z tym, co niższe w jego naturze, ponieważ został od tego uwolniony. Koszt bezpieczeństwa i stabilizacji, jaki trzeba ponieść wykorzystując dla ich osiągnięcia wyrefinowaną technologię i podporządkowane jej zasady organizacji społeczeństwa, może okazać się równy okaleczeniu człowieczeństwa: bez wolnej woli, indywidualnej pracy nad sobą, nawet obojętnie czy zakończonej zwycięstwem, czy przegraną, bez wartości, dla których warto się poświęcić człowiek utraciłby status osoby, żyjąc czysto wegetatywnie, bardziej jak roślina, troskliwie uprawiana przez ano-

---

<sup>14</sup> Na temat interpretacji tej powieści jako możliwej diagnozy społeczeństwa liberalnego patrz: A. Stoff, *Dialog interpretacyjny na temat „Powrotu z gwiazd”*, „Postscriptum” 2006, nr 1, zwł. s. 90–99.

niemowego ogrodnika. Utopia absolutna zakłada doskonale wykorzystanie techniki we wszystkich zakresach życia, ale też podporządkowując swoich mieszkańców technice doskonalej – degraduje ich w sposób absolutny.

Nic więc dziwnego, że ideolodzy, twórcy i nadzorcy tego świata pozostają poza sferą świadomości jego zwykłych mieszkańców. Jako symbole nowego ładu znane są tylko nazwiska trzech uczonych, których odkrycia pozwoliły zastosować betryzację, nazwaną tak właśnie od ich skrótów. Ale Bregg dowiaduje się o tym z książek, nie wiadomo więc, jak szeroko i czy w ogóle upowszechniona jest ta wiedza w społeczeństwie, którego życie spełnia warunki raczej nieustającego karnawału niż normalności. Jednostki, wyzbyte całkowicie piętna osobowego, funkcjonują tu według reguł techniki: są niezindywidualizowanymi, całkowicie wymiennymi (widać to zwłaszcza w kontaktach między płciami) składnikami doskonale homeostatycznego mechanizmu. Brak świadomości istnienia władzy czy w ogóle jakichkolwiek instytucji zarządzających idzie tu w parze z pomijaniem problemu śmierci, jedynej „rzeczy”, której nie da się obejść za pomocą techniki. Kult młodości, którym zastąpiono wszelkie inne dążenia, uchyla ostateczną perspektywę tylko do czasu. Jest jednak w *Powrocie z gwiazd* scena, która poza znaczeniem dosłownym ma również sens symboliczny, a w jej pośrednio przekazanym sensie jest odpowiedź na wcześniejsze pytanie o koniec każdej jednostkowej egzystencji.

Wśród licznych miejsc, które poznaje Bregg, jest także złomowisko robotów. Roboty zużywają się przecież, jak każde urządzenie techniczne i muszą być zastępowane przez nowe egzemplarze. Procesy selekcji i reprodukcji odbywają się automatycznie, nadzór człowieka jest czysto formalny. A jednak Lem robi w tym wypadku wyjątek i pokazuje funkcjonowanie technicznego zaplecza świata ludzkiego dobrobytu. Czyżby tylko dla efektu? Roboty buntują się, choć tylko słownie, przeciwko temu, co je czeka. Zdradzają tym poziom świadomości istnienia większy niż ten, jaki cechuje ludzi. Pisarz wprowadza w ten sposób w obręb przedstawionego przez siebie świata skalę porów-

naczą dla egzystencji ludzi: zdają się oni nawet nie myśleć o tym, czego obawiają się roboty. Ale ta luka w postrzeganiu przez nich świata i własnego życia nie wyklucza przecież, że i ich, podobnie jak roboty, choć z innych, bo biologicznych powodów, czeka kres istnienia. Jak on wygląda, tego z powieści Lema się nie dowiemy; wspólnota myślowa dzieł antyutopijnych dopuszcza także i taką możliwość, która byłaby odpowiednikiem recyklingu właściwego trosce o wystarczający zastęp sprawnych robotów, może, jak w *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya, polegającego na odzyskiwaniu surowców chemicznych... Świat zorganizowany według reguł techniki nie ma jednak własnej eschatologii; nieuchronną perspektywą dla jednostki jest – podobnie jak części w maszynie – po prostu zużycie, wyłączające ją z dalszego funkcjonowania w całości.

Innym nurtem myślowym, stale obecnym w twórczości Lema, jest problematyka etyczna. Tym, co niepokoi pisarza, jest coraz częstsze we współczesnej kulturze prowadzenie etyki do felicytologii. Ta zaś, według koncepcji neopozytywistów była teorią szczęścia, „etyką” niejako empiryczną, bo wywiedzioną z badań nad potrzebami człowieka i metodami zaspokajania jego potrzeby bycia szczęśliwym. Konsekwencją tego jest myślenie o problemach etycznych w kategoriach techniki i pokładanie właśnie w technice (zarówno w metodach jej właściwych, jak i w możliwych dzięki niej aplikacjach odkryć nauki) nadziei na ich rozwiązanie. Metody techniki wydają się bowiem pewne, a konsekwencje ich stosowania przewidywalne – zwłaszcza umysłem nastrojonym scjentyście. Taka postawa i wynikające z niej oczekiwania zostały przez Lema bezlitośnie skompromitowane w kilku utworach. Nieadekwatność metod właściwych technice względem etycznego wymiaru życia, a zwłaszcza zobowiązań osoby wobec innych osób, to myślowa przesłanka pomysłowych fabuł w *Kongresie futurologicznym*, *Altruizynie* i *Wizji lokalnej* – utworach, które tę nieadekwatność pokazują w sposób szczególnie przekonywający.

W świecie przedstawionym w *Kongresie futurologicznym* uszczęśliwienie jednostek następuje poprzez totalną

chemizację rzeczywistości, bez wiedzy większości z nich i niezależnie od ich woli. Jest to skutek decyzji „tych, którzy wiedzą lepiej”, zrealizowanych na masową (globalną?) skalę dzięki odpowiednim możliwościom technicznym. Za pomocą środków halucynogennych rządzący fałszują postrzeganie rzeczywistości przez społeczeństwo, zapewniając sobie w ten sposób stabilne warunki sprawowania władzy, która sprowadza się w istocie do rygorystycznego przestrzegania zasad dystrybucji środków chemicznych. Jest przy tym bez znaczenia, czy motywacją takiego postępowania jest wygoda rządzących (łagodny totalitaryzm), czy też cywilizacyjna konieczność, spowodowana wyczerpaniem się zasobów i niewydolnością tradycyjnych form organizacji społeczeństwa. Groteskowa konwencja uwyrażnia absurdalność rozwiązania, które polega na zamienieniu autentycznego życia na jego chemiczną protezę, ale groteskowe piętno literackiego obrazu nie powinno przesłonić diagnostycznej wartości pomysłu Lema: czyż na przykład we współczesnych poszukiwaniach coraz doskonalszych „pigulek szczęścia” i w praktykach legalizacji „miękkich” narkotyków w niektórych państwach można nie widzieć częściowej realizacji pomysłu, który pod piórem pisarza przyjął formę totalną?

Podobnie jest w *Altruizynie*, gdzie tytułowy wynalazek służyć ma uszczęśliwianiu niepodejrzewających niczego jednostek i zbiorowości drogą chemicznie wymuszonego współdzielenia ich przykrości przez innych ludzi. Opowiadanie Lema jest przypowieścią o kompromitacji altruistycznych programów uszczęśliwiania ludzkości, głoszonych chętnie przez tych, którym pomoc poszczególnym osobom w ich niepowtarzalnych sytuacjach wydaje się zbyt skromna i niewłaściwa wobec powszechności występowania zła. Ani bowiem altruizm, przez właściwą mu tendencje do ogarniania „wszystkiego” nie jest w stanie nawet rozpoznać indywidualnych, a więc jedynie rzeczywistych potrzeb, ani procedury techniczne, z natury ogólne i zdepersonalizowane, potrzebom tym sprostać. W zakresie pomocy drugiej osobie nie ma i nie będzie drogi innej, jak miłość bliźniego. Taka jest, jakkolwiek wydać

się może „nie na miejscu” w utworze pisarza o takim deklarowanym światopoglądzie, jak Lem, idea przewodnia *Altruizyny*. Tyle tylko, że deklaracji Dobrycego, złożonej po nieudanym eksperymencie, że jest „uleczony, naprawdę, po wszystkie czasy z chętki uszczęśliwiania bliźnich przyspieszonymi sposoby”<sup>15</sup>, nie uwierzą jakże liczni dziś zwolennicy rezygnacji z pielęgnowania cnót i hartowania woli dla odpowiedzialnego kształtowania osobowości na rzecz właśnie „uszczęśliwiania bliźnich przyspieszonymi sposoby”.

Inny wariant kompromitacji felicytologicznych złudzeń występuje w powieści *Wizja lokalna*. Jedno z dwu społeczeństw na planecie Encja, jakie odwiedził Ijon Tichy, wyeliminowało zło i przemoc za pomocą nanotechnologii, nasycając całą materialną rzeczywistość bystrami, które są „czymś na kształt wprawionych otoczeniu, nader subtelnych, bacznych i nieustannie czujnych instynktów”<sup>16</sup>. Wskutek tego Luzanom nic nie grozi, nie mogą też popełnić niczego złego. Kosztem tego stanu absolutnego bezpieczeństwa jest jednak usztucznienie natury w stopniu dotąd nie spotykanym. Zerwania z tym, co jest naturą, także w człowieku, nie jest w stanie okupić nawet powszechny dobrobyt, bowiem „absolutny dobrobyt korumpuje absolutnie”<sup>17</sup>, trzeba więc – „rozumiejąc, że nagromadzonej w społeczeństwie agresji nie można po prostu z dnia na dzień unicestwić, lecz należy jej dać nieszkodliwe upusty” – uciekać się do budowy urzędów odstresowujących, tak zwanych „wyszalni”<sup>18</sup>. Jednak ani droga tradycyjnej opresji kolektywistycznej, jaką podąża Kurdlandia, ani droga absolutnej technicyzacji rzeczywistości w celu całkowitego podporządkowania jej człowiekowi, jaką obrała Luzania (polityczne aluzje do współczesnych systemów

---

<sup>15</sup> S. Lem, *Altruizyna*, [w:] tenże, *Cyberiada*, Kraków 1972, s. 428.

<sup>16</sup> S. Lem, *Wizja lokalna*, Kraków 1982, s. 255.

<sup>17</sup> *Tamże*, s. 240.

<sup>18</sup> *Tamże*, s. 238.

ideologiczno-ekonomicznych nadal są czytelne!), nie prowadzą do szczęścia i rozwiązania problemów trapiących ludzi wszystkich epok i systemów. Wniosek stąd godny uwagi: rozstając się z dotychczasowym systemem, pilnie trzeba zważać na to, co się wybiera na przyszłość. Nawet jeżeli Lemowy obraz Luzanii pokazuje pewną możliwość w krzywym zwierciadle, to jednak ujawnione w nim cechy technicznej (także w sensie społecznym) utopii są bardziej przestrożą niż zachętą. O czym winniśmy pamiętać szczególnie w czasach, gdy lekarstwa na wszystkie niedomogi aktualnego życia skłonni jesteśmy upatrywać w postępie nauki i techniki; „postęp” jest kategorią z gruntu techniczną i do niego także odnoszą się wszystkie krytyczne diagnozy Lema, jakie pisarz postawił w swoich utworach absolutyzacji techniki i myśleniu technicznemu.

Podobną problematykę odnajdziemy również w „robocim” nurcie pisarstwa Lema: w *Bajkach robotów*, i w przygodach Trurla i Klapaucjusza, do których formalnie (ze względu na występowanie postaci) należy, uwzględniona we wcześniejszej analizie, *Altruizyna*. Także i tu technika występuje w funkcji lustra dla człowieka i jego problemów. Jakkolwiek byłaby to rzecz interesująca, nie sposób jej tu szerzej omówić. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że z uwagi na specyfikę bohaterów tych utworów, eksponowana w nich problematyka techniki uzyskuje dodatkowy aspekt. O ile we wcześniej omawianych utworach czytelnik obserwował człowieka wobec techniki: wykorzystującego ją, poznającego jej możliwości i ograniczenia, radzącego sobie z jej awariami, wreszcie myślącego na jej temat, to w utworach składających się na *Cyberiadę* ma możliwość niejako obserwować ją samą. Zgoda, takie sformułowanie to przenośnia. Ale świat robotów to także eksperyment myślowy, dzięki któremu, obserwując technikę w działaniu, możemy się przekonać, że w zakresie tego, co najważniejsze człowiek nie u niej musi szukać odpowiedzi. To, co techniczne pozostanie zawsze takie, jak zdołaliśmy je skonstruować i zaprogramować. A czasami temu, co technicznie wyrafinowane, trzeba pomóc w sposób najprostszy, by nie rzecz prymitywny. Tak jak zmuszeni

są postąpić bohaterowie *Edenu*, którzy przywracają rakięcie pozycję, umożliwiającą bezpieczny start, w sposób nieuchronnie kojarzący się z hipotezą na temat budowniczych kamiennych kolosów na Wyspie Wielkanocnej. A jak wiele racji jest w takim poglądzie Lema na technikę, można się było swego czasu przekonać, obserwując naprawianie przez astronautów amerykańskich paneli z bateriami słonecznymi na stacji Skylab – młotem.

Technika w fantastycznonaukowych utworach Stanisława Lema nigdy nie jest wyłącznie narzędziem przygody, ani też literackim gadżetem uatrakcyjniającym przedstawiane światy. Podporządkowana pomysłowości pisarza staje się współbohaterem wielu sytuacji, a także przedmiotem refleksji, jaką powinno wyzwolić intelektualnie prowokacyjne sytuacje tych przedstawianie, a zwłaszcza rozwiązywanie. Aranżując sytuacje, w których technika odgrywa istotną rolę, Lem stawia przed czytelnikami „lustra”, w których powinni zobaczyć także siebie: swoje wobec niej oczekiwania, swoje nadzieje i obawy związane z jej możliwościami, swoje jej rozumienie i wiedzę o tym, czym ona już jest w cywilizacji współczesnej, a czym może się stać. Czytelnik uważny i uczciwy może tylko na tym skorzystać.

Andrzej Stoff (Poland, Toruń)

TECHNIQUE AND TECHNOLOGY AS A MIRROR  
FOR MAN IN LITERARY WORKS OF  
STANISLAW LEM

Summary

The object of this article is to reconsider and investigate technical and technological subjects in Stanislaw Lem stories and novels. Its main thesis is that these subjects are of existential and philosophical importance – not only of literary value (as a problem of the author's im-

agination and the composition of his work). Lem uses his technically oriented imagination to present questions and answers devoted to relations between humans and technical devices (particularly robots, computers, space-ships and all kinds of weapons) and social relations dominated by the advanced technology as well. These problems are presented with reference to Lem's metaphor of the „mirror”, which in his novel *Solaris* denotes the situation of man in process of recognizing the reality: both the world and the Universe.

Dariusz Brzostek  
(Polska, Toruń)

MIĘDZY PROGNOZĄ A UTOPIĄ,  
SCIENCE FICTION WOBEC  
PARADYGMATU RACJONALNOŚCI

*Апстракт: Истраживање прогностичких аспеката научнофантастичне књижевности постављено је у контекст рационализма 18. века и сцијентизма 19. века. Указује се на везе спознајних модела у науци као идеолошких модела у научнофантастичном приповедању. Осветљавају се идеолошке позиције Станислава Лема у његовим раним делима, као елементи социјализма код пољских и руских аутора научне фантастике*

*Кључне речи: пољска књижевност – Станислав Лем – футурологија – прогностика – сцијентизам – историозофија – утопија – имагинативна спекулација – социјализам – спекулативна фикција*

W jednym z akapitów swego nieocenionego studium *Fantastyka i futurologia*, Stanisław Lem odnotowuje taką oto uwagę:

O utworze, w którym przedstawione jest Zwiastowanie, powiedzielibyśmy raczej, że należy do religijnej literatury – aniżeli, że to dzieło fantastyczne. Oczywiście z empirycznego stanowiska tekst ten właśnie **jest** fantastyczny, lecz kryteria, jakie się zwyczajowo stosuje dla ustalenia fantastyczności pewnego komunikatu są raczej kulturowe aniżeli naukowo-empiryczne. Dlaczego więc sześćiorękiego Sziwę albo psa Cerbera uważamy za fantastyczne istoty? Ani chybi dlatego, ponie-

waż owo bóstwo pochodzi z obcego nam kręgu kulturowego, a pies – z mitologii wiary od dawna martwej (bo z mitologii greckiej). Rozróżnienia, oddzielające gołębia – Ducha Świętego od Sziwy lub Cerbera, są międzykulturowe, ponieważ dla empiryka nie istnieją.<sup>1</sup>

Autor *Solaris* umieszcza w ten sposób refleksję nad literacką fantastyką w kontekście tzw. relatywizmu kulturowego, którego źródła tkwią nie tylko w pracach znakomitych antropologów Edwarda T. Halla i Clifforda Geertza, ale także w pionierskiej, językoznawczej hipotezie Sapira-Whoorfa, postulującej uzależnienie reprodukowanych w danym kręgu kulturowym wzorców mentalnych od czysto językowych mechanizmów tworzących podstawy i formy myślenia danej społeczności. Zdaniem Halla zaś kultury same wytwarzają i definiują sferę tego, co irracjonalne w ich obrębie, umożliwiając zarówno klasyfikację zjawisk, sytuacji i zachowań irracjonalnych<sup>2</sup>, jak i skonstruowanie adekwatnego paradygmatu racjonalności, w ramach którego rządzić będą reguły zdrowego rozsądku i/lub rozumu<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1989, t. 1, s. 19.

<sup>2</sup> Zob. E. T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Warszawa 1984, s. 264-269.

<sup>3</sup> Kryteria te nie muszą zresztą iść z sobą w parze. Jak dowodzi C. Geertz zdrowy rozsądek ma charakter motywowany kulturowo, a więc, w konsekwencji, lokalny. Zob. C. Geertz, *Myśl potoczna jako system kulturowy*, [w:] tenże, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005, s. 81-100. Reguły rozumu, oparte na zrębach arystotelesowskiej logiki, aspirują zaś do powszechnej ważności. Ich transcendentalny charakter nie jest jednak całkowicie pewny, czego dowodzi dyskusja poświęcona paradygmatowi racjonalności i jego kulturowym uwarunkowaniom, jaką toczyli przed laty, sprowokowani dziełem Evansa-Pritcharda, *Witchcraft, Oracles and Magic among Azande*, Peter Winch, Alasdair MacIntyre, Martin Hollis, Steven Lukes, Kai Nielsen, Robin Horton oraz Barry Barnes i David Bloor. Przedmiotem sporu była neutralność i przejrzystość pojęć naukowych, służących do opisu racjonalności i irracjonalności przekonań oraz zachowań w różnych kontekstach kulturowych. Zob. *Racjonalność i styl myślenia*, przeł. M. Grabowska, D. Lachowska i in., wybrał E. Mokrzycki, Warszawa 1992.

W swym szkicu *Dwa modele interpretacji* Umberto Eco dokonuje takiej oto, krótkiej charakterystyki podstaw europejskiego racjonalizmu, leżącego u podstaw właściwego cywilizacji naukowo-technicznej sposobu przyczynowego wyjaśniania i interpretowania świata:

By wyjaśnić świat w sposób przyczynowy, należy opracować pojęcie jednokierunkowego łańcucha: jeśli jakiś ruch rozwija się od punktu A do punktu B, żadna siła nie może sprawić, by rozwinął się od punktu B do punktu A. Aby ustanowić jednokierunkowość łańcucha przyczynowego, należy wcześniej przyjąć kilka przesłanek: zasadę identyczności ( $A=A$ ), zasadę braku przeciwieństwa (niemożliwe jest, aby coś było A i nie było nim jednocześnie) i zasadę wyłączenia trzeciej możliwości (albo A jest prawdziwe, albo fałszywe, *tertium non datur*). Z tych przesłanek wywodzi się typowe rozumowanie zachodniego racjonalizmu, jego *modus ponens*: jeśli p, to q; ale p; więc q.<sup>4</sup>

Jeżeli więc jakikolwiek typ refleksji spekulatywnej ma się mieścić w ramach europejskiego paradygmatu racjonalności, winien respektować te założenia i przyjąć je jako podstawę wnioskowania.

Początki i źródła literackiej *science fiction* wzbudzają do dziś wiele kontrowersji, nie sposób bowiem określić jednoznacznie momentu, w którym narodziła się fantastyka naukowa, ani też wskazać konkretnego dzieła będącego pełną realizacją cech charakterystycznych dla tej odmiany fikcji literackiej. Badacze wskazują wiele różnych momentów, mogących okazać się początkiem fantastyki naukowej, a miano „ojców założycieli” dzierżyli już niemal wszyscy twórcy nie stroniący od fantastyki, począwszy od Lukiana (zdaniem Kagarlickiego), poprzez Mary Wollstonecraft Shelley (wedle Aldissa), na Edgarze Allanie Poe i Juliuszu Vernie kończąc. Niemal wszyscy znawcy historii science

---

<sup>4</sup> U. Eco, *Dwa modele interpretacji*, przeł. M. Woźniak, [w:] tenże, *Czytanie świata*, Kraków 1999, s. 5.

fiction są jednak zgodni, co do tego, iż jedną z głównych przyczyn powstania i gwałtownego rozwoju fantastyki naukowej była próba poddania racjonalnemu wyjaśnieniu niezwykłości i cudowności prezentowanych w utworach literackich. Interesująca jest w tym kontekście możliwość ustalenia powodów, które skłoniły autorów opowieści fantastycznych do poszukiwania naukowych uzasadnień<sup>5</sup>. „Science fiction rodzi się wraz z nauką, należy do tego samego świata”<sup>6</sup> – pisał Jean Gattégno, stwierdzając, że od chwili, gdy nauka zaczęła wyjaśniać tajemnice świata, nic już nie mogło pozostać nieprawdopodobne. Także Kagarlicki podkreśla rolę rewolucji naukowo-technicznej, która nie tylko dostarczyła science fiction intrygujących tematów i problemów, ale także stworzyła odbiorców tej literatury<sup>7</sup>. Caillois z kolei uważa, że fantastyka naukowa „odzwierciedla niepokój naszej epoki, którą ogarnia przeżenie na myśl o postępach teorii techniki i dla której nauka przestaje być ochroną przed Niewyobrażalnością”<sup>8</sup>. Jak widzimy, decydujący wpływ na kształtowanie się literatury fantastycznonaukowej miał gwałtowny postęp cywilizacyjny, zapoczątkowany w wieku XVIII rozpowszechnieniem światopoglądu racjonalistycznego wskutek realizacji oświeceniowego projektu pedagogicznego, a ugruntowany w XIX stuleciu wraz z rozwojem nauki i techniki<sup>9</sup>. Postęp

---

<sup>5</sup> O specyfice motywacji fantastycznonaukowej pisałem w tekście *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, pod red. A. Stoffa i D. Brzostka, Toruń 2005, s. 15-54.

<sup>6</sup> J. Gattégno, *La science fiction*, Paris 1973, s. 9.

<sup>7</sup> J. Kagarlicki, *Co to jest fantastyka naukowa?*, przeł. K. W. Malinowski, Warszawa 1977, s. 9.

<sup>8</sup> R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, przeł. J. Lisowski. [w:] tenże, *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, s. 63.

<sup>9</sup> Nastanie wieku XVIII nie oznaczało jednak wcale natychmiastowego i jednoznacznego zwrotu ku racjonalistycznej wizji świata. Nauka okresu Oświecenia próbowała niejednokrotnie łączyć empiryczne badanie rzeczywistości z poznaniem natury duchowej, religijnej, pozostając w tym względzie bardzo długo pod wpływem niezliczonych szkół ezoterycznych, których zwolennicy oprócz badań

ten przyczynił się do wzrostu powszechnej „świadomości naukowej”, co na obszarze literatury zaowocowało próbami zrjonalizowania tego, co dotąd uchodziło za przejaw działania „ukrytych sił rządzących światem”, a więc było domeną fantastyki grozy<sup>10</sup>. Cytowany już Gattégno starał się nawet uchwycić w swej pracy ów znamieny moment przejścia od irracjonalnej niesamowitości do niezwykłości naukowej (czy może raczej unaukowionej). Porównując dokonania Poe’go i Verne’a, u tego pierwszego dostrzega Gattégno „tajemnicę niezgłębioną”, która w twórczości autora *Tajemniczej wyspy* podlega naukowej eksplikacji. To, co w nowelach Poe’go jawiło się jako destrukcyjna agresja irracjonalnych sił reprezentujących „niemożliwe”, w powieściach Verne’a zyskuje racjonalne uzasadnienie. „W *Tajemnicy zamku w karpatach* to gramofon i kinematograf okazują się ostatecznie wyjaśnieniem tytułowej, pozornie nadprzyrodzonej tajemnicy”<sup>11</sup> – konkluduje Gattégno.

W takim kontekście zupełnie inaczej można odczytywać uwagi Caillois, który podkreślał, że narodziny fantastyki (utożsamianej przezeń z fantastyką grozy) były na-

---

chemicznych i geologicznych zajmowali się studiowaniem Kabały i astrologią, uznając je za równorzędne metody poznania. Nauka osiemnastowieczna była więc w oczach ówczesnych badaczy w znacznej mierze rodzajem gnozy, dążeniem do osiągnięcia wiedzy, która poza okiełznaniem świata materii miała przynieść zarówno „oświecenie”, jak i wyzwolenie człowieka „z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”. I. Kant, *Co to jest Oświecenie?*, przeł. A. Landman, [w:] Z. Kuderowicz, *Kant*, Warszawa 2000, s. 194. Por. A. Faivre, *L’ésotérisme au XVIIIe siècle*, Paris 1973, s. 42-48, 59-62.

<sup>10</sup> W ten sposób spekulatywna science fiction stawała się jedną ze swoistych narracji kulturowych właściwych zachodniej cywilizacji naukowo-technicznej. Jako inny przykład może posłużyć tu choćby klasyczna opowieść detektywistyczna, odzwierciedlająca w formie narracji literackiej kształt pewnego schematu poznawczego (metoda dedukcji), typowego dla zorientowanej empirycznie i racjonalistycznie cywilizacji europejskiej ostatnich stuleci. Zob. D. Brzostek, *Między Baker Street 221/B a Berggasse 19, czyli o detektywach i psychoanalitikach*, [w:] *Z filozoficznych inspiracji literatury*, pod red. M. Cyzman i K. Szostakowskiej, Toruń 2005, s. 9-32.

<sup>11</sup> J. Gattégno, dz. cyt., s. 11.

stępstwem rozpowszechnienia się „obrazu świata ścisłej przyczynowości” i stanowiły „kompensatę za nadmiar racjonalizmu”<sup>12</sup>. Pierwiastek nadprzyrodzony, stanowiący o swoistości fantastyki jawi się tutaj nie tylko jako próba przełamania racjonalistycznego światopoglądu epoki oświecenia. Wraz z fantastyką „czystej niesamowitości” (aby sparafrazować tu określenie Todorova), pojawia się bowiem równocześnie fantastyka naukowa, usiłująca racjonalizować nadprzyrodzone. Najlepszym przykładem były tu zapewne *Frankenstein* Mary Wollstonecraft Shelley, gdzie potwór, dziedzicząc wiele cech irracjonalnej bestii „z piekła rodem” (jest to wszak ożywiony trup, a więc przybysz „z tamtej strony”), posiada również racjonalizującą genezę, powstał bowiem na drodze medycznych, a więc naukowych, eksperymentów. Jak widać racjonalizm przeniknął także na obszar tych dokonań literackich, które miały go negować. W ten oto sposób, typowe dla fantastyki grozy pytanie o „niemożliwe”, o obecność irracjonalnych elementów nadprzyrodzonych w świecie stało się dla fantastyki naukowej, *in statu nascendi*, pytaniem o granice poznania naukowego. Wśród możliwych granic poznawczych, była zaś i ta wyznaczana przez nieodgadnioną, nieprzewidywalną, a więc groźną i fascynującą zarazem, przyszłość.

Elementem, który odegrał najdonioślejszą rolę w zainteresowaniu fantastyki naukowej przyszłością – jako dziedziną eksploracji nieznanego był, jak można przypuszczać, szereg zmian o charakterze kulturowo-cywilizacyjnym oraz mentalnym, określonych niegdyś przez Francisa C. Habera mianem „darwinowskiej rewolucji w pojmowaniu czasu”. Zdaniem Habera przed Darwinem funkcjonowały w Europie i całym świecie chrześcijańskim dwie miary czasu – matematyczna (świecka) i teleologiczna (religijna). „Czas matematyczny służył do ustalania chronologii zdarzeń aktualnych, ale układem, w którego obrębie zdarzenia miały swoją czasową egzystencję, był czas teleologiczny”<sup>13</sup>. W

---

<sup>12</sup> R. Caillois, dz. cyt., s. 33.

<sup>13</sup> F. C. Haber, *Darwinowska rewolucja w pojęciu czasu*, przeł. M. K. Mlicki, [w:] *Czas w kulturze*, wybrał A. Zajączkowski, Warszawa 1987, s. 377.

perspektywie teleologicznej historia (lub raczej dzieje człowieka i ludzkości) były wpisane w religijny porządek interpretacji świata, zakładający m.in. „boski plan zbawienia”. Jeżeli nawet nieodkryty pozostawał przebieg przyszłych zdarzeń, to wyraźnie określone było przeznaczenie świata i człowieka, który u kresu historii miał dostąpić ostatecznego zbawienia lub potępienia. Usunięcie tej religijnej perspektywy celowościowej i zastąpienie jej tezą o nieustannej ewolucji wszystkich istot żywych postawiło ludzkość w XIX wieku przed dramatycznym pytaniem o przeznaczenie świata, o cel historii. Jak pisze Haber: „Od tego momentu przyczynowości historycznej należało poszukiwać w faktach historycznych, a cele transcendentne nie mogły być wykorzystywane do wyjaśnienia, dlaczego wydarzenia nastąpiły tak, jak nastąpiły”<sup>14</sup>. Podobne wnioski dotyczące narodzin historyczności formułuje Eliade, opisując „wynalezienie” przyszłości (a więc tego, co nieznane i nieprzewidywalne) jako bezpośredni skutek odkrycia czasu jednokierunkowego, który zastąpił czas kosmicznego cyklu<sup>15</sup>. Pojawienie się historycyzmu jako postawy filozoficznej i światopoglądowej określa również Eliade mianem objawienia się „terroru historii”, eksponując tym samym destrukcyjną rolę historii. Historycyzm, produkt XIX wieku, zdaniem autora *Mitu wiecznego powrotu* przyznaje „wydarzeniu historycznemu decydujące znaczenie (idea pochodzenia chrześcijańskiego), ale przyznaje je wydarzeniu historycznemu jako takiemu, odmawia mu bowiem wszelkiej możliwości objawienia sensu soteriologicznego, transhistorycznego”<sup>16</sup>. Istotą historycyzmu jest zatem odkrycie historyczności człowieka i cywilizacji, uwarunkowania bytu ludzkiego przez czas, jego istnienia w nieustannym stawaniu się, prowadzącym nieuchronnie ku śmierci. Człowiek przestaje być częścią kosmicznego cyklu, ciągłego umierania i odradzania się, co

---

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 378.

<sup>15</sup> Por. M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 117.

<sup>16</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 93.

było domeną społeczeństw archaicznych – ahistorycznych, które poprzez rytualne powtarzanie paradygmatycznych gestów mitycznych przodków, znosiły historię i umieszczały istotę ludzką *in illo tempore* – w świętym czasie początków. Wraz z nastaniem historycyzmu człowiek staje się tylko przemijającym i skazanym na zagładę bytem „strąconym w historię”, umieszczonym nie w kole kosmicznego cyklu, a na osi linearnego upływu czasu, w terażniejszości ograniczonej z obu stron niebytem, minioną przeszłością i czającą się, niepewną przyszłością.

I choć wczesne fikcjonalne „historie przyszłości” o zdecydowanie utopijnym rodowodzie powstają jeszcze w wieku XVIII (Louis Sebastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante*, 1771) oraz w pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia (Adam Mickiewicz, *Historia przyszłości*, 1829; Włodzimierz Odojewski, *Rok 4338*, 1840), to jednak pierwszą w pełni ukształtowaną odmianą spekulatywnej literatury fantastycznonaukowej o zauważalnych ambicjach prognostycznych była tzw. „opowieść o cudownym wynalazku”, która narodziła się wraz z pierwszymi powieściami Verne’a w drugiej połowie XIX wieku. O swoistości tych utworów decydowało wykorzystanie motywu niezwykłego odkrycia naukowego lub wynalazku technicznego, umożliwiającego bohaterom dokonywanie czynów leżących dotychczas wyłącznie w sferze marzeń i fantazji. Najczęściej eksploatowane przez autorów wynalazki to środki transportu pozwalające osiągać niedostępne dotąd rejony świata (łódź podwodna, pocisk międzyplanetarny), a także różne środki udoskonalające organizm ludzki (medykamenty zapewniające długowieczność, niewidzialność etc.). Wszystkie te historie o najniezwykleszych nawet odkryciach naukowych miały jednak jedną znamioną cechę, którą dostrzegł Antoni Smuszkiewicz, pisząc, że „akcja utworu rozgrywa się zwykle w czasach współczesnych zarówno nadawcy, jak i odbiorcy dzieła”<sup>17</sup>. W podobnym tonie wypowiedział się Ryszard Handke, podkreślając dodatkowo, iż cudow-

---

<sup>17</sup> A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982, s. 81.

ne wynalazki „zachowywały cechy prawdopodobieństwa z punktu widzenia aktualnego poziomu wiedzy i stan jej pośrednio odzwierciedlały”<sup>18</sup>. Zarówno akcelerator Gibberne’a, rakieta Barbicane’a jak i eliksir Discolorisa z noweli Sygurda Wiśniewskiego *Niewidzialny* powstają „tu i teraz”, w autorskiej współczesności, odnosząc się w sposób nieunikniony do współczesnego autorowi stanu wiedzy naukowej oraz, odpowiadającego mu paradygmatu racjonalności, kształtującego „zespół relacji, które mogą łączyć w jakiejś epoce praktyki dyskursywne umożliwiające pojawianie się figur epistemologicznych, nauk i ewentualnie systemów sformalizowanych”<sup>19</sup>, ujętych przez Foucaulta w zgrabny termin *episteme*. Wszystkim tym niezwykłym i rewolucyjnym odkryciom nie towarzyszy jednak żaden rozgłos, rodzą się one bowiem w zaciszu prowincjonalnych laboratoriów, a ich zapobiegliwi autorzy prezentują zaskoczony ludzkości jedynie nieliczne, choć efektowne wyniki wieloletnich badań. Jak więc widzimy, opowieści o „cudownych wynalazkach” były niezwykle mocno zakorzenione we współczesności, respektując aktualny stan wiedzy, o czym przekonuje najlepiej fakt, że ów charakterystyczny motyw literacki pojawiał się sporadycznie również w utworach nie należących do fantastyki naukowej, a realizujących realistyczny model prozy, by wspomnieć tu choćby metal lżejszy od powietrza odkryty przez profesora Geista w arcydziele polskiego realizmu, *Lalce* Bolesława Prusa. A jednak wszystkie te „eliksiry niewidzialności”, „pociski międzyplanetarne” i „wehikuły czasu” jawiły się badaczom literatury jako bezprecedensowy i brzemienny w konsekwencje zamach na „obraz współczesności” zawarty w dziełach traktujących o cudownym wynalazku.

Niezwykle ciekawą cechą tych utworów dostrzegł Jan Trzynadłowski, podkreślając bowiem bardzo silny związek dzieł Verne’a i Wellsa z autorską współczesnością

---

<sup>18</sup> R. Handke, *Polska proza fantastycznonaukowa. Problemy poetyki*, Wrocław 1969, s. 29.

<sup>19</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A Siemek, Warszawa 1977, s. 231.

(szczególnie w zakresie odwzorowywania realiów społeczno-gospodarczych oraz stanu świadomości naukowej danego czasu), zauważał równocześnie, iż obecna w tekście „demonstracja niezwykłych osiągnięć naukowo-technicznych, jest w gruncie rzeczy rzeczywistością, której jeszcze nie ma, a więc w istocie rzeczy przyszłością. Przyszłość to wyraźnie uteraźnieszona w tym sensie, że nie czytelnik przeniesiony zostaje w przyszłość, ale przyszłość zostaje przybliżona do historycznego czasu i czytelnika, i samych postaci występujących w utworze”<sup>20</sup>. Takie odczytanie „cudownego wynalazku”, jako sygnału „utajonej przyszłościowości” świata przedstawionego, pozwala uznać Trzynadlowskiemu utwory operujące tym motywem za dzieła prezentujące „narodziny przyszłości”. W ten sposób niemożliwy obecnie do zrealizowania w empirii wynalazek naukowo-techniczny, umieszczony w fikcyjnej rzeczywistości naśladowującej z wielką pieczołowitością autorską współczesność, staje się pierwszym symptomem powstania nowego „świata jutra”, w którym obecne teorie i hipotezy będą mogły przyjąć bardziej realne kształty i doczekają się praktycznej realizacji. Był to zarazem przejaw odejścia fantastyki naukowej od teraźniejszości na rzecz kształtowania *in fictione* możliwej przyszłości. Tendencja ta obecna w *science fiction* od jej zarania przybrała na sile w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to wraz z utworami Bellamy’ego, Verne’a, Wellsa, Robidy i Flammariona fantastyka naukowa wyruszyła w trwającą do dziś podróż ku przyszłości. Aby prześledzić związki literatury fantastycznonaukowej z obowiązującym w cywilizacji europejskiej ostatnich stuleci paradygmatem racjonalności, skupmy się więc w tym miejscu na jednym – zasadniczym aspekcie tej odmiany fikcji literackiej – jej aspiracjach prognostycznych, ufundowanych na spekulatywnym charakterze refleksji wpisanej w świat przedstawiony opowieści *science fiction*.

Wraz z narodzinami przyszłości – nowego, nieokiełnanego żywiołu, zrodziła się potrzeba odkrycia tych kart,

---

<sup>20</sup> J. Trzynadlowski, *Próba poetyki science fiction*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, Wrocław 1963, s. 268.

którymi jak dotąd historia zaskakiwała ludzkość, odsłaniając je nieoczekiwanie z dnia na dzień. Potrzeba poznania przyszłości, motywowana, jak to staraliśmy się wykazać, wielorako – brała swój początek z charakterystycznego dla człowieka Zachodu stanu ducha, który świetnie scharakteryzował Eliot, pisząc, iż nie potrafimy myśleć o przyszłości, „która by jak przeszłość – nie miała żadnego przeznaczenia”<sup>21</sup>. Pragnienie przepowiedzenia przyszłych wydarzeń wynikałoby więc z próby nadania sensu historii (i ludzkiej, w niej, egzystencji). Jednakże wiarygodność stawianych prognoz wymagała racjonalnych, naukowych podstaw – rzetelnej analizy współczesnego stanu świata, gdyż tylko w oparciu o wnioski płynące z obserwacji aktualnych procesów i tendencji można było postawić sensowną hipotezę w sprawie przyszłości. Obszarem, na którym taka *quasi*-naukowa prognostyka mogła rozwinąć się najpełniej była, jak to już sugerowaliśmy, *science fiction*<sup>22</sup>. Oprócz w miarę solidnego, jak na owe czasy, zaplecza naukowego oferowała ona bowiem coś znacznie cenniejszego – fikcjonalność wszelkich hipotez, zapewniającą bezpieczny dystans, który pozwalał autorom na snucie najbardziej nawet wymyślnych wizji przyszłości, a ich ewentualne klęski usprawiedliwiał, niepodważalną przecież, literackością przekazu. Rezygnacja z ochronnych barw fantastyki naukowej pociągała bowiem za sobą ryzyko nieuniknionej weryfikacji prognoz przez nieustannie aktualizującą się przyszłość. Dlatego też droga wiodąca do od fantastycznonaukowej spekulacji przyszłościowej do ukształtowania się odrębnej dziedziny wiedzy, jaką z czasem stała się futurologia była niezwykle długa, kręta i obfitowała w dzieła będące owocem rozmaitych naukowo-literackich kompromisów.

---

<sup>21</sup> T. S. Eliot, *The Dry Salvages*, przeł. K. Boczkowski, [w:] tenże, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 292.

<sup>22</sup> Zgoła odmiennie postrzega związki fantastyki naukowej z prognostyką Kagarlicki, twierdząc, że prognostyka jest zaprzeczeniem fantastyki, gdyż dąży do przewidzenia przyszłości, zakładając realizowalność prezentowanych niezwykłości. Fantastyka nie dba zaś zupełnie o prawdopodobieństwo zaistnienia w empirii przedstawionych wydarzeń. Por. J. Kagarlicki, dz. cyt., s. 98-99.

Najlepszym przykładem takiego poszukiwania odpowiedniej formy dla pisania o przyszłości jest zapewne twórczość Wellsa. Autor *Wojny światów* rozpoczął od typowych „opowieści o przyszłości”, jak choćby *Wehikul czasu* czy *Kiedy śpiący się budzi*, w których wizja przyszłych losów ludzkości była tłem (prawda, że istotnym i znaczącym) dla błyskotliwej fabuły, pozwalającej skonfrontować człowieka schyłku XIX wieku ze światem jutra. Z czasem jednak historiozoficzne ambicje Wellsa (którym najpełniej dał wyraz pisząc *Historię świata*) zaczęły dominować i szybko okazało się, że tradycyjna forma powieściowa nie jest w stanie udźwignąć rozbudowanych refleksji i wywodów dotyczących procesu dziejowego. Dowodem twórczych poszukiwań Wellsa w zakresie odpowiedniej formy literackiej są *Ludzie jak bogowie*, powieść przerażająca się miejscami w eseistyczny traktat o tematyce historiozoficzno-socjologicznej. Dopiero jednak *Kształt rzeczy przyszłych* przyniósł Wellsowi ostateczne rozwiązanie wątpliwości dotyczących sposobu przekazywania wizji przyszłości. Twórca *Wehikulu czasu* zrezygnował w nim bowiem z rozbudowanej fabuły na rzecz wyczerpującej i konkretnej prezentacji „rzeczy przyszłych”. Juliusz Kadz-Palczewski analizując „aspekty formalne wellsowskich wizji przyszłości” prześledził dokładnie drogę Wellsa od powieści przyszłościowych aż do paranaukowego traktatu filozoficznego. Konkludując, stwierdził Palczewski, że „najtrafniejszy i najwyraźniejszy kształt dla swojej wizji procesu dziejowego odnalazł Wells w konstrukcji literackiej, którą nazywamy historią fikcyjną, a w węższym sensie – historią przyszłości”<sup>23</sup>.

W ten sposób na długo przed wyodrębnieniem się futurologii Wells wyzwolił prognostykę z ograniczeń literackiej fantastyki, próbując umieścić ją w obrębie nobilitowanego wielowiekową tradycją dyskursu filozoficznego. W tym miejscu musimy jednak porzucić dalsze losy „naukowego przepowiadania przyszłości”, interesuje nas bowiem przede wszystkim prognostyka i futurologia na

---

<sup>23</sup> J. Kadz-Palczewski, *Aspekty formalne wellsowskich wizji przyszłości*, „Przegląd Humanistyczny”, 1969. Nr 3, s. 78.

obszarze science fiction – jako jeden z aspektów fantastycznonaukowej opowieści o przyszłości. Nadmienimy przy tym gwoli ścisłości, że zdaniem Niewiadowskiego i Smuszkiewicza „futurologia” oznacza „zajmowanie się w jakiś sposób przyszłością”<sup>24</sup>, zaś „prognozowanie” – „świadomą działalność, której celem jest sformułowanie prognoz na podstawie danych empirycznych i racjonalnej analizy współcześnie istniejących tendencji rozwojowych”<sup>25</sup>. Jak widzimy zasadnicza różnica między tymi dziedzinami polega na opozycji: świadome i racjonalne stawianie hipotez w sprawie przyszłości (prognozyka), opowiadanie o przyszłości, bądź też wyobrażanie rzeczy przyszłych (futurologia). Dlatego też, tendencja prognozycka obecna w fantastyce naukowej od jej początków zaczęła słabnąć wraz z odkryciem nieograniczonych wręcz możliwości motywacyjnych, jakie oferuje przyszłościowa lokalizacja akcji. W konsekwencji zaś, jak to ukazaliśmy na przykładzie Wellsa, prognozyka ostatecznie oddzieliła się od literatury pięknej, zmierzając w stronę piśmiennictwa naukowego. Był to proces tyleż oczywisty, co nieunikniony, gdyż rzetelne stawianie prognoz wymagało odpowiedniej metodologii oraz bogatego zaplecza teoretycznego, których dostarczyły: historia, socjologia, statystyka, ekonomia, politologia, etc. Tak rozbudowany naukowy aspekt prognozowania musiał w efekcie przerosnąć możliwości, jakie oferowała fantastyka naukowa, której pierwszym i podstawowym celem pozostało przecież zaspokojenie powszechnego czytelniczego zapotrzebowania na efektowną i dramatyczną „historię z przyszłości”, nie zaś na spekulatywną „historię przyszłości”. Ten proces uwalniania się prognozyki od literatury fantastycznonaukowej oraz eksplozję unaukowionej futurologii w drugiej połowie XX wieku komentuje obszernie Lem w swojej *Fantastyce i futurologii*<sup>26</sup>. W rozdziale poświęconym epistemologii

---

<sup>24</sup> A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Poznań 1990, s. 293.

<sup>25</sup> *Tamże*, s. 338.

<sup>26</sup> S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 1, s. 126-180.

fantastyki autor *Solaris* drobiazgowo omawia rozwój oraz perspektywy literackiej i naukowej futurologii, eksponując szczególnie jej niemoc i ograniczenia wynikające z braku paradygmatu naukowego oraz iluzoryczności źródeł wiedzy o przyszłości. Nie oznacza to jednak, że fantastyka naukowa definitywnie porzuciła ambicje prognostyczne. Jean Gattégno podzielił nawet współczesną science fiction na „prognostyczną” (fr. *anticipation*) oraz „symboliczną”, decydującą rolę w tym rozróżnieniu przyznając stosunkowi obu tych nurtów do czasu oraz sposobom konstruowania czasu przedstawionego w dziele literackim: „Prawdziwa fantastyka prognostyczna rozpoznaje obecność i potęgę czasu; SF symboliczna wstrzymuje jego bieg, albo nawet uchyla jego istnienie”<sup>27</sup>.

Jan Trzynadlowski wyróżnił prognostyczny typ fantastyki naukowej w oparciu o „intelektualne, filozoficzne i socjologiczne antycypacje, formowanie wizji przyszłości według dyrektyw przyjętej filozofii, teorii rzeczywistości, ewolucji kultury, cywilizacji, nauki itd.”<sup>28</sup>. Vera Graaf wprowadziła zaś do swych rozważań, bliskie europejskiemu paradygmatowi racjonalności, pojęcie „spekulacji imaginacyjnej”, czyli takiej, „która opiera się na dzisiejszym naukowym obrazie świata”. Z dalszych rozważań Graaf wynika, że podstawową formą „spekulacji imaginacyjnej” może być prognozowanie na podstawie diagnozy stanu świata współczesnego autorowi. Z perspektywy praktyki literackiej podobne wnioski sformułował popularny autor Harry Harrison, pisząc: „Nazwą wielkiej gry w SF jest »Co będzie, jeżeli...« i jest to chyba jeden z czynników, który decyduje o przynależności powieści do tego gatunku”<sup>29</sup>. W takim kontekście spekulatywna, prognostyczna fantastyka naukowa przyjmuje zwykle formę „literatury w trybie warunkowym”, tworzonej według wzoru „jeśli p, to q”. Przy czym „p” oznacza tu aktualny stan świata a „q” spodziewa-

---

<sup>27</sup> J. Gattégno, dz. cyt., s. 99.

<sup>28</sup> J. Trzynadlowski, *Literatura, nauka, prognozy*, „Litteraria” VII, 1975, s. 172.

<sup>29</sup> H. Harrison, *Światy obok światów*, „Sfera”, 1985, nr 1-2 (2-3).

ny kształt „rzeczy przyszłych”, cała spekulacja respektuje zaś przebieg jednokierunkowego łańcucha przyczynowego od „p” do „q”. W takim kontekście fantastycznonaukowa futurologia o wyraźnych aspiracjach prognostycznych byłaby odmianą *speculative fiction* lub *roman d'hypothèse*, w której prognozy dotyczące nadchodzących wydarzeń miałyby status eksperymentu myślowego, będąc próbą diagnozy współczesności i postawienia hipotez w sprawie przyszłości. Spekulatywna, prognostyczna science fiction przyjęła zatem jako *conditio sine qua non* założenie, że zawarty w dziele obraz „świata jutra” jest (konieczną lub tylko możliwą) implikacją współczesnego stanu świata. Przy czym obraz ten ma charakter *quasi*-naukowej, bo skonstruowanej na płaszczyźnie literackiej fikcji, spekulacji – hipotezy, zbudowanej na przekonaniu, że bieżący bieg wypadków może spowodować w przyszłości opisane w dziele konsekwencje. Prognostyka, nawet literacka, będąca na usługach fantastyki naukowej zakłada bowiem konieczność istnienia bezpośredniego związku między empiryczną współczesnością a przewidywanym stanem świata w fikcyjnej przyszłości<sup>30</sup>.

Ten prosty wzór spekulacji: „diagnoza współczesności – prognoza przyszłości” jest wyraźnie obecny w powojennej, europejskiej i amerykańskiej fantastyce naukowej. Doświadczenia minionej wojny, nowy, balansujący na krawędzi konfliktu układ geopolityczny oraz obawy związane z nowymi, poddanymi natychmiastowej militaryzacji, osiągnięciami nauki odcisnęły swe piętno także na dokonaniach powojennej fantastyki naukowej, zdominowanej przez obraz atomowej apokalipsy. W roku 1945 powstaje pierwsza amerykańska powieść o „ataku atomowym”, *Murder of the USA* Leinstera, będąca zarówno diagnozą nowych odkryć naukowych, jak i prognozą dotyczącą

---

<sup>30</sup> Osobną kwestią jest tu właściwe fantastyce naukowej konstruowanie obrazu świata przyszłości jako swoistej „hiperboli współczesności”, o czym pisałem w tekście *Jutro, czyli bardziej. Hiperbolizacja jako metoda kreacji „świata przyszłości” w utworach fantastycznonaukowych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska LXI, 2005, s. 195-218.

najbliższej przyszłości, bazującą na przeczuciach wynikających z lęków amerykańskiego społeczeństwa. Kolejne lata obfitują właśnie w apokaliptyczno-prognostyczne utwory, przewidujące rychłą atomową zagładę w wyniku nieuniknionej eskalacji wyścigu zbrojeń. Utwory takie, jak *Małpa i duch* Huxleya (1948), *Nadchodzi pora atrakcji* Leibera (1950), *Dzień tryfidów* Wyndhama (1951), *Foster, już nie żyjesz* Dicka (1954), *Ostatni brzeg* Shute'a (1957), *Kantyczka dla Leibowitza* Millera Jr. (1960), prezentują bezpośrednie skutki nuklearnego konfliktu, kreślą jego wieloletnie konsekwencje w perspektywie cywilizacyjno-ekologicznej, bądź też po prostu obrazują stan atomowego zagrożenia. Stanisław Lem tak pisał wówczas o tej powszechnej w literaturze science fiction tendencji: „Różne transpozycje lęku przed atomową zagładą zastąpiły dziś jej bezpośrednie antycypowanie. W latach pięćdziesiątych science fiction była wprost zalana wizjami »końca świata«”<sup>31</sup>. Ślady podobnych wątpliwości odnajdziemy zresztą także we wczesnej twórczości samego Lema, by wspomnieć choćby *Miasto atomowe* (1946), *Astronautów* czy debiutancką powieść *Człowiek z Marsa*, która, jak zauważył trafnie Jerzy Jarzębski, ilustruje sytuację zagrożenia militarnego w sposób dostosowany do wyobrażeń i oczekiwań powojennej publiczności literackiej<sup>32</sup>. Wiązano bowiem wówczas doświadczenia niedawnej wojny z pojawieniem się informacji o gwałtownym rozwoju techniki militarnej zwieńczonym odkryciem bomby atomowej (Projekt Manhattan, Hiroszima i Nagasaki), oraz o nowych, nieznanych jeszcze (i tym bardziej nośnych w funkcji społecznego fantazmatu!) typach broni przygotowywanych przez naukowców w zaciszu okrytych tajemnicą i pilnie strzeżonych laboratoriów wojskowych.

Nie oznacza to bynajmniej, że prognostyczna spekulacja nie napotykała trudności i ograniczeń zakorzenionych

---

<sup>31</sup> S. Lem, *Science fiction*, [w:] tenże, *Wejście na orbitę*, Kraków 1962 s. 35.

<sup>32</sup> Zob. J. Jarzębski, *Golem z Marsa*, [w:] S. Lem, *Człowiek z Marsa*, Warszawa 1994.

właśnie w sytuacji społeczno-politycznej współczesności, wpływającej nie tylko na obraz przyszłości, ale także na sam przebieg prognostycznej spekulacji, tracącej swój racjonalistyczny kształt. Aby rozpoznać ten aspekt literatury fantastycznonaukowej, warto skupić się na twórczości literackiej mieszczącej się w pewnym niezwykle znamienym momencie dziejowym, obejmującym pierwsze dziesięciolecie po zakończeniu II Wojny Światowej. Był to okres niezwykle charakterystyczny, czas przełomu historycznego, gwałtownych i powszechnie zauważalnych zmian w polityce, nauce i technice, polaryzacji stanowisk społecznych, gospodarczych i politycznych, a więc „gorący moment dziejowy”, który odcisnął swe piętno także na dokonaniach literackich. Dla fantastyki naukowej był to czas szczególnie odpowiadający w historii literatury polskiej, wyróżnionej przez Smuszkiewicza – pierwszej fazie rozwoju powojennej science fiction (1945-58)<sup>33</sup>. Ta koincydencja znamienego momentu historycznego i rozkwitu science fiction pozwoli uwypuklić związki tej literatury ze współczesnością. Ponieważ nie jest naszym celem sporządzenie monografii tego okresu historycznoliterackiego, ograniczymy się w tym miejscu do prześledzenia pewnego, jakże charakterystycznego, incydentu związanego z twórczością Stanisława Lema.

Rodząca się wówczas powojenna polska fantastyka naukowa stawiała wobec szczególnych wyzwań i oczekiwań. Był to bowiem, tuż po styczniowym Zjeździe Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie w 1949 roku, okres wdrażania socrealizmu, który także wobec literatury science fiction miał określone plany, próbując uczynić z niej „narzędzie edukacji społecznej, wyposażone w poetykę realizującą zaprogramowane funkcje dydaktyczne”<sup>34</sup>, tak, by „fantastyka przestała być trampoliną do skoków w obce nam światy, [...] by na odwrót, wszystkie dywany latające i wehikuły czasu przyspieszały pęd naszej wy-

---

<sup>33</sup> A. Smuszkiewicz, dz. cyt., s. 216.

<sup>34</sup> A. Niewiadowski, *Świadectwa prognoz społecznych w polskiej fantastyce naukowej (1945-1985)*, [w:] *Spór o SF*, s. 388.

obraźni ku przyszłości i sprawiedliwości”<sup>35</sup>. Sprawiedliwa przyszłość zaś to, oczywiście, przyszłość komunistyczna. Najlepszą ilustracją tej sytuacji – doraźnego „aktualizowania” fantastyki jest gwałtowna dyskusja, jaka wybuchła w roku 1954, wkrótce po publikacji debiutanckich powieści Lema, a przy okazji ujawnienia pierwszych przygód Ijona Tichego. Tematem polemiki były, jak nietrudno się domyślić, związki fantastyki naukowej ze współczesnością oraz jej zadania względem nowej, socjalistycznej rzeczywistości. Oto bowiem w artykule *Widmo krąży* Andrzej Kijowski chwalił warsztat i pomysłowość autora *Astronautów*, zarzucił mu wprost, że „przyszłościowość” jego utworów to eskapizm, czyli „dezercja od współczesności”<sup>36</sup>. Odpowiedź Lema była natychmiastowa, a linia obrony prosta, skrytykowane teksty, a chodziło tutaj głównie o fragmenty *Dzienników gwiazdowych*, określił ich autor mianem powiastki filozoficznej, zgadzając się jednak z Kijowskim, iż „potrzeba nam wielkich problemów tematyki współczesnej”<sup>37</sup>. Nie była to jednak odosobniona wypowiedź Lema, wcześniej już, w tekście *Imperializm na Marsie* pisał on o fantastyce naukowej, jako o „swoiście kształtującej się gałęzi realizmu”, która „nawet wbrew intencjom twórców daje świadectwo o swojej epoce i wyraża bardzo realne treści”<sup>38</sup>, co było wyraźnym ukłonem w stronę programu realizmu socjalistycznego. Jako dowód przytoczył Lem szereg utworów amerykańskich z roku 1952, dokonując analizy zawartego w nich „obrazu przyszłości”. Zdaniem Lema ów „świat jutra” to w rzeczywistości Ameryka Anno Domini 1952, tyle że przeniesiona w przyszłość i wzbogacona o kosmiczno-technologiczny sztafaż. Ta słabość

---

<sup>35</sup> J. Pomianowski, *Prawo do fantazji*, [w:] tenże, *Więcej kurażu*, Warszawa 1956, s. 53.

<sup>36</sup> A. Kijowski, *Widmo krąży*, „Życie Literackie”, 1954, nr 6. Recypcję pierwszych utworów Lema omawia dokładnie Andrzej Stoff w artykule *Krytyka o pierwszych utworach Stanisława Lema*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XI, Toruń 1977.

<sup>37</sup> S. Lem, *Uchylam przyłbicy*, „Życie Literackie”, 1954, nr 7.

<sup>38</sup> S. Lem, *Imperializm na Marsie*, „Życie Literackie”, 1953, nr 7, s. 3.

prognostyczna amerykańskiej science fiction miała jednak wynikać przede wszystkim z przyjęcia za pewnik dalszego rozwoju kapitalizmu, podczas gdy „egzystujący w stadium agonalnym imperializm nie ma przed sobą żadnych dróg rozwoju”<sup>39</sup>. Co ciekawe, to słuszne przekonanie o spekulatywnej niewydolności prognoz społeczno-politycznych opartych o aprioryczne założenie „triumfu kapitalizmu” nie powstrzymało wówczas Lema przed snuciem analogicznych spekulacji przyszłościowych ufundowanych na apriorycznym przekonaniu o nieuniknionym „triumfie komunizmu”. Dziwi to tym bardziej, że podobne wnioski formułował także Lem w tekście *O współczesnych zadaniach i metodach pisarstwa fantastycznonaukowego*, gdzie podkreślał konieczność rozpoznania współczesności jako wstępnego etapu prognozowania, dostrzegając także, że istnieją utwory SF, które „spośród wielu możliwych obrazów [przyszłości – wtrącenie D.B.] wybierają najbliższy współczesności przez to, że zawierają problemy pozwalające nam lepiej pojąć sens i przemiany teraźniejszości”<sup>40</sup>. Sytuacja ta jest tym bardziej znamienna, że w owym czasie także i Lem nie unikał wcale ani tematów bieżących, by wspomnieć tylko *Miasto atomowe* (1946), ani też niejkiej apologii komunizmu, prezentowanej w powieściach *Astronauta* (1951) czy *Obłok Magellana* (1953). Najlepszym dowodem będzie tu zaś osławiona *Podróż dwudziesta szósta i ostatnia*, opublikowana, po raz pierwszy i ostatni(!), wspólnie z innymi fragmentami *Dzienników gwiazdowych* w tomie *Sezam* (1954), gdzie mamy do czynienia z oczywistą, choć niezbyt wysublimowaną, alegorią zimnowojennych napięć ujętą w formę opowieści science fiction (czy może wręcz political fiction).

Jak widać ów spór o „fantastycznonaukową współczesność”, jakkolwiek znamienny dla czasu, w którym się toczył oraz nie pozbawiony ideologicznego zaciętrzewienia – dotyczył jednak kwestii dla science fiction zasadni-

---

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> S. Lem, *O współczesnych zadaniach i metodzie pisarstwa fantastycznonaukowego*, „Nowa Kultura”, 1952, nr 39.

czej. Albowiem pytanie o obraz współczesności zawarty w wizji „świata jutra” jest w istocie pytaniem o istotę oraz funkcję fantastyki naukowej, jako „opowieści o przeszłości”, przyszłości, która może być bądź to „przedłużeniem”, bądź też po prostu ekstrapolacją autorskiej współczesności. Jak staraliśmy się wykazać na przykładzie kilku charakterystycznych tendencji fantastyki powojennej, zaangażowanie science fiction we współczesność jest niezwykle istotnym składnikiem obrazu przyszłości. Fantastyka naukowa nie pozostaje obojętna wobec wyzwań i problemów czasu, w którym powstaje, a jej specjalnością wydaje się być transpozycja lęków i obaw cywilizacji. Specyfika utworów fantastycznonaukowych polega na tym, że dzieła te bywają często próbą opisywania przyszłego stanu świata, a jako takie przypisują sobie możliwość, częściowego przynajmniej, wyzwolenia się z ograniczeń empirycznej współczesności, która ma stać się jedynie punktem odniesienia dla prezentowanych w tekście „przyszłych cudowności” lub „przyszłych koszmarów”. Główny problem science fiction polega jednak na tym, że to, co miało być błyskotliwym i konsekwentnym rozwinięciem aktualnego stanu świata, trafną bądź intrygującą prognozą, okazuje się w większości przypadków zwykłym przeniesieniem tego, co obecne w hipotetyczną, fikcyjną przyszłość. Wydaje się jednak, że fantastycznonaukowa spekulacja prognostyczna fundująca obraz świata przyszłości może być narażona na jeszcze jedno niebezpieczeństwo, związane ściśle z problemem omówionym powyżej w kontekście wczesnych dzieł Lema, a polegające, najprościej rzecz ujmując, na zastąpieniu naukowej motywacji spekulatywnej zideologizowanym myśleniem utopijnym o zdecydowanie życzeniowym charakterze.

Przykłady takiej właśnie tendencji odnajdziemy bez trudu w polskiej i radzieckiej fantastyce naukowej doby realnego socjalizmu, w której racjonalna prognoza zostaje porzucona na rzecz komunistycznej utopii, ukrytej jednak pod racjonalizującym kostiumem spekulatywnej science fiction. Iwan Jefremow w klasycznej powieści radzieckiej fantastyki naukowej, *Mgławica Andromedy*, tak opisywał

postęp, który dokonał się na Ziemi pod sztandarami światowego komunizmu:

Jednakże nowy ustrój społeczny musiał zwyciężyć, mimo że zwycięstwo to uległo zwłoce na skutek opóźnienia się w rozwoju świadomości społecznej. Przebudowa świata na zasadach komunistycznych jest nie do pomyślenia bez radykalnej zmiany ekonomiki, to znaczy bez zlikwidowania nędzy, głodu oraz ciężkiej, wyczerpującej pracy. Z kolei przemiany ekonomiczne wymagały niezwykle skomplikowanego aparatu kierownictwa produkcji i dystrybucji.

Komunistyczna organizacja społeczeństwa nie od razu objęła wszystkie kraje i narody. Wytepienie nienawiści, a szczególnie zakłamania jako skutku wrogiej propagandy, narastającej podczas walk ideologicznych w Okresie Rozłamu, wymagało ogromnych wysiłków. Niemało błędów popełniono wprowadzając nowe stosunki międzyludzkie. Gdziekolwiek dochodziło do powstań wzniecanych przez zwolenników starego ładu, którzy możliwość pokonania trudności, jakie się piętrzyły przed ludzkością, widzieli we wskrzeszeniu dawnego ustroju.

Nowy ustrój rozprzestrzenił się na całą Ziemi konsekwentnie i nieuchronnie; wszystkie ludy i rasy przekształciły się w zgodną, mądrą rodzinę.<sup>41</sup>

Na społeczne i gospodarcze efekty tej zmiany paradygmatu politycznego nie trzeba było długo czekać i wszystkie one przyniosły, rzecz oczywista, dobroczynne skutki, komunistyczna przyszłość może wszak być wyłącznie świetlana: „Możliwości produkcyjne środków spożywczych wzrosły wielokrotnie, a nowe tereny stały się zdadne do zamieszkania. Ciepłe może śródłądowe zaczęto wyzyskiwać dla uprawy bogatych w białko wodorostów”<sup>42</sup>. Po-

---

<sup>41</sup> I. Jefremow, *Mgławica Andromedy*, przeł. L. Kaltenbergh, Warszawa 1968, s. 56-57.

<sup>42</sup> Tamże, s. 62.

dobny opis osiągnięć cywilizacji ziemskiej znajdujemy w pochodzącym z połowy lat pięćdziesiątych opowiadaniu Krzysztofa Borunia *Spadkobiercy*, opisującym „powrót z gwiazd” członków ekspedycji naukowej, którzy zastają odmienioną Ziemię:

Już obserwacje astronomiczne ukazywały, że ludzkość dokonała ogromnego skoku cywilizacyjnego. W samej fizycznej strukturze Układu Słonecznego nastąpiły zmiany, które można było wytłumaczyć tylko świadomym działaniem istot myślących.<sup>43</sup>

I choć sytuacja fabularna w utworze Borunia nieco się komplikuje, to sam obraz idealnej przyszłości nosi w sobie wyraźny rys komunistycznej utopii, która swą najpełniejszą realizację literacką uzyska w słynnej fantastycznonaukowej trylogii Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki – *Zagubiona przyszłość* (1953), *Proxima* (1956), *Kosmiczni bracia* (1959), w której wprost mówi się o walce z amerykańskim kapitalizmem, ostatnich bastionach imperializmu (kosmicznego!), etc. Wszędzie tu narrator posługuje się przy tym ze szczególnym upodobaniem i niezwykłą częstotliwością ideologicznymi hasłami, takimi jak „postęp”, „skok cywilizacyjny”, „powszechny dobrobyt” czy „rozwój zjednoczonej ludzkości”, nacechowanymi aksjologicznie i eksponującymi niekwestionowane korzyści, jakie gwarantuje ziszczona utopia komunizmu.

Nawet *Dalekie szlaki* Siergieja Sniegowa, sztandarowy przykład radzieckiej, przygodowej science fiction, okazują się dziełem, w którym przyszłościowo-kosmiczna sceneria zdarzeń oraz nieunikniony obraz komunistycznej utopii zdają się być wystarczającym uzasadnieniem dla wszystkich niemal nieprawdopodobieństw (nieprzeliczona liczba rozwiniętych cywilizacji kosmicznych, budowa sztucznych słońc wokół Ziemi) i niemożliwości (zakwestionowanie pewników fizycznych – prędkość światła zostaje przekroczona dzięki wykorzystaniu „anihilacji przestrze-

---

<sup>43</sup> K. Boruń, *Spadkobiercy*, [w:] M. Kubala, *Fantastyka '50*, Warszawa 1990, s. 78-79.

ni”), zaś kosmiczna wojna, dodajmy – prowadzona z cywilizacją o zdecydowanie „imperialistycznym” charakterze i nieuchronnie zwycięska, rozgrywa się przy wykorzystaniu potencjału militarnego pozwalającego unicestwiać całe skupiska gwiazdne i przemieszczać jednostki bojowe o lata świetlne. Narrator tejże powieści opisując bajeczne wprost możliwości nowo budowanych statków kosmicznych, stwierdza w pewnym momencie, że „moc anihilatorów Taniewa w najmniejszym z Gwiazdnych Pługów dochodzi do dwóch milionów albertów, a w Pożeraczu Przestrzeni przekracza pięć milionów. Wszystkie elektrownie na Ziemi w końcu wieku dwudziestego starej ery miały moc niecałych trzech albertów”<sup>44</sup>. Nie pozostawia przy tym złudzeń, że postęp naukowy stał się możliwy dopiero w społeczeństwie zorganizowanym na sposób komunistyczny, dzięki naukowcom, którzy prócz geniuszu intelektualnego posiadali także niezłomną wiarę w postęp społeczny.

We wszystkich tych utworach wpisane w konwencję literackiej fantastyki naukowej i oparte na zracjonalizowanej spekulacji tendencje prognostyczne wchodzą w wyraźny i nieunikniony konflikt z ideologicznym modelem utopijnym, kształtującym obraz przedstawionego „świata jutra”, w wyniku niemożliwej do uniknięcia ideologizacji dyskursu literackiego, uwikłanego w propagandę komunizmu, którego przyszłość mogła być tylko i wyłącznie świetlana. Ideologia zadawała więc gwałt nie tylko twórczej wyobraźni artysty (przynajmniej w jej wymiarze spekulatywnym), ale także immanentnej cesze konwencjonalnej science fiction, jaką był jej prognostyczny charakter. Lem zdawał sobie zresztą sprawę z owych trudności prognostycznych, jakie stają przed spekulatywną science fiction w obliczu niedostatków wiedzy oraz wyzwań współczesności, co ciekawe jednak, w autorskiej

---

<sup>44</sup> S. Sniegow, *Dalekie szlaki*, przeł. T. Gosk, Warszawa 1972, s. 84. W oryginale tytuł powieści Sniegowego brzmi *Ludzie jak bogowie* i buduje nieuniknioną aluzję względem słynnej wellsowskiej utopii, sygnalizując zarazem dobitnie własny nie prognostyczny a właśnie utopijny charakter.

przedmowie do *Obłoku Magellana* dał im wyraz w sposób odwołujący się wprost do pojęć zakorzenionych w marksistowskiej teorii społecznej, pisząc: „Jeśli zaś współczesna wiedza nie może dokładnie przedstawić bazy materialnej przyszłego społeczeństwa, to tym mniej dostarcza przesłanek do ukazania kultury umysłowej ludzkości XXX wieku, która będzie owej bazy nadbudową”<sup>45</sup>. Sama powieść przynosi z kolei zarówno rzetelnie skonstruowane prognozy rozwoju technologii kosmicznych, konstruowane w oparciu o współczesne autorowi hipotezy naukowe (np. w zakresie konsekwencji teorii względności dla astronautyki), jak i utopijną wizję komunistycznej przyszłości, której ideologiczne zaplecze ujawnia się wyraźnie m.in. w sekwencji konfrontacji bohaterów powieści z „księżycem Atlantydy”, będącym reliktem amerykańskiego, „imperialistycznego” programu podboju kosmosu. Tak więc prognozyka naukowa współwystępuje tu z ideologiczną utopią społeczną o charakterze bez mała propagandowym.

Utopijna przyszłość, podobnie jak położone na antypodach wyspy Morusa i Campanelli, stawała się w takiej sytuacji „miejscem” realizacji ziemskiej, komunistycznej Arkadii, „sceną” prezentacji modelu idealnego społeczeństwa. Podobnie jak *ou topos* oznaczało „nigdzie”, tak utopijne „w przyszłości” znaczy po prostu „nigdy”, co pozwala wyeksponować modelowość wizji. O tym zaś, że konwencja utopijna była w owym czasie postrzegana niemal wyłącznie przez pryzmat ideologii, w kontekście potencjalnej afirmacji komunizmu, przekonuje dobitnie choćby wstęp Maksymiliana Rode do wydania *Utopii* Tomasza Morusa z roku 1947, w którym znajdziemy takie oto sformułowanie:

*Utopia* nie jest gloryfikacją komunizmu materialistycznego. Podziwiać natomiast w niej można: w zakresie wyznaniowym: słuszną i rzeczową tolerancję; w zakresie gospodarczym: powszechny obowiązek pracy, racjonalne wykorzystanie

---

<sup>45</sup> S. Lem, *Przedmowa*, [w:] tenże, *Obłok Magellana*, Warszawa 1967, s. 8.

ziemi i właściwą produkcję; w zakresie społecznym: równouprawnienie; w zakresie politycznym: samowystarczalność narodową przy szczerym współżyciu z sąsiadami.<sup>46</sup>

Obraz utopijnego świata przyszłości ówczesnej fantastyki rodził się zatem w znacznej mierze w oderwaniu od diagnozy współczesności, będąc najwyżej jej „pozytywną” antytezą lub zideologizowaną fantazją życzeniową. Świat przyszłości spekulatywnej literatury science fiction o aspiracjach prognostycznych nie miał być zaś modelem idealnej społeczności, wręcz przeciwnie, pragnął stać się próbą rozpoznania i opisanego możliwych losów ludzkości. Czy więc omówione powyżej utwory to wciąż jeszcze spekulatywna fantastyka naukowa, czy już tylko dydaktyczna i propagandowa utopia komunistyczna? Zapewne dzieła literackie nie tracą tak łatwo swych cech konwencjonalnych, utwory te pozostają więc z pewnością literaturą fantastycznonaukową o „osłabionej spekulatywności”, zastąpionej zideologizowaną motywacją utopijną. Przypadek ten jest jednak przyczynkiem do wiedzy o tym, w jaki sposób fantastyka naukowa, której twórcy chętnie eksponują właśnie ów przymiotnik „naukowa” jako swoistą gwarancję refleksyjnej rzetelności oraz, nierzadko, wartości artystycznej, ulega „pokusie irracjonalizacji” nie tylko w imię celów czysto merkantylnych (jako literatura masowa), ale także czysto ideologicznej propagandy określonych postaw światopoglądowych, odchodząc tym samym od swych racjonalistycznych, spekulatywnych aspiracji i postulatów, realizowanych z powodzeniem nie raz przez jej najwybitniejszych przedstawicieli – Wellsa, braci Strugackich czy Lema.

---

<sup>46</sup> M. Rode, *Przedmowa*, [w:] T. Morus, *Utopia*, przeł. K. Abgarowicz, Poznań 1947, s. XXII-XXIII.

Dariusz Brzostek (Poland, Toruń)

BETWEEN PROGNOSTIC AND UTOPIAN VISIONS.  
SCIENCE FICTION AS A COGNITIVE,  
SPECULATIVE FICTION

Summary

The subject of this essay is the prognostic aspect of “the shape of things to come”, considered as one of the basic methods to construct the peculiarity in the worlds introduced in science fiction texts. It goes along with the cognitive aspiration to discern the future, which lies in the foundations of science fiction literature and is a continuation of eighteenth-century rationalism and nineteenth-century scientism, which also established a cognitive pattern of the scientific research as an ideological pattern of science fiction stories. Meanwhile, in visions of the world emerging from science fiction, narration often happens to be an exaggeration of the empirically accessible author’s present (its hopes and fears) or even a utopian vision of the future, determined by communist ideology, as it was in the early works of Stanislaw Lem. These ideological, utopian visions demarcate the limits of the cognitive, prognostic ambitions of science fiction stories, considered as speculative fiction based on the scientific patterns of knowledge.

Оксана Дрябина  
(Россия, Москва)

ВСЕСОЮЗНОЕ ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ  
МОЛОДЫХ ПИСАТЕЛЕЙ-ФАНТАСТОВ (ВТО  
МПФ) В СУБКУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ  
ФАНТАСТИКИ РУБЕЖА 1980-90-Х ГГ

*Апстракт: ВТО МПФ као удружење младих писаца-фантастичара настало је као једно од првих недржавних издавача СССР-а 1988. Током свог постојања до 1994. године оно је објавило више од 100 зборника са више од 700 дела. На основу сачуваних архива анализира се рад ове организације и указује на данас значајне писце који су у њему потекли.*

*Кључне речи: Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов – руска књижевност – зборници фантастике 1980-их и 1990-их година*

Литературный процесс, как известно, складывается из многих составляющих. Проблемы литературного быта, писательского окружения, литературных сообществ и объединений, которые в немалой степени влияют и на авторов, и на их творчество, нередко становятся предметом самостоятельного научного осмысления. Обращение к ним позволяет лучше понять и самого писателя, и его творчество.

Это в значительной степени актуально для исследователей истории русской фантастики конца XX – начала XXI вв. прежде всего потому, что, по общему мнению фантастоведов, современную российскую фантастику можно рассматривать как *отдельную субкультуру*, в известной степени, закрытую область литературной жизни. Это нам кажется верным, поскольку современ-

ная российская фантастика отличается не только значительным количеством авторов, критиков (что справедливо, например, и для других популярных областей литературы: детектив, дамская проза и т. д.), но и существованием круга крупных издательских организаций, в общем объеме художественной литературы которых значительную долю составляет фантастика («АСТ», «Олма-Пресс», «Эксмо», «Центрполиграфиздат» и др.), специализированных периодических изданий («Если», «Полдень, XXI век», «Мир фантастики»), ресурсов сети Интернет («Русская фантастика», «Архив»), литературных премий (имени И. Ефремова, «АБС», Кира Булычева, «Аэлита», «Бронзовая улитка»), конвентов – регулярных массовых съездов любителей фантастики (Роскон, Интепресскон, Зиланткон, Звездный мост и т. д.), массового движения КЛФ (Клубов любителей фантастики), деятельностью фэндома, обширного ролевого движения и т. д. Широка и спектр исследовательских работ по проблемам фантастического в искусстве и творчестве отдельных авторов – в период с 1954 по 1999 гг. по филологическим, философским, культурологическим, педагогическим дисциплинам в СССР и России было защищено порядка 200 научных диссертаций<sup>1</sup>. Число вышедших за тот же период монографий, статей, посвященных разрешению проблем, связанных с изучением фантастики, на порядок выше. Внушительно и количество справочников, энциклопедий, библиографических, биографических пособий. Всё это позволяет нам в качестве объекта исследования определить *субкультуру российской фантастики* и констатировать, что, таким образом, для нас фантастика, это особая область литературы.

Вынесенная в название статьи аббревиатура ВТО МПФ расшифровывается как Всесоюзное творческое объединение молодых писателей-фантастов при Издательско-полиграфическом объединении ЦК

---

<sup>1</sup> Харитонов Е. *Наука о фантастическом в России: Библиографический справочник*. М., 2001.

ВЛКСМ «Молодая гвардия» (далее – ВТО МПФ, Объединение или Издательство). Сегодня Объединение, вероятнее всего, окажется неизвестным не только читательской аудитории, но и фантастоведов. Однако в 1980-90-е гг. оно было одним из крупнейших во всей истории российской фантастики писательских сообществ. Стоит перечислить названия сборников, подготовленных и изданных ВТО МПФ под условным обозначением серии «Румбы фантастики» или «Школа Ефремова», произведения, впервые опубликованные именно в этих сборниках, имена писателей, связанных с его деятельностью, и оказывается, что хотя бы несколько из сотни книг собеседник не только знает, но и имеет в личной библиотеке. Суммарный тираж сборников Объединения составил около одиннадцати миллионов экземпляров. Напомним о колоссальной популярности и востребованности в СССР конца XX любой книги, имеющий подзаголовок «фантастика» и также то, что фактически только в «Румбах фантастики» публиковались молодые отечественные авторы. Все это обеспечивало успешность книг, которые за несколько месяцев раскупались немислимыми на сегодняшний день тиражами в 100000 экземпляров.

С деятельностью ВТО МПФ были так или иначе связаны порядка 80 % всех пишущих фантастику на территории СССР, между тем до сих пор не появилось не только серьезных исследовательских материалов, но и обзорных статей, анализирующих его деятельность. Основная причина, по нашему мнению, носит общественно-политический характер, что, впрочем, характерно для истории российской фантастики<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> О связи истории фантастики с общественно-политической историей развития страны говорится во многих публикациях. См., например: Стругацкий Б.Н. *Фантастика: четвёртое поколение*. СПб., 1991; Булычёв Кир *Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике*. М., 2004; Геллер Л. *Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской фантастике*. Лондон, 1985; Бритиков А.Ф. *Русский советский научно-фантастический роман*. Л., 1970. и т. д.

После распада СССР Дирекция Издательства остались в Тирасполе, то есть, за пределами Российской Федерации. Налаженная к тому времени книгоиздательская система ВТО МПФ не смогло существовать в новых условиях. Фактически это и стало основной причиной прекращения деятельности Объединения.

ВТО МПФ оказалось уникальной организацией не только для своего времени, но и для всей истории российской фантастики, поэтому информация о нем появлялась в газетных публикациях, энциклопедиях и справочниках о фантастике. Но, в связи с тем, что все документы, связанные с деятельностью Объединения, оставались долгое время не введенными в оборот ученых и критиков, в опубликованных статьях содержатся немало неточностей и фактологических ошибок. Все наши разработки проведены с опорой на материалы архива ВТО МПФ, переданного нам его бессменным директором В.И. Пищенко. Задачей своего исследования мы видим в восстановлении подробной хронологии многогранной деятельности ВТО МПФ, в составлении полных библиографических справок отдельных авторов и Объединения в целом, воспроизведении максимально точной картины событий литературного процесса конца XX века так или иначе связанных с фантастической литературой. Помимо историко-литературных задач, перед нами стоят и проблемы анализа творчества авторов, публиковавшихся в сборниках ВТО МПФ, выявление существовавших в выделенный период течений и направлений фантастики, развитие жанровых образований, исследование проблемно-тематического поля фантастических произведений последней четверти XX века. По нашему убеждению, введение в научный оборот этих материалов поможет значительно уточнить и расширить представления об одном из малоизученных этапов истории развития фантастики и русской литературы в целом.

В настоящей статье мы поставили цель определить, какую роль сыграло ВТО МПФ в развитии российской фантастики, как повлияло на литературный процесс

в целом, какие проблемы помогло решить. Но, прежде всего, попытаемся определить основные черты рассматриваемого нами периода, дав предварительно краткую характеристику предшествующих этапов.

\*

Историю российской фантастики XX в., по убеждению литературоведов, можно разделить на несколько периодов. Первый приходится на 1920-е гг. и характеризуется большим интересом к социальным утопиям, созданием многочисленных вариантов построения будущего. К фантастической образности в это время обращаются такие видные российские писатели и учёные как В. Брюсов, А. Грин, А. Куприн, В. Обручев, А. Н. Толстой, М. Шагинян, И. Эренбург и др.

Второй этап связывают с возникновением фантастики «ближнего прицела» – «производственного научно-фантастического романа»<sup>3</sup> (в терминологии А.Ф. Бритикова). Необходимо отметить, что некоторые его признаки появляются уже во второй половине 1930-х гг., но расцвет приходится на 1940-50-е гг. Характерным для этого периода является обращение фантастов к проблемам и задачам, поставленным перед научными коллективами и производственным комплексом советского государства на ближайшую пятилетку очередным Съездом или Пленумом партии. Основными отличительными особенностями «ближней» фантастики называют неоригинальность используемых научно-технических идей, фактически, варианты усовершенствования уже существующей техники. Одним из основополагающих литературных принципов становится теория предела, отход от которой расценивается как бесплодное ни к чему не ведущее фантазирование. Среди типичных представителей второго этапа называют В. Немцова, В. Сапарина, В. Сытина, В. Охотникова и др.

Третий этап приходится на 1960-е гг. – исторический период, получивший название «хрущевской оттепели»,

---

<sup>3</sup> Бритиков А.Ф. *Русский советский научно-фантастический роман*. Л., 1970.

и ассоциируется с широким явлением русской культуры – временем «шестидесятников». Большинство исследователей фантастики датируют начало этого этапа 1957-м годом, связывая его с выходом в свет романа И. Ефремова «Туманность Андромеды». Исследователи справедливо отмечают, что именно это произведение послужило толчком для возникновения новой российской фантастики. Оно решительно противоречило постулатам фантастики «ближнего прицела», и ознаменовало старт самого яркого и плодотворного этапа ее истории, который именуют «золотым веком отечественной фантастики». Третий период характеризуется переходом российской фантастики на качественно иной уровень. Появляются новые имена, возникают целые направления, фантастика обращается к «дальней» тематике. Научные достижения, как и художественное их осмысление фантастами, обсуждается обществом на всех уровнях, и с трибуны Союза писателей СССР, и на страницах ведущих периодических изданий, и на заседаниях многочисленных Клубов любителей фантастики, которые создаются при заводах, учебных учреждениях, библиотеках, клубах и т. д. Общественная оценка фантастических произведений значительно повышается, что способствует и изменению издательской политики. Показательные цифры приводит в монографии 1970 г., посвященной истории русской фантастики, А.Ф. Бритиков: «за последние полтора десятка лет вышло столько же фантастических произведений, сколько за предшествующие тридцать лет»<sup>4</sup>. С третьим периодом связывают творчество таких ярких фантастов как И. Варшавский, Е. Войскунский и И. Лукодянов, Г. Гор, И. Ефремов, О. Ларионова, Г. Мартынов, В. Савченко, С. Снегов, братья А. и Б. Стругацкие и мн. др.

В 1970-е гг. история фантастики совершает очередную виток и вновь, по меткому определению Кира

---

<sup>4</sup> Бритиков А.Ф. *Русский советский научно-фантастический роман*. Л., 1970. С. 269.

Булычева<sup>5</sup>, превращает недавнюю властительницу дум в «падчерицу эпохи». Печатные площади, отводимые для фантастических произведений, сокращаются, и основной проблемой писателей-фантастов становится *невозможность представить своё произведение на суд читателей*. Право на выпуск фантастической литературы получают всего несколько центральных книжных издательств («Молодая гвардия», «Детская литература»). Для местных и региональных издательств определяется определенная квота на публикацию фантастических произведений, которые те предпочитают использовать для выпуска хорошо известных, выдержавших неоднократные переиздания произведений отечественных фантастов. На такие книги было значительно проще получить разрешение Госкомиздата. К основным проблемам фантастики 1970-х гг. можно отнести *недостаточное количество издательских площадей, отводимых для фантастических произведений; отношение официальных структур к фантастике как к литературе для юношества либо несерьезному, развлекательному, легкому чтению; разобщенность писателей-фантастов*. Исследователи, критики, писатели сходятся во мнении, что 1970-е гг. стали для российской фантастики временем кризиса. В монографии «Вселенная за пределами догмы» известный исследователь Л. Геллер констатирует: «в начале 70-х гг. закончился период расцвета советской научной фантастики. Остается надеяться, что НФ лишь дремлет и еще проснется – в момент новой оттепели, если она будет»<sup>6</sup>.

Однако с тем, что 1970-е гг. являются завершением периода «золотого века русской фантастики» соглашались не все.<sup>7</sup> Относительно времени завершения тре-

---

<sup>5</sup> Булычёв Кир *Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике*. М., 2004.

<sup>6</sup> Геллер Л. *Вселенная за пределом догмы: размышления о советской фантастике*. London, 1985. С. 400.

<sup>7</sup> Российское литературоведческое сообщество пока не располагает серьезным анализом того, что происходило с

того периода общей договоренности критиков пока нет. Чаще всего встречается мнение, что следующий этап можно исчислять с начала или середины 1990-х гг., когда, после прекращения существования Советского Союза, в России появляется книжный рынок, построенный по зарубежным аналогам. Даже если критик не говорит об этом прямо, его позицию можно установить по косвенным признакам. Так, например, составляя материал по освещению в отечественной фантастике какой-либо определенной темы в фантастике XX века (например, изображение пришельцев, женских образов, проблема отношения с окружающей средой, изображение социального общества)<sup>8</sup>, иногда авторы используют общую схему. Для анализа приводятся примеры из произведений начала века, послевоенной литературы, «золотого века русской фантастики» и текстов писателей новейшего времени – 1990-2000-х гг. То есть, фактически, тем самым критики (умышленно или непреднамеренно) исходят из того, что за периодом 1960-х гг. сразу следует этап новейшей фантастики. Между тем, никто не оспаривает мнение, что между советской (написанной до 1990-х гг.) и российской фантастикой (произведения, написанные после 1991 г.) существует значительная разница. Если следовать предлагаемой в подобных статьях логике, получается, что миллионы читателей, проживающих на всей территории СССР, почему-то практически в одночасье сменили мнение о фантастике, требования к ней, а сотни авторов стали применять для построения вымышленных миров совершенно иные, незнакомые им ранее методы и приемы. Невольно возникают во-

---

отечественной фантастикой в 1970-х гг. и в более позднее время, поэтому большинство обобщений, приведенных далее, основаны на анализе критических материалов различной степени проработанности и серьезности.

<sup>8</sup> Володихин Д., Чёрный И. Незримый бой // Если. №2 (120), 2003. С. 267-277; Гончаров В. Волшебники в звездолетах // Если. №3(133), 2004. С. 267-274; Елисеев Г. Не надо грязи! // Если. №2 (144), 2005. С. 227-235 и др.

просы: в чем причина столь резкого изменения? как оно произошло? что позволило смениться всей системе фантастической литературы в России? и, случилось ли это, на самом деле, в одно мгновение?

По нашему мнению, ответы на эти непростые вопросы можно получить, лишь исследовав фантастику, написанную и увидевшую свет в переходное, рубежное, пограничное время. Фантастику, которая была написана между 1970-м и 2000-м гг.

Проведя такой анализ, мы пришли к убеждению, что литературный процесс с начала 1980-х – до середины 1990-х гг. в истории русской фантастики целесообразно рассматривать в качестве отдельного, самостоятельного периода – четвертого этапа ее развития, имеющего отличия от предыдущих и от последующего. Косвенно нашу теорию подтверждает существование встречающегося во многих публикациях и бытующего в среде критиков, любителей фантастики термина «четвертое поколение», «четвертая волна». И, хотя общепринятого его определения нет, и он, как правило, служит для обозначения той или иной группы писателей, мы полагаем, что четвертым поколением русских писателей-фантастов можно считать как раз всех тех, чье творчество стало известно широкой читательской аудитории в обозначенный нами временной промежуток 1980-1990-х гг. Именно при анализе их творчества фиксируются многие изменения, которые затем, во второй половине 1990-х гг., разовьются в новые направления фантастики. Именно в этот период заметны переходные процессы в понимании и рассмотрении традиционных для фантастики тем. Авторы, вошедшие в литературу в этот период, прокладывали новые дороги, ставили бесчисленные эксперименты с формой, жанровыми образованиями. В этом легко убедиться, обратившись к текстам, опубликованным в сборниках ВТО МПФ.

Еще одним доказательством значительного оживления и изменения литературного процесса развития российской фантастики может служить выход сбор-

ника *Фантастика: четвертое поколение*<sup>9</sup>, увидевшего свет в 1991 г. В эту книгу вошли произведения на тот момент молодых авторов-фантастов. Помимо того, что само название сборника говорит о выделении составителями нового поколения фантастов, издание содержит предисловие, разъясняющее издательскую позицию. В предисловии к сборнику Б.Н. Стругацкий, как представитель фантастики 1960-х гг., в качестве наставника, обращается к молодым авторам, называя их «семидесятниками». Действительно, если проследить творческие биографии включенных в состав издания фантастов, окажется, что почти у каждого из них к началу 1980-х гг. было написано несколько рассказов или повесть. Некоторые из них были даже опубликованы, то есть, формально, можно считать, что авторы литературно состоялись в 1970-х гг. Однако, обратите внимание на то, в каких изданиях дебютировали фантасты: «За ленинское воспитание», «Молодой дальневосточник», «Металлург», «Донбасс», «Молодая смена», «Рабочая смена», «Парус» и т. д. Вряд ли кто-то станет причислять эти региональные газеты и журналы к специализированным литературным изданиям. Безусловно, среди настоящих любителей и знатоков фантастики были и такие, кто не упускал из виду даже подобную прессу и, найдя новое фантастическое произведение, по хорошо налаженной системе обмена информацией, сообщал о нем своим коллегам, копировал материалы и рассылал по другим городам и весям. Это дает основание некоторым участникам литературного процесса выделенного нами периода в беседах с нами утверждать, что невнимание официальной прессы и центральных издательств к фантастике шло ей только на пользу, поскольку спланивало ряды ценителей, и делало практически каждое фантастическое произведение известным сразу же после выхода. Однако хочется возразить, что при такой структуре распространения информации авторы могут рассчитывать лишь на пресловутую «широкую известность в узких кругах». Для

---

<sup>9</sup> *Фантастика: четвертое поколение*, СПб., 1991

широких читательских кругов такого рода источники остаются малодоступными, и говорить о какой-либо представительности, влиянии на литературный процесс публикаций подобного уровня, не зависимо от их художественных достоинств, приходится с большой осторожностью. Все это позволяет нам предположить, что писателей-фантастов, творчество которых сформировало в начале 1980-х гг. новый этап развития фантастики, будет точнее называть не «семидесятниками», а «восьмидесятниками».

Завершение четвертого периода было обусловлено не внутренними литературными, а глобальными социально-политическими причинами – изменением общества в начале 1990-х гг. Существовавшей в СССР системы книгораспространения, как и многих других всесоюзных структур, попросту не стало. Появившиеся в изобилие частные издательские предприятия предпочитали издавать переводную литературу, бывшую до этого недоступной широким читательским кругам. Книжные прилавки оказались просто завалены дешевыми, напечатанными на плохой бумаге брошюрками плохих переводов. Российские фантасты не попадали теперь в сферу интересов собственных книгоиздателей, а те писатели, которые жили на Украине, в Молдавии, Туркмении, Прибалтике или других национальных республиках, остались за пределами Российской Федерации. Возвращение произведений отечественных фантастов на полки российских книжных магазинов произошло только во второй половине 1990-х гг., причем возвращались они, по сути, в совершенно новую страну, с радикально измененными принципами выстраивания взаимоотношений всех участников книжного рынка. Да и сама фантастика рыночного периода значительно отличалась от той, которая была присуща «восьмидесятникам». Не случайным нам кажется и то, что при этом обновился и авторский состав российской фантастики: читатели познакомились с новыми, молодыми писателями, а у многие из тех, кто составлял основу поколения «восьмидесятни-

ков», либо совсем не вернулись на центральный книжный рынок (из-за удаленности проживания от Москвы и Санкт-Петербурга, которые довольно долго объединяли все книжные издательства), либо вернулись после некоторого перерыва. Причем, творчество некоторых из представителей четвертого этапа изменилось настолько, что уместно говорить (с середины 1990-х гг.) о начале нового периода их писательской деятельности. Таким образом, несмотря на то, что большинство из писателей-восьмидесятников и сегодня остаются активными участниками литературного процесса, четвертый период развития фантастики можно считать завершенным.

Таким образом, мы полагаем, что четвертый этап развития русской фантастики датируется с одной стороны началом 1980-х, а с другой – началом 1990-х гг. и представлен творчеством авторов, которых можно назвать поколением «восьмидесятников».

\*

Деятельность Всесоюзного творческого объединения молодых писателей-фантастики при ИПО ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» тесно связана с выделенным нами периодом. Официальной датой создания ВТО МПФ можно считать 18 мая 1988 г., когда был подписан приказ о создании в структуре издательства «Молодая гвардия» подразделения в г. Новосибирске, специализация которого связана с выпуском сборников молодых писателей-фантастов. Фактически же, к этому времени уже была сформирована организационная группа энтузиастов, которая поначалу несколько лет безуспешно пыталась добиться разрешения властей на выпуск литературного регионального молодежного журнала, а затем провела в Новосибирске Семинар молодых писателей Сибири и Дальнего Востока, работающих в жанре фантастики и приключений<sup>10</sup>, и подго-

---

<sup>10</sup> Семинар проходил с 12 по 17 июня 1987 г. Организаторами выступили Издательство «Молодая гвардия», Новосибирская писательская организация СП СССР, Новосибирский ОК ВЛКСМ, редакция журнала «Сибирские огни». В работе

товила к печати ряд сборников из обсужденных и одобренных произведений<sup>11</sup>.

Литературные семинары писателей-фантастов – разовые или регулярные собрания авторов, с обсуждением произведений участников семинара – стали одной из особенностей фантастики периода 1980-90-х гг. Во многом их можно сопоставить с Клубами любителей фантастики (КЛФ), в которых тоже проводились обсуждения произведений. Но, если работа КЛФ была рассчитана на читателей, то семинары объединяли начинающих писателей, что отражалось и на отборе тем для заседаний, и на аспектах обсуждения. В воспоминаниях членов ВТО МПФ о том времени зачастую присутствует сожаление о том, что сейчас таких семинаров нет – фактически, с появлением книжного рынка, этот институт оказался невостребованным.

Первоначально семинары, как и КЛФ, организовывались по территориальному принципу – это было объединение авторов города, района. Под руководством опытных писателей, мастеров слова, как правило, членов Союза писателей, (например, Б. Стругацкого в Санкт-Петербурге, М. Михеева в Новосибирске, В. Шитика в Минске и т. д.) проводились заседания, на которых обсуждались художественные достоинства и недостатки текстов семинаристов. Таким образом, все семинары, в том числе и ВТО МПФ, выполняли функцию *литературной школы*. С 1982 г. Союзом писателей СССР проводились всесоюзные семинары в Малеевке (а затем в Дубултах), получивших название «малеевских семинаров» или «малеевки», но в них участвовало достаточно ограниченное количество участников, состав которых был, практически, постоянен. Мы считаем, что этот факт позволяет говорить о некоторой

---

приняли участие 25 молодых авторов из Абакана, Новосибирска, Новокузнецка, Томска, Улан-Удэ, Красноярска, Хабаровска.

<sup>11</sup> Например, сборники: *Румбы фантастики*. Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1988. 512 с.; *Помочь можно живым*. М.: Молодая гвардия, 1990. 480 с.

закрытости семинаров СП СССР. Последний малеевский семинар был проведен 1988 г.

Можно сказать, что ВТО МПФ подхватило эстафету малеевских семинаров – большинство авторов, принимавших участие в них, стали членами ВТО МПФ<sup>12</sup>. Но, в отличие от предшественников, Объединение сразу отказалось от закрытости. Одним из основных был провозглашен принцип общедоступности – принять участие в семинаре, а, следовательно, получить возможность напечататься в сборнике, мог любой автор, вне зависимости от места проживания, наличия предшествующего литературного опыта, принадлежности к той или иной литературной группировке, членства в Союзе писателей, наличия или отсутствия чьих-либо рекомендаций и т. д. Таким образом, ВТО МПФ впервые *создало общедоступное сообщество писателей-фантастов*. Приведем лишь несколько цифр: в 21 семинаре Объединения, общей продолжительностью 198 дней, приняли участие около 290 человек, а суммарное число участников всех семинаров превышает внушительную цифру 700. В сборниках опубликованы произведения 370 авторов, в архиве Издательства сохранилось порядка 1000 развернутых рецензий на отклоненные произведения тех писателей, которые представляли свои работы для публикации в книгах серии «Румбы фантастики». Безусловно, такая деятельность ВТО МПФ привела к *значительному расширению числа российских фантастов*.

Еще одно немаловажное отличие от «малеевки» – ВТО МПФ было постоянно действующей организацией, для чего были созданы девять региональных отделений с введением в штат Дирекции Объединения литературных сотрудников, работающих на местах. Перечислим их в порядке возникновения, указывая в скобках центр каждого из отделений: Сибирско-Уральское (Новосибирск), Юго-Восточное

---

<sup>12</sup> Здесь можно упомянуть издательства и сообщества «Серапионовы братья», «Никитинские субботники», «Знамя» и др.

(Ташкент), Центральное (Москва), Северо-Западное (Ленинград), Южное (Тбилиси, позже – Ставрополь), Западное (Таллин, Рига и Калининград), Волжское (Нижний Новгород, затем Волгоград), Юго-Западное (Днепропетровск, затем Киев), Белорусское (Минск). Таким образом, в поле деятельности Издательства, а в итоге – вниманию читателей были представлены произведения авторов, ранее известных лишь в том или ином регионе. Не для кого ни секрет, что близость к московским или питерским кругам (два крупнейших центра издательского мира России) напрямую связано со степенью активности участия в литературном процессе и количеством выходящих изданий. Было это характерно и для фантастики 1970-х гг. и для ситуации 1980-х гг., осталось правилом и для современного книжного рынка России. Редкие исключения, как известно, лишь подтверждают это правило. Среди авторов, входящих сегодня, по общему признанию, в число лучших или самых успешных есть те, кто получил настоящую известность, опубликовавшись в ВТО МПФ. Это Л. и Е. Лукины, Ю. Брайдер и Н. Чадович, В. Головачев, В. Забирко, Е. Филенко, Л. Козинец, В. Пищенко, Д. Трускиновская и др. Необходимо упомянуть и фантастов, чьи дебютные книжные публикации появились в сборниках Объединения. Среди них Л. Кудрявцев, Е. Дрозд, А. Силецкий, Н. Полунин, С. Бульга, С. Лукьяненко, В. Гусев, Л. Вершинин, Н. Романецкий, Ю. Буркин, С. Варганов, В. Звягинцев, И. Пидоренко. Таким образом, ВТО МПФ сделало по-настоящему доступным для очень многих авторов выход на всесоюзный уровень, в отечественную литературу были введены *новые яркие имена отечественных писателей-фантастов*.

При разнице философско-эстетических концепций, которых придерживался каждый из авторов, избранных ими методов и приемов, жанровых предпочтений, фантастов-«восьмидесятников», по нашему убеждению, можно считать единым литературным поколением. В конце XX века в России основными каналами

общения, помимо личных встреч, были телефонная и почтовая связь (Интернет, или его прообраз фидонет, появились позже). Именно это повышает значение регулярных творческих встреч, что и позволяло ВТО МПФ. Собираясь на семинарах, писатели обсуждали произведения, чем оказывали влияние на творчество друг друга. Известны факты, когда отдельные тексты были написаны специально к семинару; в продолжение темы, затронутой другим автором; по совету, полученному коллегами по писательскому цеху (так, повесть А. Бушкова *Первая встреча*, последняя встреча» написана на ташкентском семинаре 1988 г., а 2-я часть повести *Дверинды* Д. Трускиновской появилась по совету коллег после семинара в Ислочи, который проходил в январе 1990 г.). Таким образом, ВТО МПФ позволило молодым писателям-фантастам наладить постоянное общение, что, в немалой степени, способствовало *формированию сообщества авторов*.

Еще одним важным отличием Объединения от других сообществ 1980-90-х гг. стала собственная издательская деятельность (как мы уже отмечали, возможность публикации текстов была проблемой большинства молодых фантастов). За период с 1988 по 1994 гг. ВТО МПФ было издано 104 сборника, в которые вошли 803 фантастических произведения 208 отечественных и 55 зарубежных фантастов<sup>13</sup>.

Из наиболее ярких публикаций зарубежных произведений можно назвать одно из первых изданий на русском языке знаменитой эпопеи Дж. Р.Р. Толкиена «Властелин колец», нескольких новелл из цикла А. Сапковского о Ведьмаке, ранее не издававшиеся в России тексты К. Саймака, Р. Говарда, Н. Шюта, Р. Шекли, Э. Нортон, У. ле Гуин и др. В «Румбах фантастики» печатались подборки писателей Польши,

---

<sup>13</sup> Поскольку объектом нашего исследования является русская фантастика, то зарубежных авторов ВТО МПФ мы выделили в отдельную категорию. Не рассматриваем мы также и детективные, публицистические, критические, литературоведческие, библиографические, поэтические и иные произведения.

Чехословакии, Болгарии, Кипра, Англии, США, критические и библиографические материалы о них. Кроме того, Дирекция Издательства сотрудничала с польскими, немецкими, болгарскими, китайскими писателями, издателями и учеными. Это позволяет говорить о налаживании ВТО МПФ *сотрудничества на международном уровне* и возможностью знакомства с современной фантастической литературой других стран.

Что же касается русской фантастики, то ее представителей в ВТО МПФ условно можно разделить на четыре группы. В первую мы включили классиков литературы или тех писателей, кто к моменту публикации, ушел из жизни (11 авторов, среди которых П. Инфантьев, А. Хейдок, С. Гансовский и др.). Во вторую группу вошли писатели, в чьем творчестве фантастика занимала не основное место – это произведения ученых, космонавтов, известных журналистов или писателей, которые в основном работают в других направлениях литературы (17 авторов, в том числе В. Галкин, Т. Пьянкова, С. Михеенков, М. Щукин и др.). Третью группу составили писатели, делающие первые шаги на литературном поприще – более 100 человек. Последняя группа – авторы, произведения которых составили более 66 % от общего объема публикаций – обозначена нами как «основа ВТО МПФ». Большинство этих писателей являются наиболее яркими представителями поколения фантастов, вошедших в литературу в 1980-е гг., называемых нами «восьмидесятниками». Таким образом, сборники ВТО МПФ *ввели в литературу целое поколение русских фантастов*.

Особого внимания заслуживает сама организация издательской деятельности, поскольку она непосредственно связана с характеристикой выделенного нами этапа развития русской фантастики. Не единственный в истории России<sup>14</sup>, но уникальный для отечественной фантастики случай, когда практически все должности, связанные с творческим процессом, занимали

---

<sup>14</sup> Здесь можно упомянуть издательства и сообщества «Серапионовы братья», «Никитинские субботники», «Знамя» и др.

писатели, начиная с директора писателя-фантаста В. Пищенко. Сборники составлялись участниками семинаров после обсуждения представленных на заседаниях рукописей. Одна из первых негосударственных издательских организаций СССР – ВТО МПФ существовало без дополнительных дотаций и поддержки государства, зарабатывая на свое существование (оплату работы штатных сотрудников, издание книг, проведение семинаров и т. д.) самостоятельно. Таким образом, Объединение стало примером *уникального, негосударственного самофинансируемого издательства, специализирующегося на издании фантастики.*

Еще один аспект, важный для советской литературы XX века, – взаимодействие с творческими союзами. Фантастов не всегда охотно рассматривали коллеги по писательскому цеху в качестве претендентов на вступление в ряды Союза писателей СССР, что было главным условием для успешной издательской деятельности, определяло внимание прессы к произведениям, сулило немалые льготы, определенные советской властью для представителей культуры и т. д. ВТО МПФ добилось того, что на IX Всесоюзном совещании молодых писателей (Москва, май 1989 г.) была организована отдельная секция фантастов, в работе которой приняли участие около двух десятков начинающих авторов. Фактически, это было официальное признание литературными властями деятельности Объединения. Факт, что в качестве руководителей семинаров, составителей и рецензентов сборников ВТО МПФ выступали члены Союза писателей, не относящиеся к фантастам (В. Ганичев, А. Горшенин, Т. Пьянкова, И. Семибратова, Н. Верещагин и др.), также можно расценивать как факт восприятия Союзом писателей СССР деятельности ВТО МПФ в рамках общего литературного процесса. Таким образом, Объединение способствовало *сближению развития русской фантастики и общелитературного процесса.*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Очевидная идея рассмотрения всей литературы в единстве разделялась не всегда и не всеми представителями академиче-

Итак, за недолгий период своего существования (1988 – 1994 гг.) Объединение решило проблему дефицита издательских площадей, значительно расширило число российских фантастов (введено в литературу новое поколение), было создано уникальное, негосударственное самофинансируемое издательство, специализирующееся на издании фантастики. Литературная учеба, проводимая на семинарах, способствовала повышению художественного уровня произведений фантастов. Регулярно проводимые семинары позволили решить проблему разобщенности и сформировать общедоступное сообщество писателей-фантастов, способствовали сближению фантастики с русской общелитературным процессом, установлению сотрудничества между представителями литератур разных стран. Таким образом, деятельность уникального образования – Всесоюзного творческого объединения молодых писателей фантастов при ИПО ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», по нашему мнению, решила многие проблемы отечественной фантастики 1970-х гг., оказала значительное влияние на формирование фантастики 1980-х – 1990-х гг. – четвертого этапа в ее истории.

Oksana V. Dryabina (Russia, Moscow)

THE ROLE OF VTO MPF (ALL-UNION CREATIVE ASSOCIATION OF YOUNG SCIENCE FICTION WRITERS) IN THE SUBCULTURE OF RUSSIAN SCIENCE FICTION IN THE 1980S-90S.

Summary

The period from the beginning of the 1980s till the middle of the 1990s should be treated as a separate part in

---

ского, критического, да и самого фантастического сообществ. Время от времени мнение об отделении, создании своеобразного «гетто» для фантастики, звучит то со стороны «мейнстрима» – «большого литературного потока», то со стороны самой фантастической субкультуры.

the development of Russian science fiction. The paper (as all other research works of the author) is based on unknown archive documents and introduces new facts. The research is devoted to the activity of VTO MPF (All-Union Creative Association of Young Science Fiction Writers), one of the first USSR non-governmental publishing houses which specialised in science fiction. The Association was not only a publishing house but also a literary school, a community of writers; it also contributed to the development of the modern Russian science fiction subculture. The author defines the role which the Association performed in the development of Russian science fiction in the last quarter of the 20th century. About 80% of the USSR science fiction writers were connected with the Association, thus the study of its documents may help to single out the characteristic features of the period in question.

Дмитрий Харитонов  
(Россия, Челябинск)

## ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ ФАНТАСТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В.П. АКСЕНОВА

*Апстракт: У раду се испитује фантастика у делима руског писца Василија Аксјонова, од његових раних дела током шездесетих година 20. века до најновијих дела. Указује се на функцију и разноврсност фантастике у прози овог класика савремене руске књижевности.*

*Кључне речи: руска књижевност – Василиј Аксјонов – неореализам – социјална фантастика – филозофска фантастика – политичка фантастика – алтернативна историја*

Так уж повелось, что творчество классиков-«шестидесятников» традиционно относят к советскому «неореализму». И это в известной мере правильно. Ранние работы А. Гладилина *Хроника времен Виктора Подгурского...* (1956) и А. Кузнецова *Продолжение легенды* (1957) в полной мере отразили черты выше-названного течения. Однако уже в романе *Дым в глаза* (1958) А. Гладилин смело вводит целые фантастические структуры, которые *движут* реалистическим сюжетом. Более того, не так уж трудно в фантастических подходах *Дыма в глаза* уловить влияние романа М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, который, по моим сведениям, в списках ходил в Литературном институте, где учился Гладилин... Похожую эволюцию отмечаем и у самого именитого ныне выходца из «оттепельной» эпохи – Василия Павловича Аксенова.

Прежде, чем приступить непосредственно к анализу текстов означенного автора, определимся с терминами. Итак, что есть фантастика как явление литературного процесса вообще и фантастические элементы в частности? В Литературном энциклопедическом словаре читаем: «ФАНТАСТИКА в литературе и других искусствах – изображение неправдоподобных явлений, введение вымышленных образов, не совпадающих с действительностью, ясно ощущаемое нарушение художником естественных форм, причинных связей, закономерностей природы» [Литературный энциклопедический словарь, 1997, с. 939]. Литературная энциклопедия образов и понятий утверждает, что «фантастика – разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до издания особого – вымышленного мира, нереального, «чудесного мира»... Художественный эффект фантастического образа достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической действительности, потом в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического – реального. Поэтика фантастического связана с удвоением мира: художник или моделирует собственный, невероятный, существующий по своим законам мир или параллельно воссоздает два потока – действительного и сверхъестественного, ирреального бытия [Литературная энциклопедия образов и понятий, 2001, с. 1120]. Однако наиболее точное и полное определение дает, несмотря на известную временную давность, Краткая литературная энциклопедия: «Фантастика... специфический метод (слово ныне архаичное, *примечание мое – Д.Х.*) художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в которой элементы реальности сочетаются с несвойственными ей, в принципе, способом, – невероятно, «чудесно», сверхъестественно... Функциональное своеобразие фантастики состоит в том, что ее предметом является не эмпирическая действительность

во всем ее конкретном многообразии, а некий обобщенный смысл бытия. В образах (ситуациях, мирах) фантастики находит выражение человеческая потребность наглядно и целостно воплотить представление о фундаментальных законах, скрытых за эмпирическим обликом мира и утопическим идеалом. Прямое художественное претворение всеобщего, универсального в единично-конкретное требует качественной трансформации реальных объектов и их действительных связей и свойств, что и сообщает фантастическим образам их специфическую высокую степень условности. Характерные для фантастики образы, как правило, представляют собой органическое слияние качественно разнородных и в реальности несовместимых элементов. Подлинно художественный фантастический образ – это всегда новое, эмпирически невозможное наглядно-смысловое единство» [Краткая литературная энциклопедия, 1972, с. 887]. Небезынтересна и статья Е. Тамарченко «Реализм неожиданного», где автор, в частности, утверждает: «Известно, что наши годы – время величайших социальных и научно-технических революций: все привычное меняется на глазах. В такое время расцвет фантастических жанров, по-видимому, должен быть правильно осмыслен. Однако мне кажется, что нередко, читая о том, как «фантастика становится былью», мы не вполне отдаем себе отчет в размерах и значении происходящего. Современная ... фантастика – это разновидность литературы... подчеркивающая возможность невероятного. Чем более образы насыщены неожиданным будущим, тем они фантастичнее» [Тамарченко Е., 1970, с. 5]. Далее автор рассуждает на тему соотношения реалистического и фантастического компонента, что исключительно важно при анализе текстов, подобных аксеновским: «...основной функцией социально-философской фантастики является выбор – понятие более широкое, чем прогнозирование. В переломные моменты истории открываются горизонты буквально во всех направлениях – в прошлое так же, как в будущее. В такие моменты

встречаются возможности, в более определившиеся эпохи никаким образом не совместимые. В остром ощущении того, что *действительно открыты* многие, даже самые невероятные пути, и выбор того либо иного зависит от объединенной общественной воли, и кроется современное сознание *реальности фантастического*» [Тамарченко Е., 1970, с.5].

Подводя итог, скажем, что фантастические элементы – это единицы текста, содержащие в себе изображение нереальных (иногда с точки зрения своего времени) явлений, что выражается в нарушении традиционных причинно-следственных связей окружающей действительности, при этом они генерируют «выбор» (подход Е. Тамарченко) или «экзистенциальную ситуацию» (современная терминология), которые становятся стимулом для разрешения той или иной ситуации либо духовного перерождения героя. Такого рода характеристики относятся, в первую очередь, к структурным или сюжетообразующим компонентам. Мелкие же элементы («легкие» образы и детали) могут выполнять чисто служебную, иллюстративную функцию.

Уже в дебютной, вполне реалистической повести *Коллеги* (1960) *ощущается* присутствие фантастического. Так, целая линия книги связана с бытием Александра Зеленина в поселке со *сказочным* названием Круглогорье. Логично, что в пространстве с таким именем жизнь героя описана вполне в традициях житийной литературы, требовавшей чуда (*читай – фантастического*). И в финале оно происходит: два начинающих врача (Максимов и Карпов), не имевших достаточной практики в течение полутора лет(!), в условиях сельской больницы проводят сложнейшую операцию и спасают Сашу Зеленина от неминуемой гибели. Однако Аксенова чудо не интересно просто так. Оно становится импульсом для начала осознания героями себя в окружающей действительности: «Наконец-то все стало ясным. Спасая друга, они поняли свое назначение на земле. Они – *врачи!* (*курсив мой – Д.Х.*) Они будут стоять и двигаться в разных ме-

стах земного шара, куда они попадут, с главной и единственной целью – отбивать атаки болезней и смерти от людей, от веселых, беспокойных, мудрых, сплоченных в одну семью существ» [Аксенов Василий, Коллеги, 1994, с. 179].

Всего год спустя после *Коллег* Василий Аксенов создает произведение, ставшее культовым для всех молодых людей 1960-х годов – *Звездный билет*. На пространстве приблизительно 7/8 повести ведется вполне реалистическое повествование, пусть и не без влияния НТР («к науке тяга сильная сейчас»): одним из главных героев книги становится Виктор Денисов, ученый-биолог, погибающий в финале повести во время смелого научного эксперимента. После случившейся трагедии, в ключевой момент нравственного выбора героя, на передний план выдвигается *фантастический* образ Звездного билета как самоценного метафизического явления. Он был необходим автору, чтобы утвердить право «звездного поколения» (тем, кому было тогда 17) на будущее. Этот образ словно бы «разрешает» писателю прибегнуть к откровенному авторскому произволу и различного рода преувеличениям. Младший брат Виктора, Димка Денисов, например, по воле Аксенова поднимается вдруг едва ли не до уровня сознания брата старшего: «Так или иначе, это теперь мой ЗВЕЗДНЫЙ БИЛЕТ! Знал Виктор про это или нет, но он оставил его мне» [Аксенов Василий, *Звездный билет*, 1994, с. 335]. Справедливости ради отмечу, что Аксенов осознавал «недостоверность» эпизода и добавил к этому утверждению изрядную долю сомнения: «Но куда?». Получается, что Димка лишь вышел на дорогу, вымощенную «желтым кирпичом», но остался вопрос, сможет ли он осилить ее? Образ Звездного билета, следовательно, символизирует собой время, пространство и движение. Таким подходом эксплицируется важнейшая аксеновская формула повести – жизнь и мнения, то есть духовное движение братьев Денисовых на фоне времени.

Весьма специфичной оказалась фантастическая составляющая в следующей по времени повести

*Апельсины из Марокко.* Здесь, как и в дебютных повестях, действие развивалось в совершенно реалистическом ключе, «усугублявшимся» производственной тематикой: события повести развиваются на Дальнем Востоке, в некоем условном порту Талый (логично для эпохи под названием «оттепель»), куда со всех близлежащих мест (всего-то километров 300-400) на предельной скорости съезжаются молодые представители рабочего класса и трудовой интеллигенции не на комсомольское собрание или партхозактив, не на встречу с передовиками или героями соцтруда, а за... апельсинами!

С учетом специфики пространства-времени разворачивающихся событий, при всей материалистической подтвержденности бытия названного фрукта сам по себе его *образ (знак)* становится формой проявления контекстуально-хронотопической фантастики. Чтобы даже слегка представить себе нереальность происходящего, надо вспомнить: всего десять лет назад здесь были *только лагеря для политзаключенных*, то есть место для беспредельного человеческого горя. Вот почему само слово «апельсин» в этих просторах воспринимается героями повести как нечто «транс-цен-дентно-е» (термин В. Ерофеева):

– Быстренько, мальчики, поднимайтесь и вынимайте из заглазничков гроши. В Талый пришел [пароход] «Кильдин» и привез апельсины.

– На-ка, разогни, – сказал я и протянул Чудакову согнутый палец.

– Может, ананасы? – засмеялся Володя.

– Может, бананы? – ухмыльнулся Миша.

– Может, кокосовые орехи? – грохотал Юра.

– Может, бабушкины пирожки привез «Кильдин», – спросил Леня, – тепленькие еще, да? Подарочки с материка?

И тогда Евдошук снял тулуп, потом расстегнул ватник... запустил руку за пазуху и вынул апельсин. Евдошук поднял его над головой и поддерживал снизу кончиками пальцев, и он висел прямо под горбылем

нашей палатки, как солнце, и Евдошук, у которого... матерщина не сходит с губ, улыбался, глядя на него снизу, и казался нам в эту минуту *магом-волшебником, честно* (– курсив мой – Д.Х.) [Аксенов Василий, Апельсины из Марокко, 1994, с. 344]. И далее, как еще в 60-е годы отмечал критик А. Макаров, всему путешествию за экзотическим фруктом сопутствует оптимизм и веселье (подробнее см. Макаров А., *Идеи и образы В. Аксенова*, Москва, 1969, с. 667-669). Иными словами, АПЕЛЬСИНЫ ИЗ МАРОККО (сказочной страны, страны 1001 ночи) становятся тем фантастическим элементом, который метаморфирует «место человеческого горя» в пространство радости и беззаботного веселья.

В ином ключе фантастическая составляющая проявляется в рассказах В.П. Аксенова *Дикой* (1964) и *На полпути к Луне* (1966). В 1969 году журнал «Вопросы литературы» провел небольшую дискуссию о проблемах рассказа. Был вовлечен в нее и Василий Павлович. В своем выступлении он писал: «Настоящая проза должна дать читателю то, чего он не найдет ни в одной хронике. Внутреннюю жизнь факта. Это может быть выражено либо в форме исповеди, в форме напряженной и даже сверх напряженной психогаммы, почти ошеломляющего социального открытия; либо открытием нового героя, социально-психологического типа, либо путем смыыва видимой действительности, поворота к гротеску, фантазмагории. Рассказ – школа прозы» [Аксенов Василий, Школа прозы, 1969, с. 84-85]. Отметим два стержневых для автора параметра: «почти ошеломляющее социальное открытие» и «смыыв видимой действительности, поворот к гротеску, фантазмагории», ибо они напрямую связаны с реализацией фантастических элементов в тексте.

В рассказе *Дикой* Павел Петрович Збайков, один из двух главных действующих, лиц через 40 лет едет навестить свою «малую Родину», где встречает Андрияна Тимохина, по прозвищу Дикой. Личности это, на первый взгляд, абсолютно разные. Павел

Петрович большую часть своей жизни провел в водовороте величайших («фантастических») событий: от участия в гражданской войне на стороне, конечно, красных до сталинских лагерей и последующей реабилитации. Андриян же всю жизнь провел в рязанской глуши (он даже в Великую Отечественную по болезни не воевал), но изобрел... Вечный Двигатель! Вот этот-то Вечный Двигатель и придает рассказу совершенной иной смысл, чем тот, который традиционно ему приписывала критика (см. Рассадин Ст., Шестеро в кузове, не считая бочкотары, *Вопросы литературы*, №10, 1968, с.93-115). Там, кстати, есть примечательное сравнение Збайкова и Дикого с землянином и марсианином из рассказа Рея Бредбери. Писатель фактически отождествляет героев. То есть оба не создали ничего: насколько бессмыслен и к тому условен Вечный Двигатель Дикого, настолько бессмысленной и условной была «фантастическая» в своих перипетиях жизнь «революционера» Збайкова. Ни тот, ни другой не создали ничего полезного для людей. Так, всего один фантастический предмет, введенный в реалистическую канву повествования, приводит к «ошеломляющему социальному открытию», пожалуй, никем до Аксенова в подцензурной печати не сделанному.

В рассказе с греющим душу для любителя фантастики названием «На полпути к Луне» написано отнюдь не про «космические корабли, бороздящие Большой театр» (афоризм Л. Гайдая). Здесь про другое – про *небанального* для своего времени передовика производства по имени-фамилии Валера Кирпиченко, жившего «чуждой жизнью, денег вагон. На руку был скор, а на работе передовик... И считал, что все нормально. Нормально и точка» [Аксенов Василий, *На полпути к Луне*, 1990, с. 545]. И, вероятно, ничего бы с этим «нормальным» человеком не случилось, если бы не два события, следующих одно за другим. Сначала грязная пьянка у «передовика» Банина, а затем – по контрасту – встреча с прекрасной стюардессой в самолете Хабаровск – Москва. И чуть позже, в полете, произойдет настоящее

пробуждение души главного героя. Для этой цели автор использует новый для себя прием: создание некоего сказочного или фантастического пространства, где может преобразиться даже «человек из мрамора» с фамилией Кирпиченко. Но, безусловно, сказачность и фантастичность пространства скрыты, а внешнее их проявление достаточно жестко мотивируется действительностью. Поэтому, с одной стороны, можно утверждать, что душа Валерия проснулась из-за любви к стюардессе, а с другой, – в образе Тани может увидаться образ прекрасной феи, растопившей «ледяное сердце героя», ибо в тексте прямо указывается на «неземное» происхождение девушки: «Таких пальцев не бывает», «не бывает так, чтоб было и все это, и улыбка, и голос» [Аксенов Василий, На полпути к Луне, 1990, с. 556]. Затем говорится, что под руками девушки-феи чашка «вся загорелась под высотным солнцем». Данный художественный прием фантастической эстетизации нужен автору для того, чтобы обосновать разительные изменения в душе героя, а если говорить точнее, то просто ее рождение. Именно душа заставит затем искать эту эфемерную девушку и совершить поистине фантастический поступок – весь отпуск пролетать из Хабаровска в Москву и обратно (сакральные 7 рейсов туда и 7 рейсов обратно) с одной только целью – просто(!) взглянуть на стюардессу Таню хотя бы еще раз. Параллельно раскрываются ранее не изведенные грани индивидуальности:

«Никогда он в жизни столько не думал,

Никогда в жизни он не плакал». [Аксенов Василий, На полпути к Луне, 1990, с. 564].

Эти строчки писатель выделяет из общего текста, стремясь подчеркнуть чудесные изменения в герое.

Финал рассказа полностью раскрывает смысл заглавия. Фантастический поступок Валеры Кирпиченко теперь навсегда оставит его «на полпути к Луне», иначе говоря, в вечном движении к очень близкому, но одновременно и бесконечно далекому своему счастью.

Приемы, найденные Василием Аксеновым в рассказах середины 1960-х годов, были использованы за-

тем в ключевой едва ли не для всего творчества этого художника слова повести-притче *Затоваренная бочкотара* (1968). По своему звучанию и направленности она серьезно отличается от ранних повествовательных произведений автора. Основных причин такого рода перемен две. Первая связана исключительно с творческими моментами: писатель постарался существенно модернизировать, обновить свои привычные и потому все более «обесценивающиеся» темы, идеи и образы. Вторая причина была внелитературной. Кончилась «оттепель», и «остросюжетная» тематика оказалась практически под запретом. Вот почему динамичный жестко-полюемический тон, постановка и решение насущных социальных проблем уступают место неспешному философскому размышлению о житье-бытье.

Фантастическая составляющая в полной мере заявлена уже в подзаголовке – «повесть с преувеличениями и сновидениями». Такой подход в полной мере реализуется в самом развитии действия. Оно заключается в откровенной условности и зачастую иллюзорности происходящих событий. Демонстративно условен сам мотив поездки, а условность мотивационной структуры действия влечет условность мотива – метаморфичность в обрисовке пространственно-временного континуума. Иными словами, фантастические элементы структуры становятся определяющими в развитии действия. Логично под таким углом зрения рассмотреть архитектонику текста.

Повесть состоит из трех равноправных, но неравновеликих частей, выделяемых по хронотопному признаку.

1. События в райцентре.
2. Путешествие.
3. События в Коряжске и эпилог.

Отметим сразу, что первая и третья части подобны по пространственно-временному признаку, так как никаких темпоральных и топологических метаморфоз там не происходит. В первой части происходит представление всех действующих лиц: водитель Володя

Телескопов, моряк Шутиков Глеб, склочник и сутяга старик Моченкин дед Иван, рафинированный интеллигент, специалист по загадочной стране Халигаллии Иван Афанасьевич Дрожжинин, «учительница по географии всей планеты Ирина Валентиновна Селезнева», наконец, та самая Затоваренная Бочкотара как образ совершенно фантастический. Вокруг нее будут происходить основные события, действовать и изменяться все герои, ради нее собственно и затевается все путешествие из райцентра в г. Коряжск. Фактически в «прологе» повести представлено несколько очень разных героев, объединенных общим пространством (кузовом грузовика). Есть, однако, и нечто тайное, содержащее в потенциале совсем иного порядка объединение – это Бочкотара. Подчеркнем также, что люди, собранные в грузовике, представляют собой микромодель советского общества того времени, ибо здесь «собраны» основные сословия. Важным в развитии действия становится и цвето-звуковая гамма. Показательно, что первая часть выдержана в черно-белых тонах (практически отсутствуют цветовые эпитеты). Звуковой фон представлен лишь природным звучанием и полностью лишен музыки.

Второй большой фрагмент включает в себя последовательность происходящих событий: от выезда из райцентра до въезда в г. Коряжск. Начало этой части четко маркируется авторской ремаркой: «Странности эти начали появляться сразу» [Аксенов Василий Затоваренная бочкотара, 1990, с. 13]. Таким примером автор обращает внимание на те изменения, которые должны произойти. И они не заставляют себя ждать.

Вдруг появляется цвет и начинает звучать музыка, возникает масса иллюзий и миражей. Замечу, что писатель использует *кинематографический* прием, характерный, например, для *фантастических* картин А.А. Тарковского «Солярис» и «Сталкер». Все эти чудесные превращения обусловлены одной причиной. Наши герои попадают в *сказочное волшебное пространство*. И вот уже Шутиков Глеб не Шутиков

Глеб, а былинный богатырь. Ирина Валентиновна становится Василисой Прекрасной, старик Моченкин принимает облик Кощея Бессмертного (как бессмертны сыск и доносительство). В. А. Дрожжинин «становится» специалистом по «тридевятому царству, тридесятому государству», то есть «мудрецом» и т.д. Замечательные метаморфозы переживает Володька Телескопов. Поначалу перед нами Иван-дурак, лежащий на своей «печи» (грузовике) и несвязно болтающий о своем житье-бытье. Резкая встряска (авария) пробуждает его, подобно уже Илье Муромцу, и Телескопов тоже начинает меняться.

Перемене способствуют традиционные сказочные/фантастические приключения и испытания. Как и положено, Иванушка проходит «сквозь огонь, воду и медные трубы»: он посещает «тридевятое царство» (Халигаллию), противостоит Чуду-Юду (аттракцион в Гусятине), попадает в темницу (КПЗ), совершает доброе дело (помогает Божьему старичку-юродивому) и пр. Перемены эти приводят к тому, что Телескопов обретает смысл бытия, изрекая важную для В. Аксенова фразу: «Где любовь, там и человек...». Что же в данном случае есть любовь? Думается, что в специфическом контексте данного фрагмента напрашивается христианская формула: «Любовь есть Бог». Получается, что «цепочка фантастических элементов» приводит читателя к невероятной для *советской действительности* мысли: «Любовь и Бог» должны стать основой человеческого бытия, ведущей к Гармонии и Покою.

Вообще, «притчево-фантастическая метода», предложенная автором «Бочкотары», станет весьма перспективной. К ней обратятся многие художники слова и экрана уже в 1970-е. Это и В. Ерофеев с поэмой в прозе «Москва – Петушки» (1970), где ключевым в понимании текста становится слово «**транс-цен-дентно**» и где в условиях советской действительности наравне с обычными гражданами действуют Ангелы, дьявол-искуситель и Сфинкс. В этом контексте нельзя забыть о В. Шукшине со сказочной повестью *До тре-*

*тых петухов* (1972), в которой *все* пространство фантастично, да и персонажи (Иван-дурак, Баба-Яга, черти и т.п.) ничем от пространства этого не отличаются. Наконец, логично вспомнить о фантастических фильмах А. Тарковского *Солярис* (1972), сюжетообразующей метафорой которого становится притча о блудном сыне, и *Сталкер* (1979), где формообразующими становятся апокалипсические мотивы...

Повесть-притча *Затоваренная бочкотара* не только весьма своеобразно подвела итоги раннего творчества В. Аксенова, но и наметила новые тенденции в его прозе. Тенденции эти в полной мере отразились в первом программном романе-«нетленке», как определял сам писатель, романе *Ожог* (1969-75, издан в 1990) с подзаголовком «Поздние шестидесятые – ранние семидесятые». Фантастические элементы и здесь выполняют важную идеолого-художественную функцию в повествовании о «постоттепельном» бытии пяти советских интеллигентов: физика Аристарха Куницера, саксофониста Самсона Саблера, скульптора Радия Хвастищева, а также писателя Пантелея Пантелея и врача Геннадия Малькольмова, объединенных по воле автора в одного Главного Героя.

Собственно уже в начале действия создается картина, сопоставимая со сталкерской Зоной: «...Утром я плелся по переулку к метро, а за моей спиной ничего особенного не происходило, только что-то ужасно скрежетало, громыхало и лязгало... Навстречу мне ... под ветром и брызгами дождя шел человек с разломаченной головой. Перед собой он держал половинку арбуза и ел из нее на ходу столовой ложкой.

Беспредельно пораженный... я понял, что есть какая-то связь между этими утренними явлениями, и обернулся.

Мальчик десяти лет тащил за собой по асфальту ржавую железную койку, на которую нагружены были тазы, куски водопроводных труб, краны, мотки проволоки...» [Аксенов Василий, *Ожог*, 1994, с. 12]. Этот фантазмагорический эпизод создает духовную

атмосферу, которая станет определяющей для «московских» глав текста. Буквально из приведенного выше фрагмента писатель начинает выстраивать галерею фантастических образов: «Не мигая, на меня смотрело нечто огромное, восковое или глиняное, в застывших кудряшках, с застывшими сумками жира, лежавших на плечах, нечто столь незыблемое, что казалось, Творец создал его сразу в этом виде, обойдясь без нежного детства и трепетной юности» [Аксенов Василий, Ожог, 1994, с. 14]. Такого рода образы затем неоднократно будут появляться на страницах романа: то вдруг возникает в листве Ужас, то появится в любимом учреждении Главного Героя швейцар-палач, то выступит по зарубежному радио оборотень-писатель Вадим Серебрянников. Все рассмотренные выше фантастические единицы по-настоящему инновационны и образуют некое уникальное явление, которое следует обозначить как «советскую готику». Такое определение можно дать исходя из того, что функция этих монстров та же, что и в традиционной готике: проникать в душу людей и изменять их внутренний и внешний мир, а в контексте книги – творца. И получается, что после столкновения с ними у Главного Героя возникает душевная дисгармония: «вроде бы ничего особенного не произошло, вроде бы все в порядке, а на самом деле все было не в порядке, все катилось то ли от ужаса, то ли от странной неожиданности, то ли от пугающей новизны жизни» [Аксенов Василий, Ожог, 1994, с. 13]. Эти образы только обостряют ощущение того, что существовавшей в ту пору власти демиург однозначно не нужен, ибо, кроме таланта, такой человек неизбежно наделен *внутренней свободой*, просто пугающей советские «верхи».

Роман *Ожог* столь многообразен по своим формально-содержательным пластам, что в нем находится место не только отмеченному выше лейтмотиву (термин Б. Гаспарова), но и фантастике научной. Речь в данном случае пойдет об особой субстанции – Лимфе-Д, изобретенной гениальным вра-

чом Геннадием Аполлинарьевичем Малькольмовым. Лекарства такого по этическим соображениям (дабы не равнять себя с Богом) Малькольмов сделал только одну ампулу. Наконец, приходит момент, когда он должен с помощью этого препарата вернуть человека к жизни. Однако использование препарата ставит героя перед тяжелейшим нравственным выбором. И весь вопрос здесь в том, *кого* он собирается «воскрешать». В спасаемом Малькольмов узнает лагерного садиста Чепцова из магаданской юности, мучившего физически и духовно близких Главному Герою людей (главы «Два фон Штейнбока на веранде», «Окно разрисовано морозом», «Что, Саня, бьют?», «Гурченко лежащий на полу»). Аксенов, словно через стекло единственной ампулы этой самой Лимфы, придуманной Малькольмовым в компании молодых и понастоящему свободных людей, передает все мучения своего действующего лица в беседе с его «полудвойником» доктором Зильберанским:

– А ты бы это сделал на моем месте?

– Никогда, – последовал твердый ответ. – Я бы сделал только то, что полагается по инструкции...

– Ты уверен Зильбер? – спросил Малькольмов. Постукивая мокрыми зубами...

– Знаешь, катись в... – пробормотал он. – Ищи своих *католических патеров* (*курсив мой – Д.Х.*) и с ними решай такие проблемы. Я не патер.

– Ну, хорошо, – сказал Малькольмов, – тогда я о другом тебя спрошу. Ты уверен, что Лимфа-Д ему, этому, – он кивнул на каменное тело, – поможет?

Зильберанский открыл еще одно окно и там застыл спиной к Малькольмову. Спустя минуту он пожал плечами.

Малькольмов вышел из процедурной, прошаркал из вестибюля, открыл ключом свою каморку... открыл сейф, достал ампулу и тем же путем вернулся обратно...» [Аксенов Василий, Ожог, 1994, с. 360-361].

Аксенов, следовательно, в данном отрывке утверждает, что истинный интеллигент иначе поступить не

мог. Ведь для него главное не просто дело как таковое (его он честно исполнил, проведя необходимые врачебные манипуляции, не давшие никакого результата), а *духовный смысл наших дел*. Об этом он услышал впервые от того самого католического патера о. Александра. Фактически получается, что научно-фантастический образ Лимфы-Д становится *способом* духовно-нравственной характеристики русской интеллигенции конца шестидесятых – начала семидесятых годов.

Есть в романе *Ожог* и еще одна весьма изящная пародийно-фантастическая структура – некое удивительное состояние, которое писатель именует *Таинственный в ночи*. Само это название возникло, очевидно, по мотивам популярнейшей в середине 1960-х годов песни не менее известного американского шансонье Фрэнка Синатры «Stranger In The Night». Однако в данном случае важнее, какой *фрагмент романа* маркирует это *психофантастическое* состояние имени музыкальной композиции, пришедшей из *свободного западного* мира. Эпизод этот связан с бегством Главного Героя, в ипостаси писателя Пантелея Пантелея, от советской системы в *Крым* в попытке обретения минимальной внешней свободы. Состояние «таинственного в ночи» «возникало порой, и не так уж редко, на какой-то неясной алкогольной ступеньке... “Таинственный в ночи” – собственно говоря, это и была всегдашняя цель моих путешествий». Только вот реализуется такая «одухотворенность», с точки зрения автора романа, странно: «Самое смешное, что девушки всегда встречались мне в такие часы и всегда сразу понимали, кто я такой, какой я “таинственный в ночи”, и всегда оставались без лишних разговоров» [Аксенов Василий, *Ожог*, 1994, с. 229].

Таким образом, в *Ожоге* можно говорить об исключительной функциональной значимости фантастических элементов. Изначально автор романа через них воссоздает атмосферу травли мыслящей личности в «постоттепельный» период, затем рисует духовный

образ истинной интеллигенции, наконец, пародирует попытки творческой интеллигенции обрести *свободу* через состояние комфортного алкогольного опьянения.

Сразу после *Ожога* Василий Павлович начинает писать роман, одно название которого сразу относит его к фантастическому направлению, – *Остров Крым* (1977-79, издан в 1988). Этот текст интересен тем, что открыл в СССР жанр массовой политической фантастики. Политической потому, что Аксенов пофантазировал на тему: что было бы, если бы на малюсенькой части России (как в Тайване или тогдашних Гонконге и Западном Берлине) сохранился «оазис капитализма». Причину же «массовости» достаточно точно определил уже в начале 1990 критик Андрей Немзер, определивший что произведение построено на стереотипах «мифа о России»: «страдающий революционер с чувством собственной обреченности; таинственная “масса”, темная и просветленная одновременно; серафическая потаскуха, демонический чекист и как итог – неременная участь страны быть “совдепией”» [Немзер Андрей, Странная вещь, непонятная вещь, 1991, с.148]. В итоге получилась, как бы сказали сейчас, гламурно-глянцева книга, построенная по рецептам масс-культуры.

На первый взгляд кажется, что фантастического в «Крыме» не так уж много: собственно географическая вольность и капиталистическая действительность на острове под аббревиацией ОК. Однако принципиально важно, что именно фантастическая компонента (то есть сам Остров) становится движущей силой сюжета. Далее, Аксенов опять-таки впервые в отечественной практике создает капиталистическую утопию в противовес антиутопии советской. Подобный подход ярко иллюстрируется урбанистическими описаниями. Такой видится автору столица СССР: «В Москве, конечно, шел дождь. Солнце, ставшее здесь в последние годы редким явлением природы, бледным пятчком висело в мутной баланде над черными тучами, нава-

лившимися на башни жилквартала, на огромные буквы, шагающие с крыши на крышу. “Партия – ум, честь и совесть нашей эпохи”» [Аксенов Василий, Остров Крым, 1994, с. 382]. И по контрасту – столица Крыма: «Всякий знает в центре Симферополя, среди его сумасшедших архитектурных экспрессий, дерзкий в своей простоте, похожий на очиненный карандаш, небоскреб газеты «Русский курьер»... Площадь Барона, несмотря на ранний час, была забита богатыми автомобилями... Автомобильное стадо вместе с лучниковским «питером» (название автомобиля «Питер-турбо» – Д.Х.) стало втягиваться в Подземный Узел, сплетение туннелей, огромную развязку, прокрутившись по которой, машины на большой скорости выскакивают в нужных местах Крымской системы фриуэев» [Аксенов Василий, Остров Крым, 1994, с. 337].

Важным атрибутом текста становится «бытовая» или «ситуационная» фантастика. Название ее вполне симптоматично, ибо ведет она свое начало от крайне неустроенного быта совграждан, для абсолютного большинства которых капиталистическая действительность с ее чудесным изобилием в супермаркетах было не менее фантастично, чем действительность какая-нибудь инопланетная. «Как называется тот городок, где мы зашли в магазин? Фанеж? Нет – Фатеж. Разбитый асфальт главной площади и неизменная фигура на постаменте... В магазине у прилавка стояло несколько женщин... В общем, здесь не было ничего. Впрочем, не нужно преувеличивать, верее, преуменьшать достижений: кое-что здесь все-таки было – один сорт конфет, влажные вафли, сорт печенья, рыбные консервы «Завтрак туриста»... В отделе под названием гастрономия имелось нечто страшное – брикет мороженой глубоководной рыбы» [Аксенов Василий, Остров Крым, 1994, с. 341]. Приблизительно в аналогичном ключе построен фрагмент одной из глав, где на протяжении целой страницы воспроизводится список того, что вез с собой в Советский Союз главный герой Андрей Лучников, ибо ничего подобного там не было.

Функционально значимо в романе и такое фантастическое явление, как язык *яки*. Язык этот отражает специфику положения Острова в мире как самого открытого места на земле (снова контрпозиция Совдепии). Он спонтанно складывается из смешения английского, дореволюционного русского, советского русского и тюркского. Фактически это специфическое наречие противостоит замшелому, или, как сказано в романе, Великому-Свободному-Правдивому-Могучему языку Метрополии. Одновременно автор едва ли не предвосхищает современный Интернет-язык. Последнее пусть косвенно, но подтверждается тем, что на нем общается именно *молодое поколение* Крыма.

Фирменным стилем Аксенова стало, как в *Ожоге*, создание фантастических деталей или даже мини-деталей, играющих колористическую роль. К таковым в полной мере относятся «вкусные» описания крымских авто типа «Руссо-Балта» или «Питера-турбо», вертолетов «Сикорски», а также роскошных апартаментов лучниковского пентхауза. Вместе с тем нельзя сказать, что и они лишены идеологического подтекста, поскольку делают советские квартирники и не менее советские «Жигули» с «Волгами» еще более убогими.

В романе *Остров Крым* фантастические элементы выстроены по достаточной жесткой иерархической схеме: от сюжетообразующих (образ капиталистической России) до колористических, оттеняющих убожество советской системы.

К концу 1970-х годов новые подходы в изображении мира и человека у Аксенова оформились в полной мере, а как только оформились, он был вынужден покинуть рубежи СССР. Приспособление к новым реалиям шло непросто, вероятно, по этой причине долгое время набор приемов и даже тем вполне сохранялся. Перемены начали происходить после того, как распался Союз и писатель получил возможность вернуться на родину. В целом же из всего эмигрантского и постэмигрантского периода в фантастическом плане выделяются три романа: *Кесарево свечение* (2001),

*Вольтерьянцы и вольтерьянки* (2004) и *Москва-кваква* (2005).

Роман *Кесарево свечение* является программным для 2000 годов и повествует о становлении капитализма в России. В отличие от многих других текстов позднего Аксенова, фантастика появляется только в заключительной 14 главе, которая представляет собой драматургическое действо. Она переправляет читателя в близкое будущее (своеобразная реинкарнация «фантастики ближнего прицела» 1940 – начала 1950-х годов), причем необычно здесь то, что писатель сообщает конкретные приметы быта будущего: «На сцене обширная веранда приморской виллы... В левом верхнем углу ослепительно голубого задника неподвижно висит некое овальное небесное тело, которое можно было бы назвать Неопознанным Летающим Объектом, если бы к тому времени НЛЮ не были опознаны.

Присмотревшись к сцене, мы понимаем, что перед нами нечто вроде гимнастического зала вместе с домашней амбулаторией. Непонятные нашему взгляду приборы расположены вдоль стен или спускаются на гибких шнурах с потолка...» [Аксенов Василий, *Кесарево свечение*, 2005, с. 582]. Примечательна и расстановка действующих лиц. Кроме главных героев Мстислава и Натальи, которым уже больше ста лет (прожить так много им позволила упомянутая амбулатория), на равных правах в мини-пьесе участвует Дом (искусственный интеллект, управляющий всем в описанном сооружении) как авторский резонер и два клон главных героев – Второй и Вторая. Нужно сказать, что картины будущего не столь уж привлекательны, ибо механистичны, искусственны и лишены «живой жизни». Аналогичное видение будущего можно наблюдать у Владимира Маяковского в пьесе «Клоп». Там будущее предстает в антиутопических тонах: люди лишены высших человеческих чувств и нет никакого движения душ. Целью Владимира Владимировича при создании подобного будущего была полемика с курсом на строительство *такого социализма*, который поэт не

принимал. У Аксенова нечто похожее. Описав в основном действии ужасы *раннего капитализма* 1990-х на русской земле, писатель не без оснований утверждает: в стране (заметим, России как государства в заключительном эпизоде просто нет, она – часть Китайского Союза), основанной на принципах бездуховности и меркантильности, ЧЕЛОВЕКУ угрожает великая опасность.

Если в *Кесаревом свечении* фантастические картины и образы выполняют идеологическую миссию, то в *Вольтерьянцах и вольтерьянках* фантастический образ магистра черной магии Сорокапуста просто колористичен. Его предназначение – появляться в самые трагические моменты действия и одним своим обликом наводить ужас на окружающих. Фактически он действует аналогично «монстрам» в романе *Ожог*, то есть сие вариант традиционной, средневековой готики.

Книга *Москва-ква-ква* странна уже по своему названию. Тем не менее обращена она к пусть ныне далеким, но хорошо памятным временам жесткого противостояния генералиссимуса Иосифа Виссарионовича Сталина и маршала Иосипа Броз Тито. О попытках покушения на руководителя Югославии ходили легенды, а Аксенов эти легенды вывернул наизнанку, перевел в плоскость политической фантастики и описал... подготовку покушения и само покушение на Сталина в центре Москвы титовскими диверсантами. Этими событиями, собственно, и объясняется внезапная, как у всех Великих Вождей, смерть Иосифа Виссарионовича. Предназначение фантастических элементов в романе носит некий мерцающий характер. С одной стороны, они цементируют сюжет, определяют развитие действия в целом ряде глав («Завязка драмы», «Все в белом», «Тучи над городом встали»), с другой, – акkuratно вписаны в реалии Союза 1950-х годов, остро обозначая пагубность существовавшего режима.

Итак, фантастические структуры пронизывают едва ли не все творчество Василия Аксенова. Их функцио-

нальная предназначенность может быть самой разной: от простой колористики (*Вольтерьянцы и вольтерьянки*), через проводящие важнейшие идеи писателя образы и детали (*Ожог*) до создания сюжетообразующего непротиворечивого фантастического пространства (*Остров Крым*). Однако всегда образы эти вносят новаторские черты в тексты живого классика современности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Литературный энциклопедический словарь*, Москва, 1997, с. 939.
- Литературная энциклопедия образов и понятий*, Москва, 2001, с. 1120.
- Краткая литературная энциклопедия*, Москва, Т. 7, 1972, с. 887.
- Тамарченко Е., Реализм неожиданного, *Литературная газета*, № 6, 4 февр, 1970, с. 5.
- Аксенов Василий, *Коллеги*, Собр. соч. в 5-и томах, Москва, Т. 1, 1994, с. 7-179.
- Аксенов Василий, *Звездный билет*. Собр. соч. в 5-и томах, Москва, Т. 1, 1994, с. 183-335.
- Аксенов Василий, *Апельсины из Марокко*. Собр. соч. в 5 томах, Москва, Т. 1, 1994, с. 337-451.
- Аксенов Василий, Школа прозы, *Вопросы литературы*, Москва, № 7, 1969, с.84-85.
- Аксенов Василий, *На полпути к Луне*, Право на остров, Москва, 1990, с. 545-570.
- Аксенов Василий, *Затоваренная бочкотара*, Право на остров, Москва, 1990. с. 13-70.
- Аксенов Василий, *Ожог*, Собр. соч. в 5-и томах, Москва, Т. 3, 1994, С. 11-494.
- Немзер Андрей, Странная вещь, непонятная вещь, *Новый мир*, № 11, 1991, с. 148-151.
- Аксенов Василий, *Остров Крым*, Собр. соч. в 5-и томах, Москва, Т. 4, 1994, с. 336-697.
- Аксенов Василий, *Кесарево свечение*, М., 2005, с. 5-609

Dmitrij Haritonov (Russia, Chelyabinsk)

## THE FUNCTIONAL PURPOSE OF FANTASTIC ELEMENTS IN THE WORK OF VASILIJ AKSJONOV

### Summary

Traditionally, Vasilij Aksjonov is considered a classic of Soviet “neo-realism of the 1960s generation”. However, in his early texts the fantastic elements already have an important part in the construction of the plot. In the story *Colleagues* the fantastic appears in the motif of a miraculous discovery of healing powers. In the mainly realistic story *The Train Ticket to the Stars* about the brothers Denisov, the situation – the hero’s moral choice after a tragedy – brings to the fore the fantastic motif of the train ticket to the stars as a singular metaphysical phenomenon. In the story *Morocco Oranges*, set in the east, in the fairytale place Talij, oranges are a symbol that turns the place of human suffering into a place of joy and carefree delight. In the story *Wild Pavel Zbajkov*, whose life is full of exciting events, from the revolution to various camps to rehabilitation, returns to his native soil and meets Andrej, who has created a perpetuum mobile. In the story *Halfway to the Moon* the labourer Valera falls in love with a stewardess in an airplane, and she gains traits of a supernatural being.

The fantastic appears in other texts as well – *The Overflowing Barrel*, *The Burn*, *The Caesarean Section* (gothic fantastic), *The Crimea Island* (an alternative history about an imaginary Crimea outside the USSR and its return to the Soviet empire), at the end of *The Caesarean Section* (a fantastic vision of a dystopian future), and in the novel *Moscow-ow-ow*. In the work of Vasilij Aksjonov, the fantastic has different functions, but its uses are always innovative in the prose of this living classic of Russian literature.



Зорица Берговић-Јоксимовић  
(Србија, Нови Сад)

## ЕВРОПА БРОЈ ДВА: НОВА СРПСКА УТОПИЈА

Апстракт: *Рад се бави романом Европа број два Војислава Деспотова као представником новог типа утопије у српској књижевности. Ово дело сагледано је у ширем контексту развоја српске утопије. Јасно је да се главне фазе развоја подударају са сличним појавама у светској утопији, тј. постоји занимљиво међусобно преплитање стварне историје и утопијске књижевности уочљиво не само у стварању српске утопије већ и у утопијама других народа. У главном делу овог рада анализа је усредсређена на новине које је у српску утопијску књижевност унео Војислав Деспотов својим делом Европа број два. Два најзначајнија елемента јесу идеја утопије као симулакрума и европски контекст у који је смештена ова утопија. Географска новина јавља се као најновија фаза у развоју српске утопије. Наиме, кратки приказ указује на различите утопијске локације у српској књижевности, почевши од хришћанског раја и овоземаљског раја, па до Југославије као могућег утопијског решења за Јужне Словене. Међутим, Деспотовљева Нова Европа није само постмодернистичко поигравање географским аспектом утопије. Она је провокативни уметнички пројекат чији је главни циљ да претвори несрећне историјске догађаје у уметнички перформанс и тако створи бољи свет. Усредсредивши се на проблематичан однос историје и утопије, као и географије (Топија) и симулакрума (Утопија), Деспотов је створио вредно књижевно дело које нас суочава са многим питањима – уметничким, филозофским, политичким, етичким...*

Кључне речи: *утопија – дистопија – антиутопија – српска књижевност – Војислав Деспотов – Европа – логори – историја*

Утопија у светској књижевности има дугу и богату историју, а њени корени сежу до најдавнијих дана наше цивилизације. Тако се претечом савремене утопије сматрају разноврсна древна митска предања о Дилмуну, Острвима блажених, Елисију, златном добу, али и библијска приповест о рајском врту Едену.<sup>1</sup> Са развојем и променом друштвених околности развијала се и мењала и сама утопија, па се слободно може рећи да је свако доба имало доминантан утопијски модел. Отуд је у том погледу средњи век обележен утицајем Августиновог дела *О држави божјој* (413-426), да би, на пример, у време великих географских открића преовладале утопије смештене на егзотичним острвима размештеним широм земаљског шара. Томас Мор чак тврди да је причу о острву Утопији, по коме је касније и читав жанр добио назив, чуо од извесног Рафаела Хитлодеја, сапутника Америга Веспучија. Потоњи развој природних наука донео је и нову врсту утопије, својеврсну претечу научне фантастике, што се најбоље може уочити на примеру *Нове Атлантиде* (1627) Франсиса Бејкона.<sup>2</sup> Слично томе, и убрзана

---

<sup>1</sup> Детаљније о митским коренима утопије као књижевног жанра видети у Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Basil Blackwell, Oxford, 1979.

<sup>2</sup> Управо у овом делу Франсиса Бејкона укрштају се утопија и научна фантастика. Може ли се, дакле, између ова два жанра ставити знак једнакости? Дарко Сувин, на пример, истиче да формални оквир научне фантастике чини когнитивно очућавање (Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, стр. 3-15). Може се рећи да је исти поступак својствен и утопији, јер „когнитивно“ из ове синтагме упућује на везу између науке, рација и научне фантастике као жанра, а „очућавање“ на увођење нових, то јест приказивање „новог света“ који се разликује од оног у коме аутор живи. Стога Сувин тврди да је научна фантастика „у исто време шира и барем побочно потекла од утопије; она је, ако не кћи, а онда ипак нећака утопије, нећака која се често стици породичног наслеђа, али неспособна да умакне својој генетској судбини. Без обзира на све њене авантуре, везу са романсом, популаризацију и чудесност, научна фантастика се коначно може писати само

индустријализација оставила је неизбрисив траг на пољу утопије. Најпознатији примери индустријских утопија јесу дело Едварда Булвера Литона *Долазећа раса* (1871) и *Поглед унатраг* (1888) Едварда Беламија. У двадесетом веку два светска рата и идеолошки ломови изазвани процватом комунизма и фашизма унели су сумњу у могућност непрестаног напредовања и усавршавања људске врсте. Услед тога долази до све већег јачања антиутопијског расположења, а резултат таквог стања јесу капитална дела Јевгенија Замјатина *Ми* (1920), Олдоса Хакслија *Врли нови свет* (1934) и Џорџа Орвела *1984* (1949).

Могло би се, дакле, рећи да утопија у стопу прати историјска дешавања у стварном свету. Понекад је слика света у утопијским делима налик одразу у огледалу, а каткад утопије своје идеале налазе у давно заборављеним временима и узорима. Неретко, међутим, писци утопија иду неколико корака испред актуелних дешавања и антиципују будућност. Призори из будућег времена које нам дочаравају ови визионари некад нам уливају наду у боље сутра, али нас често и застрашују својим мрачним предсказањима. У сваком случају, однос утопије и стварности, односно историје, сложен је и занимљив феномен, а из њиховог међусобног преплитања може се много тога научити о свеукупној историји наше цивилизације. Штавише, историја утопије не само да је одраз развоја људског рода већ припада и својеврсној алтернативној историји. Она говори не само о ономе што јесте већ и ономе што је могло да се догоди у прошлости или о ономе што би могло да се деси у будућности.

И српска књижевност изнедрила је значајне плодове на пољу утопијског жанра.<sup>3</sup> Наиме, није претерано

---

између утопијских и антиутопијских хоризоната“ (Дарко Сувин, *op. cit.*, стр. 61-62).

<sup>3</sup> Овде ћемо дати само опште назнаке основних утопијских стремљења у српској књижевности. Подробнији приказ видети у Зорица Ђерговић-Јоксимовић, „Serbia Between Utopia and Dystopia“, *Utopian Studies*, Volume 11, No. 1, 2000, str. 1-21.

тврдити да се основни утопијски елементи у нашој књижевности јављају већ са појавом првих писаних дела у средњем веку. И док се у хагиографијама српских светаца утопијски елементи могу наћи у приказима дивота вечног живота, већ у појединим деловима *Житија деспота Стефана Лазаревића* (око 1431) Константина Филозофа наилазимо на неке од првих приказа овоземаљског раја са јасним утопијским обележјима. Поред хришћанског концепта утопије, у српској књижевности јавља се и антички модел утопије. Тако одјеке класичне грчке утопије налазимо у српској верзији романа о Александру Македонском, такозваној *Српској Александриди* (14. век).

Слично утопији у књижевностима других народа, и српска утопија је током свог развоја одражавала промене до којих је долазило у друштву и духовној клими српског народа. Утицај просветитељских идеја приметан је, на пример, у делима Атанасија Стојковића (1773-1832) *Кандор или Откровење египетских таин* (1800), *Аристид и Наталија* (1801) и *Фисика* (1801) да би се, у другој половини деветнаестог века, јавиле прве социјалистичке и комунистичке утопије, међу којима се, свакако истиче *Србија на истоку* (1872) Светозара Марковића. Нека од ових дела била су очигледно надahnута Париском комуном.<sup>4</sup> Негде у то време у српској књижевности, али и друштву, све више јача и једна утопија која ће у двадесетом веку прерасти у стварност. Реч је, наравно, о Југославији као потенцијално идеалној заједници свих јужнословенских народа.<sup>5</sup> Иако се антиутопијски и дистопијски елементи у српској књижевности јављају доста рано<sup>6</sup>, они свој

---

<sup>4</sup> Нпр. „Београд после 200 година“ (1871) анонимног аутора.

<sup>5</sup> Приказе Југославије као утопијске заједнице будућности налазимо у „Београд после 200 година“ (1871) анонимног аутора, као и у футуристичкој причи Стојана Новаковића „Након сто година“ (1911).

<sup>6</sup> Наведимо само драму Драгутина Илића *После милијон година* (1889), причу Светолика Ранковића „У XXI веку“ (1895), или

пуни процват доживљавају у периоду после Другог светског рата. Несумњиво, узрок томе јесу тешке године комунистичке диктатуре, што је очигледно већ у делима *Снег и лед* (1961) Ериха Коша и *Бајка* (1966) Добрице Ћосића. Ипак, најзначајнија и највреднија антиутопијска дела у српској књижевности настала су у другој половини двадесетог века.

Посебно место међу њима, свакако, заузима опус Борислава Пекића, а надасве његови романи *Беснило* (1983), *1999* (1984), *Атлантида* (1988), као и збирка прича *Нови Јерусалим* (1988). Пекићеве дистопије најављују својеврсно просторно ширење, односно глобализацију, српске утопије. Тако поприште његових дистопијских конструкција постаје читав свет у коме се одвија одсудна битка између робота и последњих изданака човечанства. Изражена роботизација и тренд глобализације речито говоре о промени друштвене климе, али и о Пекићевој проницљивости. Наиме, овај писац већ средином осамдесетих година двадесетог века увиђа да може доћи до својеврсног краја историје и тиме на себи својствен ироничан начин антиципује Франсиса Фукујаму. Са становишта српске књижевности, занимљиво је то што утопија у Пекићевој обради излази из уских националних оквира и обухвата безмало читав свет, или бар његове најзначајније геостратешке тачке и полуге моћи. С друге стране, слободним и сувереним поигравањем елементима такозваних тривијалних жанрова Пекић најављује појаву постмодернистичке струје у новијој српској књижевности, која ће такође дати особен допринос утопијској продукцији у нас.

Уобичајена и очекивана слика света, која је већ код Пекића подривена изненадним обртима, код писца постмодерниста биће додатно расточена и, у складу с општим дешавањима, претворена у бодријаровски симулакрум. Најизразитији пример таквог поступка

---

сатирична дела Радоја Домановића „Данга“ (1901) и „Страдија“ (1902).

налазимо у *Уклетој земљи* (1997) Светислава Басаре. Радња тог сатиричног дела смештена је у Етрасцији која је „од 1987. истовремено и република и краљевина. Мистериозна држава на самој ивици вероватноће“.<sup>7</sup> Ова Басарина постмодернистичка дистопија у географском је смислу локална и приказује, заправо, само Србију тог времена, без већег интересовања за глобалне оквире. Међутим, збивања у тој земљи дочарава један странац, а дубинска структура дела заснована је на актуелном појму симулакрума.

Ипак, најуспешнији спој идеје о симулакруму и преласка са локалног на шири план налазимо у роману Војислава Деспотова *Европа број два* (1998). Уједно, овде је реч и о једној од првих правих утопија у српској књижевности после много година. Већ се из самог наслова романа може уочити тај искорак из националног у европски забран. Иначе, књижевни критичар Малком Бредбери приметио је да је у делима многих савремених британских писаца, као што су Ијан Макјуан, Анита Брукнер, Џулијан Барнс и Пенелопи Лајвли, „у доба ‘Европе’ европска тема постала... још значајнија“<sup>8</sup>. Војислав Деспотов је тако један од ретких писаца који је у српску књижевност с краја двадесетог века увео европску тематику и на тај начин повезао српску и европску утопију. Реч је, дакако, о вишеструко значајном делу, које је код нас остало недовољно примећено. Нажалост, брза и прерана смрт, током промоције наредног дистопијског романа *Дрводеља из Набисала* (1999), однела је овог даровитог писца, а његова дела пала су у незаслужен заборав.

Главни јунак *Европе број два*, Виктим, одлази у Сибир не би ли открио шта су то милиони осуђеника градили у многобројним гулазима. Убрзо схвата да је постојао тајни план о изградњи својеврсне копије Европе. Виктим никада неће открити зашто су осу-

---

<sup>7</sup> Светислав Басара, *Уклета земља*, Дерета, Београд, 1997, стр. 39.

<sup>8</sup> Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, Penguin Book, London, 1994, str. 413.

ђеници били немилосрдно приморавани да напорно раде градећи нову Европу. Уместо тога, пронаћи ће комуни перформанс уметника који живе у напуштеним логорским баракама „Берлина“ где

„не постоје банке, новац, нема поште са бледим избуљеним службеницама, нема шалтера, партија, полиције. Што је најинтересантније, нема званичне уметности. Ми смо држава која нема војску. А и шта ће нам, ко ће напасти земљу која нема војску.“ „Али како се храните? Одакле вам бензин?“ „Све је остављено у логорима. Резерве су довољне за сто година Уметности. Милиони измучених Руса направили су, из ко зна којих разлога – а ми с правом верујемо да је све ово направљено због нас – ову Европу, и то празну, као матрицу за засејавање новог живота. Брижљиво су урађене крупне геоморфолошке промене али без детаља. (...) Тако је и смрт Европе, кроз слепо црево – царску Русију и Совјетски Савез – донела клицу новог живота, штампајући празну Европу (...) „Овде не живи нико осим нас (...) Градови не постоје, већ само делимичне макете Берлина, Рима, Варшаве и још неколико градова. На местима које би ти градови заузимали на мапи Европе број један били су логори. (...) Ово је сада Земља Уметника, Празна Европа. (...) Пет милиона квадратних километара које заузима овај симулакрум Европе само је део Сибира. Уверићеш се и сам да је ово идеалан архипелаг уметности, континент створен за нови почетак свега.<sup>9</sup>

Живот ових уметника посвећен је искључиво уметности. У њиховом свету има и ратова, али су ти ратови, заправо, њихови уметнички перформанси. Они чак опонашају и стварне историјске догађаје, као

---

<sup>9</sup> Војислав Деспотов, *Европа број два*, Стубови културе, Београд, 1998, стр. 67-69.

што је бомбардовање Дрездена јер „сви ми овде трансформишемо историјске догађаје који су створили непријатељски свет у мотив из бољег света“.<sup>10</sup> После те својеврсне иницијације, Виктим и његови пријатељи путују у „Београд“ те сибирске „Европе“, где ће он извести свој последњи велики перформанс, покушавајући да измени историју Југославије која се већ распада услед грађанског рата. Та победа уметности над ратом и историјом одражава ауторову идеју да Топија, како је Деспотов назива, може да буде преобразена у Утопију.

Ироничном транспозицијом, Деспотовљева нова Европа ниче на територији некадашњег гулага. Међутим, вредност пишчеве игре не огледа се само у вештој поларизацији и преплитању утопије и тоталитаризма, односно идеологије и историје јер, напослетку, он није једини који се у нашој књижевности поиграо мотивом сибирских гулага. Наиме, пре њега су то учинили још Борислав Пекић у 1999 и причи „Луче Новог Јерусалима“, као и Јудита Шалго у *Путу у Биробицан* (1997).<sup>11</sup> Тиме су, заправо, сва три писца наметнула провокативно питање да ли свака утопија у себи носи нешто тоталитаристичко, то јест да ли сваки тоталитаризам има и нешто утопијско у себи и да ли је за процват праве утопије нужен предуслов првобитно тоталитаристичко искуство. Било како било, значајну новину у Деспотовљевом раду чини експлицитно увођење европског хоризонта који је нераскидиво повезан са темом утопије, која је, опет, неодвојива од њене историје, у овом делу оличене превасходно судбином Дрездена, сибирским гулазима, Берлинским зидом, али и растакањем бивше Југославије. Кључно питање које

---

<sup>10</sup> *Ибид.*, стр. 104.

<sup>11</sup> У занимљивом постмодернистичком омажу Деспотов у *Европи број два* помиње књигу „Пут у Биробицан“ коју је рано умрле пријатељице Јудите Манхајм у којој су „обелодањена документа о језивом совјетском плану решавања јеврејског питања, идеји да се у источном Сибиру изгради Биробицан, нова јеврејска митска земља. Обећана земља није остала само на обећањима, она је саграђена!“ (стр. 25-26).

се намеће јесте зашто је Деспотов ову нову утопију сме-стио на територију Нове Европе, односно Европе број два која се налази на страништу многобројних сибир-ских осуђеника. Ништа мање важно питање јесте каква је веза између актуелних догађаја оснивања Европске заједнице и овог романа. Поједностављено речено, да ли је и Европска заједница, односно Европа, само још једна српска утопија? Сва ова питања која се роје при-ликом ишчитавања овог невеликог књижевног дела намећу потребу да у обзир узмемо и шири друштвени контекст и такозване некњижевне утицаје. У бављењу било којом утопијом овакав поступак не само да није неуобичајен већ је, заправо, *sine qua non*. Наиме, јасно је да утопијска књижевна дела својим друштвеним ангажманом задиру не само у сферу социологије већ и политике. Још је Морова *Утопија* била надахнута стањем у ондашњој Енглеској и нагомиланим друшт-веним проблемима, а о Орвеловој *1984* и *Животињској фарми* да и не говоримо. Дакле, познавање друштвеног контекста и историјског тренутка у коме је настао овај Деспотовљев утопијски роман неопходни су за његово разумевање. Да бисмо одговорили на питање каква је и каква треба да буде нова Европа, морамо знати каква је она некада била. Шта чинити са европском историјом и може ли се она апстраховати и почети изнова?

Крај двадесетог века обележен је, између осталог, и крвавим распадом Југославије. Главни јунак *Европе број два* бежи од рата, али уместо одласка на Запад, заједно са реком емиграната која се из Југославије одлива пут Европе, Америке или Канаде, он одлази у Сибир, тра-гом једног предања о изградњи Нове Европе. И заиста, Виктим у Сибиру проналази своју утопију, испуњење својих уметничких снова. Испоставља се да се из узбур-каних историјских догађаја може искорачити само у фантазију, а то је управо Деспотовљева Европа број два. Европа број један, односно стварна Европа, и сама је, уосталом као и Југославија, и сувише оптерећена својом злосрећном историјом да би као таква могла да послужи као идеал. Зато је Виктиму потребно место уздигнуто

изнад или изван немилосрдног жрвња историје. Ипак, и Европа број два незамислива је без Европе број један. Уметници из Европе број два опседнути су историјом саме Европе, што се јасно види из њихових перформанса. Чиме би се они бавили и како би изгледали њихови уметнички радови да није мучних догађаја из ближе историје стварне Европе? И у овом случају још једном се потврђује занимљива веза између утопије и историје. Наиме, у овом роману историјски факти прерастају у грађу за уметничко преобликовање стварности, односно супротстављање уметности историји. Тиме се указује како на лудички потенцијал грозоморне стварности тако и на могућност постојања алтернативне, другачије историје у којој *homo ludens*, разигран као невино дете, на светлост дана износи племениту страну човечанства и ствара другачији след догађаја који неумитно води изласку из сфере историје и уласку у царство утопије.

Дакле, и поред тога што из перспективе ратом разорене Југославије благостање остатка Европе обузете новим интеграцијама може изгледати као остварење свих овоземаљских снова, Деспотовљевог јунаку то није довољно. Европа је за Виктима, уосталом као и Југославија, само Топија, напреднија и богатија свакако, али не и права утопија. Писац је овим делом, у тренутку када се Европа многим чинила као недостижан утопијски сан, указао на то да и Европу разједају слични проблеми као и некадашњу Југославију. Стога је и европски сан само савремени мит. Ипак, амерички политиколог и теоретичар Цереми Рифкин у свом делу *Европски сан* (2004) истиче значајну промену до које је дошло, а која се огледа у слабљењу америчког и истовременом јачању европског сна. Појашњавајући своје становиште, он у једном интервјуу каже: „Не бих да оставим утисак како је Европа нека нова утопија. И Европа има огромне проблеме, постоји дискриминација, борба за моћ између појединих земаља, бес на бирократију у Бриселу, али европски сан има будућност.“<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Цереми Рифкин, „Доба ‘европског сна’“, *НИН*, бр. 2927, 1. 2. 2007, стр. 56.

Поврх свега, Деспотов је у својој фантазмагорији о Европи број два актуелизовао проблем утопије уопште јер ју је свео на уметнички перформанс, на категорију и појаву пре естетичку него политичку. Наиме, становници његове Европе број два нити раде нити привређују већ користе постојеће „стамбене објекте“ и преостале залихе хране и пића. Могло би се рећи да је у питању својеврсна уметничка земља Дембелија. Међутим, како су услови живота у Сибиру прилично сурови, истовремено има и нечег аскетског у таквој организацији. Заправо, та сибирска уметничка комуна постоји искључиво зарад уметности, а не ради остварења хедонистичких прохтева. Сва комплексност ове комуне огледа се у разговору који се води између новопридошлог Виктима и староседеоца Нове Европе, Андзи-Кредле:

„Уметности су се директно супротставили сви Лењини, Стаљини, Тејлори, Фордове фабрике: вођен је невидљиви рат Уметности против свега. Изгубили смо га. Зато смо дошли у ову чудну земљу, Виктима, и с пуним правом кажемо да је намењена нама. Ту можемо да останемо, заробљени у мозак, у успомену. Можемо да добијамо битке и биткице на овој празној матрици могућег света.“ „Али да нисте затекли кавијар, конзерве говедине и вотку... уметност перформанса би морала да направи компромис са животом...“ (...) „Као да ја не знам да неко мора да гаји краве да би их поклао и спаковао у конзерве! Ми не гајимо краве, Виктима – ми имамо кључ за конзерве, кључ уопште!“<sup>13</sup>

И у овом разговору пада у очи, у целом роману иначе присутно, често помињање ратова и борби. Чак и сам Андзи-Кредла воли да га називају генералом. Има, дакле, нечег милитаристичког како у уређењу тако и у идејама ове комуне. Међутим, реч је о уметничком милитаризму – потреби да уметници од обичних ци-

---

<sup>13</sup> Војислав Деспотов, *Европа број два*, *op. cit.*, стр. 132-133.

вила искључених из овоземаљских историјских и политичких дешавања, сведених на обичне пионе и слуге политике, прерасту у својеврсне свете ратнике уметности, у витезове спремне да се боре за уметничке циљеве који су уједно и циљеви целокупног праведног и племенитог човечанства. У том уметничком армагедону они ће увек бити губитници, али је њихова борба утолика величанственија.

Циљ становника Деспотовљеве комуне, међутим, није да изграде савршено друштвено уређење у чијем би благостању уживали сви. У својој оријентацији, Деспотовљева утопија је и елитистичка, намењена искључиво уметницима. Као таква, његова Нова Европа је пре игра и уметнички програм него стварни утопијски и друштвени пројекат – она је остварени ларпурлартистички идеал. И поред тога, она није ескапистичка већ дубоко ангажована јер њени становници не беже од туробне стварности. Они осмишљавају своје перформансе ношени узвишеном идејом о нужности промене ружне свакодневице и немилих историјских догађаја. Парадоксално, Деспотовљева утопија, која нам се у једном тренутку можда чинила елитистичком и јаловом, поприма универзална својства и постаје општељудска. За разлику од Платона, који је сматрао да идеалном државом треба да управљају филозофи, Деспотов истиче значај уметника – само они могу да, попут шамана, уђу у матицу историјских догађаја и покушају да их изнутра измене доносећи опште добро свима. Тај хумани аспект уметности избија у први план, при чему ни естетски план није занемарен. Тешко и смутно време захтева не само одговорне и смеле људе већ и такве уметнике. И ма колико нам пројекти Деспотовљевих јунака личили на наивне, па и бесмислене играрије, они то нису. Пре би се рекло да су његови чудни јунаци налик постмодернистичком Дон Кихоту. Њихов свет јесте игра, али игра једног вишег, метафизичког реда. У тренутку када се политика води оружјем, а рат и безумље бесне, музе не смеју да ћуте већ уметници морају да се лате онога што најбоље знају да раде, јер

„свет и не може да буде другачији уколико не победи уметност. Глад и зима терају га да се, пролазећи кроз разна искушења, увек враћа на исту организацију, на исту таутолошку машину, увек на исту победу над анархијом. (...) Али, то је понављање нужности; тактови обавезног мотора. Ништа не треба предузети, треба се понашати као да је рат против живота добијен, ту, у празној географији која је поклоњена као извињење због победе живота. Нема бољег света. Има само другог, тамо негде.“<sup>14</sup>

И тако, на пример, поменути Андзи-Кредла наивно верује да из својих инвалидских колица диригује војним авионима у лету. Наиме, сваког дана у исто време ти авиони злокобно надлећу Нову Европу, „очигледно у редовној вежби“,<sup>15</sup> а непокретни Андзи-Кредла, диригујући из колица, изводи свој перформанс – „сваког дана он игра улогу ‘Дрездена’“.<sup>16</sup> Та авионска симфонија окончава се на самом крају романа једном енигмом. На путу ка „Београду“ те Нове Европе Андзи-Кредлу убија невидљиви снајпериста, „негде на граници ‘Славоније’ и ‘Срема’“.<sup>17</sup> Следећи налет авиона затиче Андзи-Кредлу мртвог у својим колицима – „али не, он диригује мртав (...) авиони нити су пробиле звучни зид нити су нестали на југу. Стали су изнад нас, као залеђени на плаветнилском платну. Све се умирило.“<sup>18</sup> Како би требало растумачити овакав завршетак романа? Да ли је уметност Андзи-Кредле однела победу над стварношћу оличеној у авионима или је та замрзнута слика злокобна најава онога што ће се годину дана по објављивању овог романа заиста и догодити? Тешко је дати коначан одговор на овакво

---

<sup>14</sup> Деспотов, *Европа број два*, *op. cit.*, стр. 133-134.

<sup>15</sup> *Ibid.*, стр. 104.

<sup>16</sup> *Ibid.*, стр. 104.

<sup>17</sup> *Ibid.*, стр. 147.

<sup>18</sup> *Ibid.*, стр. 151.

питање, али нам у томе донекле може помоћи и поступак главног јунака *Европе број два*. Виктимов перформанс контрадикторан је као и смрт Андзи-Кредле: у основи Виктимове деструкције скривен је стваралачки порив. Он у перформансу „Чекић таутологије“ маљем руши „Београд“ не би ли створио темељ једног новог Сингидунума. Виктим зна да је „перформанс, као синтетичка уметничка представа у коју се улио и стврдноу цео светски циркус, успео, успео је, тек сада после смрти Андзи-Кредле знам да сам добио рат против свих ратова, нација и шепурења бедних шампиона без љубави, да сам избрисао са лажне мапе истинску ноћну мору постојања.“<sup>19</sup> Рушењем макете „Београда“ оптерећеног историјом, Виктим стварном Београду дарује шансу за нови, бољи почетак, за нову и другачију историју без рушења, разарања и страдања. Дакле, једним уметничким гестом у утопији остварена је интервенција у реалном свету и измењена његова болна историја. На извештан начин, Виктим је покушао да укине историју као такву.

Концепт по коме је свет преображен у „појам уметности, у најбољи од свих светова“<sup>20</sup> сам је по себи утопија. Наиме, усуд уметности и утопије такав је да оне заувек остају одвојене од реалног света. Остварена утопија јесте *contradictio in adjecto* – она припада алтернативној историји, али не и стварној. Берђајев, огорчени противник утопије, у свом промишљању историје истиче управо њену онтолошку нужност и немогућност издвајања човека из ње:

човек се налази у историјском и историјско се налази у човеку. Између човека и „историјског“ постоји тако дубока, тако тајанствена веза у свом пратемељу, таква конкретна узајамност да је раскид те везе и узајамности немогућ. Човек се не сме издвајати из историје, не сме се узимати апстрактно и не сме се историја издвајати

---

<sup>19</sup> Деспотов, *Европа број два*, *op. cit.*, стр. 150-151.

<sup>20</sup> *Ibid.*, стр. 131.

из човека; историја се не сме разматрати ван човека и без човека. ... „Историјско“ је по својој суштини дубоко онтолошко, а не феноменално. Оно се укоренењује у неку најдубљу праоснову бића, с којом нас оно спаја и коју чини схватљивом. „Историјско“ је некакво откривење о најдубљој суштини светске стварности; о светској судбини, о човековој судбини као централној тачки судбине света.<sup>21</sup>

Берђајев запажа да је без појма слободе, који одређује драматизам историјског процеса и његов трагизам, немогуће схватити историју зато што се трагизам рађа управо из слободе.<sup>22</sup> То своје метафизичко тумачење Берђајев објашњава тврдњом да

када не би било слободе зла, које је везано с основним начелима човечјег живота, када не би постојало мрачно начело, онда ни историје не би било а свет не би почео од почетка, већ од краја, од савршеног царства Божијег које се замишља као савршени космос у облику савршеног добра и савршене лепоте. Али историја света није почела од савршеног космоса, зато што је историја света почела слободом, слободом зла.<sup>23</sup>

Према Берђајеву се, дакле, „у темељу историје, као њено религиозно-метафизичко *a priori*, налази ирационална слобода зла“.<sup>24</sup> Без тог зла, без те вечне борбе у којој сви учествујемо, не би ни било историје, не би било кретања, не би било етике, не би било слободе схваћене као слобода избора, не би било Бога као

---

<sup>21</sup> Николај Берђајев, *Смисао историје: Оглед о философији човекове судбине у Смисао историје, Ново средњовековље, Крај ренесансе*, прев. Милић Мајсторовић, Бримо, Београд, 2002, стр. 16.

<sup>22</sup> *Ibid.*, стр. 30.

<sup>23</sup> *Ibid.*, стр. 27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, стр. 32.

оличења добра, а ни вере у коначну победу. Заправо, за нас у том случају постоје две могућности: да покушамо да створимо своју утопију – а многобројни нас такви неуспели покушаји опомињу да је то можда и немогуће, па чак и опасно – или да останемо заувек заробљени у историји. Распети између утопије и историје, између добра и зла, између вере и скепсе, опредељујемо се час за једно, час за друго, знајући да је историја нужна стварност, а утопија племенити сан.

Ако историја, како запажа Берђајев, није почела од савршеног космоса, шта је спречава да се, као у Деспотовљевом роману, оконча стварањем управо таквог света? Одговор на ово питање уводи нас директно у подручје хришћанске есхатологије, најаве остварења Царства Божјег на земљи и свитања нове зоре Новог Јерусалима. Али, то је већ нека друга прича. *Европа број два*, као што смо могли да видимо, у најбољем духу утопијске традиције покреће разноврсна значајна питања – од оних која се односе на дневну политику, преко историјских, филозофских, етичких, па све до метафизичких. Утолико је ово књижевно дело значајније, не само у контексту српске и утопијске књижевности већ уопште.

### БИБЛИОГРАФИЈА

- Басара, Светислав, *Уклета земља*, Дерета, Београд, 1997.
- Берђајев, Николај, *Смисао историје: Оглед о философији човекове судбине у Смисао историје, Ново средњовековље, Крај ренесансе*, прев. Милић Мајсторовић, Бримо, Београд, 2002.
- Дамјанов, Сава, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад, 1988.
- Ђерговић-Joksimović, Zorica, „Serbia Between Utopia and Dystopia“, *Utopian Studies*, Volume 11, No. 1, 2000, str. 1-21.

- Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, Penguin Book, London, 1994.
- Деспотов, Војислав, *Европа број два*, Стубови културе, Београд, 1998.
- Manuel, Frank E., Manuel Fritzie P., *Utopian Thought in the Western World*, Basil Blackwell, Oxford, 1979.
- Марковић, Светозар, *Србија на истоку*, Издавачка установа Градина, Ниш, 1972.
- Пекић, Борислав, *Атлантида: епос*, Знање, Загреб, 1988.
- Пекић, Борислав, *Беснило: жанр роман*, Либер, Загреб, 1983.
- Пекић, Борислав, *1999: антрополошка повест*, Цанкарјева заложба, Љубљана и Загреб, 1984.
- Пекић, Борислав, *Нови Јерусалим: готска хроника*, Нолит, Београд, 1988.
- Рифкин, Цереми, „Доба ‘европског сна’“, *НИН*, бр. 2927, 1. 2. 2007, стр. 56.
- Стојковић, Атанасије, *Аристид и Наталија*, Писмени Краљевског Университета, Будим, 1801.
- Стојковић, Атанасије, *Фисика: част 1-3*, Писмени Краљевског Университета, Будим, 1801-1803.
- Стојковић, Атанасије, *Кандор или откривение египетских таин*. Печатни Краљевског Всеучиличћа Пештанског, Будим, 1800.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven and London, 1979
- Тартаља, Иво, *Београд XXI века: из старих утопија и антиутопија*, СКЗ, Београд, 1989.
- Шалго, Јудита, *Пут у Биробицан*, Стубови културе, Београд, 1997.

Zorica Đergović-Joksimović (Serbia, Novi Sad)

*EUROPE NUMBER TWO: NEW SERBIAN UTOPIA*

Summary

This text deals with Vojislav Despotov's novel *Europe Number Two* as a representative of the new type of utopia in Serbian literature. Despotov's work is viewed in a wider context of the development of Serbian utopia. It is clear that the main stages of development coincide with similar occurrences in world utopias, i.e. there is an interesting intertwining of real history and utopian literature, discernible not only in the creation of the Serbian utopia but in the utopias of other nations as well. In the central part of this text, the analysis is concentrated on the innovations Vojislav Despotov brought into Serbian literature with his work *Europe Number Two*. The two most important elements are the idea of utopia as a simulacrum and the European context this utopia is placed in. The geographical innovation is the latest stage in the development of Serbian utopia. Namely, a short overview indicates different utopian locations in Serbian literature, starting with the Christian paradise and the earthly paradise and continuing all the way to Yugoslavia as a possible utopian solution for the South Slavs. However, Despotov's New Europe is not just a postmodern game with the geographical aspect of utopia. It is a provocative art project whose main object is to turn sad history events into an art performance and to create a better world that way. By concentrating on a problematic relationship of history and utopia, as well as geography (Topia) and simulacrum (Utopia), Despotov has created a valuable literary opus which confronts us with many questions – artistic, philosophical, political and ethical.

Михаил Назаренко  
(Україна, Київ)

## ГНОСТИЧЕСКИЙ КОСМОС В РОМАНЕ МАРИНЫ И СЕРГЕЯ ДЯЧЕНКО «VITA NOSTRA» (ТЕКСТ И КОНТЕКСТ)

*Апстракт: Рад је посвећен књижевним и филозофским аспектима дела „Vita nostra“ ауторског пара из Кијева, посвећеном односима слободe и неслободe, страха и превладавања страха, добра и зла, гностицизма.*

*Кључне речи: руска књижевност – Марина Дјаченко – Сергеј Дјаченко – филозофска фантастика – контекст – памћење жанра – гностицизам*

Современная русскоязычная фантастика во многом сформировалась в результате соединения традиций фантастики советской (прежде всего – этико-социальной ориентированности Аркадия и Бориса Стругацких) с жанровым и тематическим разнообразием англоязычной НФ и в особенности фэнтези.

Не следует, однако, забывать, что лучшие произведения современной фантастики опираются и на более глубокие культурные пласты – причем зачастую независимо от воли их авторов. Происходит это и благодаря тому, что Михаил Бахтин называл «памятью жанра», и потому, что фантастика вобрала в себя немало «сквозных» тем европейской культуры, переведя их на особый язык своих образов.

Мы рассмотрим текст, который может быть проанализирован в узком контексте (творчество его автора, или, точнее, авторов), в контексте более широком (поздне- и постсоветская фантастика) и, наконец, гностическом. Нам представляется, что такой анализ будет иметь не только частное, но и общеметодологическое

значение, поскольку позволит показать особенности преломления разнородных традиций в современном творческом сознании.

Мы обратимся к одной из самых ярких и сложных книг постсоветской фантастики – роману *Vita nostra* (2007) Марины и Сергея Дяченко, киевских авторов, пишущих на русском языке.<sup>1</sup> Начнем с краткого переказа фабулы.

Старшекласница Сашка Самохина, отдыхая с матерью на Черном море, встречает зловещего человека в темных очках – Фарита Коженникова, который требует от нее выполнения не особо сложных, но довольно унижительных ритуалов – например, каждый день в четыре утра голый купаться в море. Отказываться и опаздывать нельзя, потому что во власти Фарита не только закольцевать время, но и устроить курортному знакомому Сашкиной матери сердечный приступ. Следующей санкцией может быть и инфаркт.

По приказу Фарита Сашка поступает в Институт Специальных Технологий провинциального города Торпа. Цель обучения до поры до времени не ясна ни Сашке, ни читателю – понятно лишь, что преподаватели, заставляя студентов выполнять странные упражнения, заучивать бессмысленные тексты и т.п., постепенно превращают их из людей в нечто иное. Основным стимулом обучения остается страх – не за себя, но за других: если студент не сдает зачет с первого раза, умирает кто-то из его близких.

Преподаватели и «куратор» Коженников подчеркивают, что не требуют от студентов невозможного – лишь того, что превышает их нынешние способности.

«– За грань выводит только сильный стимул.

Мотивация.

– Но есть же... Другие стимулы... Любовь...

Честолюбие...

– Равных нету, – сказал [Коженников] почти

---

<sup>1</sup> Дяченко, Марина и Сергей: *Vita nostra*, Москва, 2007. – 448 с. (Сер. «Стрела Времени: Миры М. и С. Дяченко».)

с сожалением. – Это следствие объективных, нерушимых законов. Жить – значит быть уязвимым. Любить – значит бояться».

Страх за других, страх как неотъемлемая составляющая любви вынуждает героев романа направить все силы на достижение цели, которая окончательно раскрывается только в последней трети романа. Студенты должны стать словами истинной речи, формирующей мироздание, и Сашка – Слово необыкновенной силы, глагол в повелительном наклонении.

Центральный парадокс романа – в том, что только через страх и отчаяние герои могут прийти к осознанию гармонии, лежащей в основе вселенной – и после этого их путь становится уже добровольным, хотя и настолько же жестко контролируемым.

«Сашка [...], улыбаясь, думала о величайшей гармонии мироустройства, о красоте логических построений и золотых искорках случайностей, которые появляются внезапно, ниоткуда, чтобы осветить – оттенить, подчеркнуть – бесконечную точность и правильность информационной картины мира». «Слова не знают ни страха, ни смерти. Слова свободны и подчиняются только Речи. А Речь – Сашка знала! – средоточие гармонии».

Однако в финале, во время экзамена, когда Сашка должна окончательно превратиться в Слово, оказывается, что она – не просто глагол, но «Пароль – ключевое слово, открывающее новую информационную структуру», то есть, по сути, создающее новый мир. Но Сашка может создать этот мир, лишь отказавшись от страха: «Потому что для меня любить означает бояться. [...] Я прозвучу, и страх прозвучит во мне – в Первом Слове. И вся любовь, которую я несу, навсегда будет отравлена страхом».

Последние строки романа – разворачивающаяся картина нового мироздания, последние слова книги – тот самый глагол в повелительном наклонении, которым стала Сашка:

«Темнота.

“В начале было Слово”.

*Медленное вращение.*

“И свет во тьме светит, и тьма не объяла его”.

*Светящаяся пыль складывается в плоскую серебряную спираль с двумя мягкими руками.*

– Не бойся».

Важно, что между сценой экзамена и процитированными строками есть еще один эпизод: Сашка является матери («– Я пока не до конца вернулась. Я тебе снюсь. [...] Я люблю тебя. Всегда любила и всегда буду любить») и избавляет ее от страха за ребенка, своего сводного брата. Сашка-глагол властна не только в своем, но и в нашем мире.

Даже из пересказа видно, что *Vita nostra* – роман сложный и многосторонний, как в жанровом отношении (начинается книга как фл в жанровом отношении (начинается книга как фантастический триллер, заканчивается как притча с использованием библейских мотивов), и в философском плане. Несмотря на то, что роман опубликован недавно, у читателей и критиков уже возникло множество толкований не только смысла книги, но и самой ее фабулы.

По нашему мнению, и смысл романа, и его своеобразие могут быть определены только при помощи сопоставления *Vita nostra* с ее ближайшим и дальними контекстами.

Итак, контекст первый: творчество Марины и Сергея Дяченко. Тема взаимоотношений творца и творения раскрывалась в их книгах – от использования классических топосов научной фантастики до метафизической проблематики в чистом виде.

Роман *Казнь* (1999): система искусственно созданных миров, обитатели которых по-человечески более значимы, чем их полубезумный «моделятор». «Исходный» мир также оказывается виртуальным, и в

финале героиня говорит предполагаемому создателю: «– Я имела глупость думать, [...] что наш мир устроен не слишком хорошо... Я ошибалась. Это очень грустный... и очень красивый мир». Оценка не столько моральная, сколько эстетическая. Перед нами – достаточно традиционная для научной фантастики профанированная форма деизма (с явными гностическими обертонами, о чем ниже): несовершенный творец не имеет власти над своим миром, во всяком случае, не может изменить его констант, зато – и это особенность именно «Казни» – мир меняет литература, то есть слово.

*Армагед-дом* (1999): человечество каждые двадцать лет переживает «неокончательный» конец света (кратковременные, но глобальные катастрофы). Кто ответственен за это – неизвестно, но заведомо не Бог, который в мире романа (собственно, нашем секуляризованном мире) абсолютно трансцендентен (или вовсе не существует). Череду «апокалипсисов» останавливает единичный поступок одного человека, соотносимого с Христом (рождение от неизвестного отца, самопожертвование, гибель в 33 года), – хотя, разумеется, герой отнюдь не является Сыном Божьим.

*Пандем* (2003): «сверхсознание» человечества обретает личностные черты. Всечеловек-Пандем (по сути, воплощение секулярно-гуманистической западной цивилизации) материализуется, приобретает черты личности, пытается помочь людям построить почти совершенный мир – и вынужден покинуть Землю, поскольку любовь Пандема к землянам оказывается барьером на пути развития человечества. Роман оказался не только классической антиутопией (отрицанием самой возможности утопии), но и своего рода беллетристической версией апофатического богословия: «Пандем», определяя пределы возможности человечества, тем самым говорит о непознаваемом Боге, который находится за этими пределами и, любя человечество, остается с ним, в отличие от Пандема.

*Vita nostra* подытоживает каждую из ранее заявленных тем, что становится очевидно лишь в финале, где

религиозный подтекст романа выражен эксплицитно. Действие романа происходит в замкнутом мире, – но не искусственно созданном, а в «нашем», объективно существующем; мир этот управляется нерушимыми законами, которые нельзя даже обойти, оставаясь в его пределах. Ответ на вопрос, кто создал мир таким, – принципиально невозможен, известно лишь, что вселенную организует гармония Речи, которая нигде в тексте не персонифицируется, хотя ее частями и носителями оказываются все герои романа. Мир романа секулярен до такой степени, что само слово «Бог» в книге не встречается ни разу («Господь» – дважды, во вздохе Сашкиной матери «О Господи...»). Однако при этом героине дано то, что было невозможно для персонажей других книг Дяченко: она становится Творцом и выходит за грань мироздания.

Ранее героям Дяченко удавалось изменить мир (но в *Vita nostra* он слишком жестко для этого устроен) – или, как в «Пандеме», убедиться в невозможности таких изменений. В новом романе парадоксально совмещаются обе трактовки темы: мир изменить нельзя, но можно создать свой. И в то же время, создав мир, где любовь не отягощена страхом, Сашка оказывает влияние и на наш мир: повеление «не бойся» успокаивает ее мать и, кажется, исцеляет ребенка.

Отметим и еще одну важную для романа тему, ранее заявленную в книгах Дяченко: тему воспитания или, точнее, тему создания нового человека.<sup>2</sup> В ранних

---

<sup>2</sup> Мы не будем рассматривать специально – однако упомянем – еще один важный для романа контекст: произведения, в которых описаны магическая школа или институт. Безусловно, для Дяченко важны радикально переосмысленный цикл романов Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере (1997-2007) – образ преподавателя Портнова явно перекликается с образом Северуса Снейпа; и культовый для нескольких поколений советских интеллигентов Научно-исследовательский институт Чародейства и Волшебства (НИИЧАВО) из повести-сказки братьев Стругацких *Понедельник начинается в субботу* (1965). Непосредственным толчком для написания романа стала пьеса Эжена Ионеско *Урок* (*La Leçon* by Eugène Ionesco, 1951).

произведениях писатели показывали, как герои, пройдя через испытания и страдания, меняются – или возвращаются к изначальной, неискаженной душевной чистоте. При этом во многих романах (как это свойственно жанру фэнтези) от того, выдержит ли герой испытание, зависела и судьба мира в целом: *Армагеддом* представляет собой крайний случай, поскольку никто не понимает, в чем суть «экзамена». *Пандем* вывел тему изменения человека на новый, глобальный уровень: мир может измениться, только если изменится каждый его обитатель. При этом предложенная модель, восходящая к утопии братьев Стругацких (у каждого землянина появляется почти всемогущий лучший друг и наставник), оказалась неработоспособной: Пандем, подтолкнув человечество в нужную (как он полагает) сторону, вынужден покинуть Землю.

В таком случае – какая же модель воспитания и преобразования личности будет работать? Ответ романа *Vita nostra* неутешителен: как утверждает Фарит Коженников (цитату мы приводили выше), единственным достаточно сильным стимулом оказывается страх. Еще один парадокс романа: только страх подводит Сашку к отрицанию самого страха – и к возможности его отбросить. Каким образом может быть разрешен этот парадокс, мы покажем далее.

Проблематика *Vita nostra* теснейшим образом связана с исканиями советской и постсоветской фантастики 1980-90-х гг., прежде всего – с поздним творчеством братьев Стругацких. Обозначим лишь несколько тематических линий, присутствующих в романе:

1. Изначальное несовершенство мироздания. Так, в заглавие романа Стругацких *Отягощенные злом, или Сорок лет спустя* (1988) вынесена приведенная в тексте цитата из энциклопедии *Мифы народов мира*: «...у гностиков Д[емиург] – творческое начало, производящее материю, отягощенную злом».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Мелетинский, Елеазар: Демиург, *Мифы народов мира. Энциклопедия*, Москва, 1980, т. 1. – с. 366.

2. Отрицание социальной инженерии, поиск выхода в сфере педагогики и/или иррационального («духовности»).

3. Существование в искусственном мире, созданном не ради своих обитателей, но для неких, зачастую непознаваемых целей; возможность выйти из него во «внешний» мир, быть может, столь же несовершенный.

Предвестниками текстов, в которых варьируются эти темы, стали романы, написанные на рубеже 1960-70-х годов – *Град обреченный* братьев Стругацких (1970-75, опубл. 1988-89), герои которого становятся участниками непонятого Эксперимента, и *Час Быка* Ивана Ефремова (1969), где социум и универсум представлены как изоморфные системы открытого и закрытого типов.<sup>4</sup>

Но именно в конце 1980-х – начале 1990-х «замкнутый мир» стал глобальной метафорой – результатом осмысления социокультурной ситуации. Повесть Виктора Пелевина *Затворник и Шестипалый* (1990), романы *Гравилет «Цесаревич»* Вячеслава Рыбакова (1993), *Многорукий бог далайна* Святослава Логинова (1995), *Солдаты Вавилона* Андрея Лазарчука (1995), *Поиск предназначения* С. Витицкого (1995), *Ахейский цикл* Генри Лайона Олди (1996-2001), его же *Черный Баламут* (1997-98) и целый ряд других текстов в той или иной комбинации соединяют обозначенные выше темы.

Причины этого очевидны: ощущение зависимости от чуждой системы, в которой приходится жить (актуализировавшееся в перестройку); недоверие к власти и к любому официальному дискурсу перенеслось на более-менее условных «богов» и метанарративы как таковые (что оказалось созвучно эстетике постмодернизма). Отсюда – и противопоставление человеческого божественному с

---

<sup>4</sup> Необходимо упомянуть и роман Кристофера Приста «Опрокинутый мир» (*The Inverted World* by Christopher Priest, 1974), опубликованный в СССР в 1985 г.

явным приоритетом первого. Отрицание идеологии и мироустройства (которые у названных авторов настойчиво отождествляются) в пользу иной идеологии, иного мира встречается довольно редко – прежде всего у В. Рыбакова. Большинство авторов предпочитало выстраивать свою гуманистическую концепцию апофатически, «от противного». Разница между условным «богом» и Богом авраамических религий при этом нередко стиралась (как у С. Логинова), и метафорическая проза оборачивалась прямым «богоборчеством», с упрощенным повторением аргументов Иова и Ивана Карамазова.

Что же мы наблюдаем в романе Дяченко? В тексте фигурируют все три основные темы, при этом контраст с прозой 1980-90-х годов (даже с прозой самих Дяченко) показателен.

Прежде всего, авторы элиминируют социальную тему: от личностного уровня они переходят на глобальный, космический, оставляя социум за рамками анализа. Отчасти – потому, что несовершенство социальных систем и человечества как глобальной системы уже было рассмотрено в *Армагед-доме* и *Пандеме*; отчасти же – потому, что Дяченко отказываются возлагать вину за мироустройство на кого бы то ни было. Здесь любопытна параллель с еще одним влиятельным текстом советской фантастики, повестью братьев Стругацких *За миллиард лет до конца света* (1976-77), герои которой противостоят не конкретной силе, а самому Гомеостатическому Мирозданию.

Едва ли не каждый элемент тематической структуры текстов-предшественников в книге Дяченко присутствует – и видоизменяется.

1. Мир несовершенен – но при этом в его основе гармония Речи, и каждый человек может оказаться словом, которое кто-то произнес. Отсюда – глобальная ответственность героев, причем ответственность личная.

2. Социальные проекты в мире романа лишены всякой значимости. Глобальное несовершенство мира

(страх как главный стимул) они изменить не могут и на Речь не влияют.

3. Поскольку Создатель, как мы уже говорили, не только не появляется в романе, но даже и не упоминается, – мир, с одной стороны, не является «моделью», с другой – и выход из него представляется (вплоть до финала) невозможным.

Дяченко сознательно нагнетают эти противоречия, чтобы разрешить их в финале (на этическом уровне, в большей степени, чем философском). Однако текст романа готовит Сашку, а вместе с ней и читателя, к итоговому повороту и выводу. И происходит это – что характерно – опять же через обращение к контексту, на этот раз еще более широкому.

Несколько раз Сашка, глядя на бессмысленный набор знаков в «текстовом модуле», неожиданно «вылавливает» связные строки. «Она читала и читала, пока из скрежета в ее мозгу не прорвались вдруг слова...» Таких отрывков в романе шесть, и если один оказывается предсказанием близкого будущего Сашки, то пять оставшихся – это точные цитаты из русской и зарубежной литературы. В каждом случае важен не только сам процитированный фрагмент, но и его первоначальный контекст. Дяченко таким образом не только расширяют культурный контекст романа, но и акцентируют несколько принципиально важных тем. Из них наиболее значима тема мира-как-текста; ее традиционная семиотическая трактовка (как известно, восходящая через посредство романтизма к средневековой философии) соединяется в романе с псевдонаучной теорией ноосферы (сам термин не употребляется ни разу) и содержит отсылки к античным учениям о Логосе.

Ниже мы приведем и атрибутируем фрагменты из «текстовых модулей»; курсивом выделены строки, процитированные в романе (Сашка зачастую вычитывает лишь обрывки фраз).

I. «Он стоял в самом сердце Дома Мудрости, открытом небу. Внезапно он увидел перед

собой закутанного в белый хитон человека, наблюдавшего за ним сквозь падающие струи фонтана. В тот момент, когда глаза их встретились, какая-то птица звонко запела на ветке. И Гед понял, *о чем поет птица; понял язык журчащей в чаше фонтана воды. Он понял, о чем говорят облака на небе, о чем шелестят качаемые ветерком деревья. Ему показалось, что и сам он – слово, произнесенное солнечным светом.* Но этот миг прошел, и он, вместе с окружающим его миром, стал таким же, как и прежде. Впрочем, не совсем таким...»

Урсула К. Ле Гуин. *Волшебник Земноморья* (*A Wizard of Earthsea by Ursula K. Le Guin, 1968*).

Цитируется не просто ключевой текст современной фэнтези (сильно повлиявший на ранние романы Дяченко), но образцовый культурологический роман, переводящий в образно-метафорическую форму теории Дж.Дж. Фрэзера (*The Golden Bough by James George Frazer, 1890*). Фрэзер постулировал единство объекта и его имени в мифологическом сознании и, шире, мифологическом мироустройстве<sup>5</sup>. В цикле Ле Гуин система Истинных Имен становится основой бытия, в романе же Дяченко происходит еще более полное отождествление Слова и реальности: Сашка – не носитель Слова, но его «проекция» в материальный мир. Тема тождественности слова и предмета и/или зазора между ними проходит сквозь весь роман. На первых страницах – в праздных размышлениях героини:

«Во дворе цвели деревья, названия которых Сашка не знала и звала про себя «павлиновыми». За цепочкой неровно подстриженных

---

<sup>5</sup> См. в особенности гл. XXII издания 1923 г. Рус. пер.: Фрэзер, Джеймс Джордж: Золотая ветвь: *Исследование магии и религии*, Москва, 1980. – с. 277-296.

кустов начиналась улица, ведущая к морю. «Улица, Ведущая к Морю» – так Сашка и решила ее про себя называть. Таблички с подлинным названием улицы, простым и невзрачным, ничего не значили. Бывает ведь, что прекрасным вещам дают дурацкие названия – и наоборот...»

Но ближе к финалу такая двойственность опровергается – и, что характерно, опять через цитаты:

«Бедная Джульетта ошибалась. Помнишь? «Лишь это имя мне желает зла. Ты б был собой, не будучи Монтекки. Что есть Монтекки? Разве так зовут лицо и плечи, ноги, грудь и руки? Неужто больше нет других имен?»... Житейское заблуждение вроде того, что Земля плоская. «Как вы яхту назовете, так она и поплывет» – вот, вот оно. Это правильно».

Неважно, что отрицаются знаменитые строки Уильяма Шекспира, а мудрость выражена строкой из советского мультфильма «Приключения капитана Врунгеля»: такой контраст еще раз иллюстрирует необходимость выхода за привычные рамки сознания.<sup>6</sup> Дяченко не забывают и философский контекст дискуссии: на страницах романа упоминается полемика номиналистов и реалистов об объективном (не)существовании общих идей (эйдосов).

Возвращаясь к роману Ле Гуин, заметим, что переключка с приведенным фрагментом присутствует и на фабульном уровне: Гед и Сашка впервые осознают организующий принцип бытия.

II. «Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было».

Лев Толстой. *Смерть Ивана Ильича* (1886).

---

<sup>6</sup> Парафраз из Шекспира возникает в романе еще раз: «– *Весь мир – текст... в нем женщины, мужчины – все слова...*»

Предвестие финала: выход за пределы тварного мира, туда, где не властны страх и смерть.

III. *«Он не спал всю ночь. Он сорвал этот цветок, потому что видел в таком поступке подвиг, который он был обязан сделать. При первом взгляде сквозь стеклянную дверь алые лепестки привлекли его внимание, и ему показалось, что он с этой минуты вполне постиг, что именно должен он совершить на земле. В этот яркий красный цветок собралось все зло мира. Он знал, что из мака делается опиум; может быть, эта мысль, разрастаясь и принимая чудовищные формы, заставила его создать страшный фантастический призрак. Цветок в его глазах осуществлял собою все зло; он впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен), все слезы, всю желчь человечества. Это было таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман, принявший скромный и невинный вид. Нужно было сорвать его и убить».*

Всеволод Гаршин. *Красный цветок* (1883).

В этом абзаце соединены несколько ключевых тем *Vita nostra*: борьба одного человека с мировым злом (у Дяченко – с мировым страхом), переход на иную сторону бытия (герой Гаршина – пациент сумасшедшего дома), воплощение эйдоса в реальности. Финал рассказа – неразличимые, тождественные победа/смерть героя, его уход из мира («Звезды ласково мигали лучами, проникавшими до самого его сердца. – Я иду к вам, – прошептал он, глядя на небо»). Не менее важно то, что безумец, вступая в борьбу с Ариманом (Ангра-Манью, злым божеством зороастризма<sup>7</sup>), тем самым претендует на статус божества или, по крайней мере, спасителя

---

<sup>7</sup> Ариман лишен способности творить, поэтому правомерно сближать его скорее с дьяволом, однако в русской традиции закрепилось противопоставление Ормузда и Аримана в духе манихейского дуализма.

мира, который, согласно иранской мифологии, время от времени возрождается на земле. Более подробно о генезисе мотива человекобожества в русской культуре мы скажем ниже.

IV. *«Вдвоем они смогли отволочь Сиви по проулку прочь от гавани. Кругом валялись тела. На лимонном дереве висела девушка. Они вошли в какой-то пустой дом через черный ход и положили Сиви на кушетку. По полу к шкафу тянулся кровавый след. Доктор заглянул в шкаф и сразу закрыл его. Там лежал труп обнаженной девушки с отрезанной грудью».*

*«Они могут плести резню на улицах, но какое это, в конце концов, имеет значение? Ведь другая ткань, ткань жизни, тоже сплетается нескончаемо, и когда они сжигают один город, из руин поднимается другой. Гора становится только больше и еще величественнее возвышается над равнинами и пустынями».*

Эдвард Уитмор. *Синайский гобелен (Sinai Tapestry by Edward Whitemore, 1977).*

Первый фрагмент описывает измирский погром 1922 (истребление греков и армян города Смирна турецкими войсками) – концентрированный образ насилия, царящего в мире, насилия, которое преодолевается некой высшей гармонией, воплощенной в священном Городе на Горе. Вторая цитата продолжается в романе так:

«Почему они не поняли?

Было же так ясно.

Почему они не увидели?

Исполненный счастья, Хадж Гарун повернулся к востоку, где занимался тусклый свет утренней зари. Он поправил свой шлем, аккуратно разгладил одежду. Город мог появиться в любую секунду, и он хотел приготовиться, чтобы быть достойным этого восхитительного зрелища.

Он торжественно ждал. С гордостью искал на горизонте блики Священного города, старых крепких стен и тяжелых ворот, сверкающих куполов, башен и минаретов, несокрушимых, всегда золотых в первых лучах дневного света».

Некий Город является Сашке и в учебнике с упражнениями, и во время последнего экзамена.

V. «Если бы существовали люди, которые всегда жили бы под землей в хороших пышных покоях, украшенных изваяниями и картинами и снабженных всем тем, что находится в изобилии у людей, почитаемых счастливыми, и, однако, никогда не выходили бы на земную поверхность, они только понаслышке знали бы о существовании божества и божественной силы. Если бы затем когда-нибудь разверзлись земные недра и они могли вырваться и выйти из своих потаенных жилищ в те места, которые мы населяем, *и внезапно увидели землю, моря и небо, постигли величину облаков и силу ветров, узрели и постигли солнце*, его величину и красоту и действенность, *узнав, что оно порождает день, разливая свет по всему небу, а когда ночь омрачает землю, они созерцали бы небо, целиком усеянное и украшенное звездами*, и переменчивость света луны, то возрастающей, то убывающей, *и восход и закат всех светил, и вовеки размеренный бег их, если бы они все это увидели, то, конечно, признали бы, что существуют боги и что эти столь великие творения – дело богов».*

Аристотель. *О философии*. Процитировано у Цицерона (*О природе богов*, II, XXXVII, 93).

Последняя цитата приведена в романе почти перед финалом. Ранее герои обсуждали на лекции по философии более известный вариант мифа о

Пещере, платоновский, от которого и отталкивался Аристотель («В мифе о пещере Благо изображается как Солнце, идеи символизируются теми существами и предметами, которые проходят перед пещерой, а сама пещера — образ материального мира с его иллюзиями...»). Различие между двумя пещерами принципиально: у Платона подлинное знание (в том числе, о божественном) приобретается с теми, кто вышел за пределы материального мира — по крайней мере, своим сознанием. У Аристотеля (как и в романе Уитмора) сам тварный мир свидетельствует о божественном происхождении. Европейская интеллектуальная и духовная традиции совместила оба взгляда; финал романа Дяченко также соединяет их, довольно причудливо. Сашка, несомненно, покидает «платоновскую пещеру», однако в романе подчеркивается и организующая роль гармонии Речи, которая проявляется в самом мироздании.

Можно утверждать, что система мира в романе — гностическая. Тем более любопытно, что Дяченко специально не изучали историю гностических учений: перед нами «память жанра» — или, шире, «память культуры» в чистом виде.

Во-первых, сама концепция несовершенного замкнутого творения, которое необходимо покинуть, восходит именно к гностикам, а в массовые жанры попала, как можно предположить, под влиянием вульгаризированных мистических учений рубежа XIX-XX веков. Популярность гностической модели объяснима не только ее эстетической привлекательностью (благодаря чему она столь часто встречается, например, у Хорхе Луиса Борхеса), но и тем, что для современного секулярного/либерального сознания ересь вообще заманчивее ортодоксии.

Но и более широкий контекст, присутствующий в романе, также приводит нас к гностикам. Красный цветок Гаршина является откликом на идеи человекобожества, распространенные в России во второй половине XIX века. Предположительно объектом

полемики стали *Бесы* Достоевского, в которых изображена трагическая фигура инженера Кириллова, пожелавшего стать Богом. Достоевский, в свою очередь, опирался на идеи кружка петрашевцев, находившегося под сильнейшим влиянием философии человекобожества Людвига Фейербаха. Немецкий же философ перевел в атеистическую плоскость концепцию обожения, то есть уподобления христианина Христу. «Наша человеческая природа преобразуется в силу Божью и возгорается в огне и свете», по словам Макария Египетского (IV в.). «...В состоянии обожения, – пересказывал учение Максима Исповедника (VI-VII вв.) Владимир Лосский, – мы по благодати, то есть посредством Божественных энергий, обладаем всем тем, чем обладает Бог по своей природе, кроме тождества с Его природой. Становясь богами по благодати, мы остаемся тварными, так же как Христос, став человеком по воплощению, оставался Богом».<sup>8</sup>

Эта религиозная концепция сложилась в рамках и под сильнейшим влиянием неоплатонизма, отличие которого от гностицизма состоит, в частности, и в том, что гностик сам, без помощи свыше, обретает божественные силы: подход магический, а не мистически-созерцательный. Впрочем, и неоплатоник Ямвлих (III-IV вв.) полагал, что человек может достичь состояния божественности при помощи последовательности магических («теургических») процедур. На первом этапе теург взаимодействует с богами (демонами) космоса, а затем, очистив душу, поднимается к сверх- или внекосмическому божеству, становясь равным ему, сливаясь с ним – и, таким образом, оставляя магию за спиной: отныне адепт является богом и обладает всей полнотой божественных возможностей. Если добавить к этому, что теург должен был совершать свой путь в особой школе, сходство с романом Дяченко станет разительным.

---

<sup>8</sup> Лосский, Владимир: *Очерк мистического богословия восточной церкви*, Москва, 1991. – с. 68.

В самом деле: герои *Vita nostra* обитают в замкнутом мире, который отягощен страхом. Преподаватели – архонты, ангелы-мироправители (недаром один из них еще и крылат), которые – и здесь интересный поворот! – как раз и помогают людям выйти за пределы бытия. Но гармония Речи оказывается в итоге основой нашего страшного мира. Достигая полной реализации, совершенства, покидая привычную жизнь, студенты становятся частями несовершенного миропорядка, которым правит всё тот же страх. Не случайно сокурсника Сашки Фарит Коженников готовит в свои преемники. (Здесь можно вспомнить, что, по одному из гностических учений, ветхозаветная этика является таким же творением архонтов, как и мир.)

Выход, который находит героиня Дяченко, лежит, как мы уже сказали, в плоскости этики, а не философии. В аспекте философском ее поступок лишь подтверждает гностическую систему мироздания: наш мир нельзя изменить, его можно лишь покинуть, став божеством; более того, без изначального несовершенства мира, без страха как стимула – не было бы и прорыва.

Однако на самом деле замкнутый гностический космос разрушает христианская этика. Отказ Сашки от страха («для меня любить означает бояться») есть воплощение *не процитированных* в романе слов апостола Иоанна, в которых уже присутствует христианская концепция обожения:

«Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем. Любовь до того совершенства достигает в нас, что мы имеем дерзновение в день суда, потому что поступаем в мире сем, как Он. В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви» (1 Ин 4:16-18).

(Еще один неожиданный контекст: многим советским читателям последняя фраза была знакома по фантастическому роману Владимира Орлова

*Альтист Данилов* (1980), где она – в силу понятных причин – была не атрибутирована.)

Кроме того, Сашка, в отличие от Пандема, не покидает наш мир, создав свой: она остается с теми, кого любит – уже не испытывая страха. Вероятно, это единственный возможный финал романа – и единственный выход из замкнутого гностического универсума.

Показательно, что, цитируя Аристотеля, авторы выпустили слово «боги». Эта фигура умолчания, лакуна, оторая должна быть восстановлена читателем, заставляет предположить, что и отсутствие Бога в мире романа столь же значимо; что Создатель в мире *Vita nostra* все же присутствует, и гармония мира сотворена им.

Контексты, которые мы рассмотрели в связи с *Vita nostra*, позволяют не только глубже понять смысловую структуру романа; они показывают, что многие важнейшие для западной культуры «тематические поля» (термин Станислава Лема) устойчиво существуют в культурной памяти и трансформируются *в зависимости* от целей того или иного писателя – и *вне зависимости* от того, сознает ли он сам генеалогию используемых тем и мотивов.

Mykhayl Nazarenko (Ukraine, Kyiv)

THE GNOSTIC UNIVERSE IN THE NOVEL *VITA NOSTRA*  
BY MARINA & SERGEY DYACHENKO  
(TEXT AND CONTEXT)

Summary

The paper deals with the novel *Vita nostra* by Marina & Sergey Dyachenko. The semantic structure of the novel is considered in three contexts: (a) earlier works of Dyachenko, (b) Soviet and post-Soviet SF and (c) Gnostic and Neo-Platonic philosophy. The paper proves that Gnostic imagery and symbolism introduced into the novel was derived from two sources: the Soviet-SF tradition and the tradition of Russian classical literature, which accords with Mikhail Bakhtin's theory of *genre memory*.

Stefano Bartoni  
(Italia, Roma)

## IL VIDEOGAME NELLA FANTASCIENZA IN LINGUA RUSSA

*Апстракт: Место компјутерских игара у делима савремених руских писаца Сергеја Лукјаненка, Владимира Васиљева и Виктора Пелјевина осветљава се у контексту савремених културних и књижевних појава*

*Кључне речи: руска књижевност – компјутерске игре – игре – фантастика*

“Dopotutto, tutti quelli che hanno a che fare con i computer, siano essi programmatori, hacker, o semplici utenti che non ci capiscono niente, sono tutti bambini: e giocano. Sempre. Qualunque cosa facciano, giocano, giocano con un magnifico giochetto mentale. E giocano dimentichi di sé, come bambini felici...”

Boris Natanovič Strugackij

Assieme a Internet, all'inizio degli anni Novanta, in Russia giunse anche un tipo di intrattenimento che in URSS non era praticamente mai esistito, sia per motivi di arretratezza tecnologica sia, soprattutto, per ragioni ideologiche (“dannoso per l'educazione della gioventù”, sarebbe stato sicuramente definito, secondo una formula standard della propaganda sovietica): i giochi elettronici per computer.

A partire dal 1990 circa, sul mercato sovietico iniziarono a giungere i primi giochi per personal computer e, dato che all'epoca nessun privato era in possesso di PC, gli unici che erano in grado di

giocarvi erano coloro che lavoravano nei vari NII, gli Istituti di Ricerca Scientifica, soprattutto giovani collaboratori, che utilizzavano i calcolatori degli istituti scientifici per passare intere giornate e intere nottate a sfidarsi in interminabili partite, che facevano scivolare i giocatori in mondi straordinari, mondi dove si diventava padroni dei destini di interi universi, mondi che rappresentavano una fuga salvifica da una realtà umiliante e priva di prospettive.

E' difficile capire una cosa del genere per chi non ha mai giocato a un videogame, per chi non si è mai immerso nell'atmosfera eccitante di molti giochi elettronici che hanno la capacità di rendere reale quello che non lo è. Sergej Luk'janenko, uno degli autori di spicco dell'intera fantascienza in lingua russa degli ultimi dieci anni, in un articolo significativamente intitolato *Igry, kotorye igrajut v ljudej (Istorija bolezni)*<sup>1</sup> (I giochi che giocano alle persone. Storia di una malattia), ricorda il fascino di quelle nottate, che rappresentarono l'inizio di una vera e propria epidemia:

“Molto tempo fa, quando i computer erano grandi e i programmi piccoli, sorse questa epidemia, i giochi per computer. Per quanto ne capisco, è sorta spontaneamente, come l'ameba nei bollenti mari del Devoniano. Ma nemmeno mi arrischio ad escludere la variante dell'ingerenza esterna in questo processo, visto come si sono mostrati dannatamente vitali i primi scimpanzé elettronici. Ma che c'è, fatemi il favore di dirmi, di così interessante nel movimento di un punto indistinto attraverso un labirinto costituito da bastoncini? Da dove sono uscite fuori le grida che hanno riempito le notti delle sale di calcolo?

- Bastardi, bastardi! – grida come un ossesso un programmatore, guardando il pallido schermo

---

<sup>1</sup> Cf. Luk'janenko, S., *Igry, kotorye igrajut v ljudej (Istorija bolezni)*, *Esli*, Moskvva, 2, 1998, pp. 85 – 94. L'articolo è anche disponibile alla pagina web [http://www.sf.amc.ru/lukian/books/igry\\_kotorye\\_igrajut\\_v\\_ludej.htm](http://www.sf.amc.ru/lukian/books/igry_kotorye_igrajut_v_ludej.htm)

verde del mostro informatico. Si annoia da sola la ragazza a cui aveva promesso di passare insieme la serata, una pila di nastri perforati ricordano con biasimo gli importanti conti economici da effettuare...

- Comunque ce la farò, – sussurra il programmatore, persona della favolosa professione cantata in *Ponedel'nik*<sup>2</sup>. E carica di nuovo il gioco, con la speranza illusoria di battere il proprio record personale e mettersi al primo posto nella tabella dei risultati.

Rinsavisci, amico! Il paese aspetta da te conti sulla ghisa e sull'acciaio! Ti ci vogliono due minuti per riscrivere una tabella e mettere il tuo nome al primo posto! Non scappare dai puntini assetati di sangue! Tu stesso hai deciso la velocità del loro movimento e sai che non puoi avere scampo!

Fuori la finestra albeggia... Con gli occhi rossi e la gola arida per il “Volo” il programmatore si alza dal display. Il suo nome è sulla prima riga. Ha vinto”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Il riferimento è, chiaramente, alla *povest'* dei fratelli Strugackij *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*.

<sup>3</sup> “Давным-давно, когда компьютеры были большими, а программы для них — маленькими, возникла эта зараза — компьютерные игры. Насколько я понимаю, возникла она самопроизвольно, как амеба в горячих девонских морях. Но вариант потустороннего вмешательства в этот процесс я тоже не рискну исключить, уж больно жизнеспособными оказались первые электронные уродцы. Ну что, скажите на милость, интересного в процессе движения одной тусклой точки по нарисованному из палочек лабиринту? То, что за ней гонятся несколько более ярких точек? Так ведь первые игроманы сами писали свои игры. И прекрасно понимали, какие команды отвечают за скорость движения точек. И вряд ли верили в разумность своих больших-пребольших машин. Откуда же брались крики, оглашавшие ногами прохладные вычислительные залы?

- Гады, гады! — в исступлении кричит программист, глядя в тусклый зеленый экран вычислительного монстра. Скучает в одиночестве девушка, с которой он обещал провести вечер, стопка перфокарт укоризненно напоминает о важных народно-хозяйственных расчетах...

Questo divertente racconto sarebbe soltanto una curiosità, se non influisse anche in maniera profonda sull'attività letteraria dei molti scrittori di fantascienza (e non solo) dell'ultima generazione (e non solo, occorre ripetere) che sono stati contagiati dalla "malattia" del gioco elettronico. Oltre a condizionare in maniera pesante la vita personale e professionale degli scrittori (lo stesso Luk'janenko, ad esempio, preso dalla mania del gioco, smise di scrivere per sei mesi, come egli stesso racconta nell'articolo appena citato), il gioco entra anche in maniera diretta nel processo della scrittura, ispirando situazioni, personaggi, ambientazioni: è il caso di *Klinki*<sup>4</sup> (Lame) di Vladimir "Vocho" Vasil'ev, amico di Luk'janenko e co-autore insieme a quest'ultimo di *Dnevnoj Dozor*<sup>5</sup> (I guardiani del giorno), ispirato al gioco *Warlords*<sup>6</sup>; di *Vrag neizvesten*<sup>7</sup> dello stesso Vasil'ev, che ricalca anche nel nome il videogioco della serie "X-COM" *UFO: Enemy Unknown*<sup>8</sup>; della

---

- Все равно пройду, — шепчет программист, человек сказочной, воспетой в "Понедельнике" профессии. И запускает игру по новой, ради призрачной надежды побить свой собственный рекорд и записаться на первую строчку в таблице результатов.

Опомнись, друг! Страна ждет от тебя расчетов по чугуну и стали! Тебе понадобится пара минут, чтобы подредактировать таблицу и записать свое имя на первое место! Не бегай от кроважанных точек! Ты сам задавал скорость их движения, и знаешь, что от них не уйти!

Ночь за окном, рассвет наступает... С красными глазами и высушенным "Полетом" горлом программист встает из-за дисплея. Его имя на первой строчке. Он победил.". Luk'janenko, S., Igry..., cit., ibidem.

<sup>4</sup> Vasil'ev, V., *Klinki*, Moskva, TP, 1996.

<sup>5</sup> Luk'janenko, S. – Vasil'ev, V., *Dnevnoj dozor*, Moskva, AST, 2000.

<sup>6</sup> Gioco RPG per Personal Computer con elementi di strategia e ambientazione fantasy, creato nel 1990 da Steven Fawkner e pubblicato dalla Strategic Studies Group (SSG).

<sup>7</sup> Vasil'ev, V., *Vrag neizvesten*, Moskva, AST, 1997.

<sup>8</sup> Gioco di strategia per Personal Computer con ambientazione *science fiction*, pubblicato nel 1993 dalla Microprose.

dilogia formata da *Linija Grez*<sup>9</sup> (La linea delle fantasie) e da *Imperatory Illjuzij*<sup>10</sup> (Gli imperatori delle illusioni) di Sergej Luk'janenko, ambientati nel mondo spaziale di *Master of Orion*<sup>11</sup>.

In altri casi, che sono molto recenti, vale invece il principio opposto: è l'opera di fantascienza che ispira la realizzazione di un gioco elettronico. E' il caso soprattutto di Sergej Luk'janenko, che dopo il grandissimo successo ottenuto dai film tratti dal suo ciclo sui "guardiani"<sup>12</sup>, ha visto moltiplicarsi a dismisura le iniziative commerciali legate ad esso. In particolare, per quanto riguarda i giochi elettronici per tutte le piattaforme, negli ultimissimi anni sono usciti sul mercato russo: *Nočnoj dozor Racing* (gennaio 2006), un *racing game* in cui le forze Oscure utilizzano macchine straniere e le forze della Luce quelle di produzione russa; *Nočnoj dozor* (agosto 2005) e *Dnevnoj dozor* (novembre 2006), Role Playing Games per Personal Computer; *Linija grez* (fine 2006), un RPG che si ispira alla dilogia *Linija grez* e *Imperatory illjuzij* (romanzi a loro volta ispirati, come già detto, al mondo del videogioco *Master of Orion*: il videogioco ha ispirato un romanzo, che a sua volta ha ispirato un videogioco... il cerchio si chiude); *Ne vremja dlja drakonov* (in uscita entro la primavera del 2007), un altro RPG basato sull'omonimo romanzo scritto a quattro mani da Luk'janenko insieme a Nik Perumov<sup>13</sup>, l'autore di grido del *fantasy* russo.

---

<sup>9</sup> Luk'janenko, S., *Linija Grez, Imperatory illjuzij*, Moskva, Lokid, 1996, pp. 5 – 348.

<sup>10</sup> Idem, *Imperatory Illjuzij, Imperatory illjuzij*, Moskva, Lokid, 1996, pp. 349 – 615.

<sup>11</sup> Gioco di strategia per Personal Computer, con ambientazione *science fiction*, pubblicato nel 1993 dalla Microprose.

<sup>12</sup> *Nočnoj dozor* è uscito nelle sale cinematografiche russe nel 2004 ed è stato poi acquistato in vari paesi, fra cui anche l'Italia, dove è apparso nell'autunno del 2005; *Dnevnoj dozor* è invece uscito il 1 gennaio del 2006.

<sup>13</sup> Luk'janenko, S. – Perumov, N., *Ne vremja dlja drakonov*, Moskva, AST, 1999.

Dai libri di Luk'janenko sono stati tratti anche altri tipi di giochi: giochi per telefonini (*Aziris Nuna*<sup>14</sup>, un platform Java), giochi da tavola (*A-Tan. Zvezdnyj Graal'* [A-Tan. Il Graal spaziale], tratto da *Imperatory illjuzij*, uscito nella primavera del 2006; *DipTaun. Zov glubiny* [DeepTown. Il richiamo della profondità], tratto dalla trilogia di "Deeptown", uscito sempre nella primavera del 2006; *Nočnoj dozor. Svoja sud'ba* [I guardiani della notte. Il proprio destino], uscito nel 2004, e *Dnevnoj dozor. Bitvy Inych* [I guardiani del giorno. Le battaglie degli Altri], uscito nella primavera del 2006), giochi tramite SMS (*Nočnoj dozor*, attivo dal dicembre del 2004, un pervasive game basato sulla tecnologia mobile della localizzazione), giochi multiplayer online (*Dozory. Groza v Sumrake* [I guardiani. Un fulmine nel Crepuscolo], un Browser Based Massively Multiplayer Online Role Playing Game, cioè un gioco di ruolo che si può giocare online con altri giocatori).

Un discorso a parte meritano i giochi elettronici ispirati dalle opere dei fratelli Strugackij: *S.T.A.L.K.E.R. Shadow of Chernobyl*, annunciato come il videogioco del 2007, trae certamente ispirazione da *Piknik na obočine*<sup>15</sup> (Picnic sul ciglio della strada), mentre *Trudno byt' bogom* (E' difficile essere un dio), un RPG FPS (Role Playing Game First Person Shooter) la cui uscita è prevista sempre nel corso del 2007, è tratto in modo evidente dall'omonimo romanzo del duo di Leningrado<sup>16</sup>. Proprio prendendo spunto dalla realizzazione di quest'ultimo gioco, la rivista "GAME.EXE" ha intervistato Boris Natanovič Strugackij principalmente sul suo rapporto con i giochi elettronici. Il risultato è ampiamente prevedibile. Boris Natanovič, rappresentante della vecchia generazione degli scrittori di

---

<sup>14</sup> Luk'janenko, S. – Burkin, Ju., *Segodnja, mama!*, *Molodež i fantastika*, Dnepropetrovsk, 6, 1994, pp. 3 – 234.

<sup>15</sup> Strugackij, A. – Strugackij, B., *Piknik na obočine*, *Avrora*, Leningrad, 7, 1972, pp. 28-43; 8, 1972, pp. 38-51; 9, 1972, pp. 38-51; 10, 1972, pp. 42-51.

<sup>16</sup> Idem, *Trudno byt' bogom*, in *Dalekaja raduga*, Moskva, Molodaja Gvardija, 1964, pp. 137 – 327.

fantascienza, non ha nessun tipo d'interesse nei confronti dei videogame:

“Non sono intenzionato a prendere parte al processo di realizzazione di videogiochi tratti dai nostri libri. Questo campo dell'arte (ma è arte?) mi è assolutamente estraneo, in esso sono meno che un profano. [...]. Evidentemente non eravamo portati per i giochi elettronici. Eppure alla fine degli anni '80 hanno provato a farci interessare a questi giochi, e noi abbiamo addirittura provato a inventare qualcosa, ma la cosa non è andata a buon fine. Evidentemente non siamo stati in grado di capire i fondamentali elementi di novità propri di questo mestiere e di immaginare le possibili prospettive”<sup>17</sup>.

Ci sono invece dei casi in cui l'opera di fantascienza non è direttamente ispirata a un videogame in particolare, ma è chiaramente costruita secondo uno schema tipico di un'intera tipologia di giochi elettronici: è il caso di *Labirint otraženij*<sup>18</sup> dello stesso Luk'janenko, prima parte di un ciclo che prende anche il nome di “trilogia di Deeptown” (dal nome della località virtuale in cui si svolge l'azione), che ha la riconoscibilissima struttura di uno dei tanti giochi del tipo *arcade shoot'em up*, cioè basati sull'interazione fra personaggio e gioco (prendi l'oggetto, salta l'ostacolo) e sullo sparare ai nemici, videogame popolarissimi in tutto il mondo (e naturalmente anche in Russia). Sempre Luk'janenko, in modo assolutamente sincero, conferma l'evidenza di questa constatazione, all'interno dell'articolo *Igry, kotorye igrajut v ljudej (Istorija bolezni)*, sancendo in

---

<sup>17</sup> “Никакого участия в переводе наших книг в КИ я принимать не намерен. Эта область искусства (искусства ли?) мне совершенно чужда, я в ней меньше, чем профан. [...] У нас, видимо, таланту не было к КИ. Ведь в конце 80-х нас пытались втянуть в эти игры, и мы даже что-то пробовали придумывать, но – дело не пошло. Мы, видимо, не понимали каких-то важнейших нюансов ремесла и не улавливали возможных перспектив”. Strugackij, В., *Izvne, GAME.EXE*, Moskva, 12, 2004, pp. 44 – 50. L'intervista è disponibile anche online alla pagina web <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2160067/>

<sup>18</sup> Luk'janenko, S., *Labirint otraženij*, Moskva, AST, 1997.

maniera esplicita il nesso esistente fra il suo romanzo e la dimensione del gioco elettronico:

“Anche se la macchina non è ancora capace di imitare in modo adeguato il pensiero umano, che mi dite però di una tecnologia del genere... Un computer costantemente connesso a Internet. Un gioco che dura all’infinito. Personaggi che interagiscono l’uno con l’altro, ognuno è in grado di trovarsi il modo di passare il tempo che gli è più congeniale. Le distanze non sono un ostacolo. I mondi si moltiplicano con progressione geometrica. Tutto questo si riflette non sullo schermo, ma attraverso una tuta virtuale e un casco. L’effetto di presenza è assoluto. [...]. Non amo fare previsioni. Ma un futuro, nel quale tutto il progresso sia concentrato nell’elettronica, nel divertimento, nelle tecnologie delle reti, mi sembra molto probabile. Un futuro nel quale le persone che svolgono un lavoro intellettuale corrano a nascondersi nei giochi virtuali, per sfuggire al noioso sgocciolare dei rubinetti, al cattivo tempo, agli androni sporchi e alle altre piccolezze della vita quotidiana... [...]. Confesso con candore che tutto quello che ho affermato in precedenza ho già provato a renderlo in forma letteraria. Uno dei miei ultimi libri, *Labirint otaženij*, parlava proprio di questo. [...]. E’ inutile lottare contro una malattia che è già penetrata nel sangue. E’ più semplice imparare a convivere con essa. E’ stupido negare la cultura del gioco. Poteva esserci qualcosa di peggiore. Ma voi dite: “giochi”, e sorridete. E fate male. E’ tempo di scrivere la parola Gioco con la lettera maiuscola. La curiosità, che a volte viene indicata come una forza oscura dell’universo, ha lanciato ai suoi ingenui sudditi un nuovo Gioco, il videogame. E adesso aspetta dei risultati”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> “ Пусть машина не способна пока должным образом не то что мыслить, но и имитировать разум, но что вы скажете о такой технологии...”

Ma il caso più eclatante di interazione fra gioco elettronico e opera di fantascienza è sicuramente rappresentato dal racconto *Princ Gosplana* (Il principe del Gosplan) di Viktor Pelevin, un vero e proprio “inno” al mondo magico e incantato di *Prince of Persia*<sup>20</sup> in cui il protagonista, un programmatore del GOSPLAN, si rifugia per evadere da una realtà deprimente.

Pelevin scrisse *Princ Gosplana* nel 1991, riuscendo a pubblicarlo prima sulla rivista “SOS”<sup>21</sup> e poi all’interno della sua prima raccolta di racconti, intitolata *Sinij fonar*<sup>22</sup> (La lanterna azzurra). Iniziando a leggere il racconto, il lettore si trova immerso in quell’atmosfera particolare dei NII sovietici di fine anni Ottanta – inizio anni Novanta

---

Компьютер, постоянно подключенный к Интернету. Длющаяся бесконечно игра. Персонажи взаимодействуют друг с другом, каждый находит себе именно то занятие и времяпрепровождение, которое ему по душе. Расстояния не являются преградой. Миры множатся в геометрической прогрессии. Все это отображается не на экране, а через виртуальный костюм и шлем. Эффект присутствия полный [...]. Я не люблю делать прогнозы. Но будущее, когда весь прогресс сосредоточится в области электроники, развлечений, сетевых технологий — представляется мне весьма вероятным. Будущее, когда люди интеллектуального труда стремительно спрячутся в виртуальных играх от скучных, подтекающих кранов, плохой погоды, грязных подъездов и прочих жизненных мелочей. [...]. Скажу честно — все вышеизложенное я уже пытался осмыслить в художественной форме. Одна из последних моих книг, “Лабиринт Отражений”, была именно об этом. [...]. Бесполезно бороться с болезнью, которая уже в крови. Проще научиться с ней жить. Глупо отрицать игровую культуру. Могло быть и что-нибудь похуже. А вы говорите — “игры”, и улыбаетесь. Зря. Слово Игра стоит уже писать с большой буквы. Любопытство, которую порой так хочется назвать темной силой мироздания, подбросило своим наивным подданным новую Игру — компьютерную. И теперь ждет результата.”. Luk’janenko, S., Igru..., cit., ibidem.

<sup>20</sup> Famosissimo videogioco platform, pubblicato dalla Brøderbund nel 1989.

<sup>21</sup> Pelevin, V., *Princ Gosplana*, *SOS*, 2, 1991, pp. 81-122.

<sup>22</sup> Idem, *Princ Gosplana*, *Sinij fonar*’, Moskva, Tekst, 1991, pp. 72 – 108.

così ben descritta da Sergej Luk'janenko nell'articolo *Igry, kotorye igrajut v ljudej*. Il protagonista del racconto, Aleksandr (Saša) Lapin, un giovane tecnico di computer che lavora al *Gossnab*, alter ego dello stesso Pelevin (che per un periodo ha lavorato all'interno del MÈI), passa le sue giornate immerso nel mondo del videogame *Prince of Persia*, con l'unico sogno di riuscire ad arrivare fino alla principessa. In questo senso, *Princ Gosplana* è un omaggio a quella "malattia ludico-elettronica" che colpì la quasi totalità dei giovani ricercatori (ma non solo loro, il "contagio" riguardò anche persone più anziane e che ricoprivano ruoli importanti all'interno dei NII) degli istituti scientifico-economici dell'URSS in quegli anni di transizione, ma è anche un tentativo di elaborare un concetto originale di *cyberpunk* e, a posteriori, un racconto che presenta al suo interno molte delle caratteristiche della prosa del Pelevin più maturo.

*Princ Gosplana* è tutto centrato, nella tradizione del *cyberpunk* americano, sulla contrapposizione fra un inferno fisico e un paradiso virtuale. L'inferno fisico è la realtà sovietica di quegli anni, il fallimento della *perestrojka*, il deficit cronico di merci, il crollo di un intero sistema di relazioni sociali, mentre il paradiso virtuale è rappresentato dal mondo incantato, orientale, del videogame *Prince of Persia*, basato sulle avventure di un principe che cerca di ritrovare la sua principessa attraversando i livelli di un palazzo pieno di trabocchetti e di guardie. Il protagonista, come la maggior parte della gioventù di quegli anni, sente tutta l'insostenibilità di una realtà che non offre alcuna prospettiva, ma solo disperazione:

“Adesso mi sembra, – pensava, – che non ci possa essere niente di peggio di quello che mi sta succedendo. E invece basterà che passino un paio di tappe, e inizierò a rimpiangerlo, questo giorno, proprio questo giorno. E mi sembrerà che avevo qualcosa fra le mani, senza capire io stesso cosa, che lo avevo, lo avevo, e poi l'ho buttato via. Dio, come deve essere schifoso questo dopo per poter rimpiangere quello che succede adesso... E

comunque la cosa più interessante è che da un lato vivere diventa sempre peggio e sempre più privo di significato, e dall'altro nella vita non cambia assolutamente niente. In che cosa spero? E perché ogni mattina mi alzo e vado da qualche parte? In fondo sono un cattivo ingegnere, un pessimo ingegnere. Tutto questo semplicemente non mi interessa. E sono anche un cattivo lupo mannaro, presto mi prenderanno e mi caceranno via, e saranno assolutamente nel giusto...”<sup>23</sup>.

Proprio per evadere da questa realtà deprimente, Saša si rifugia nel gioco, e all'inizio del racconto la linea di demarcazione fra realtà (di segno negativo) e gioco (di segno opposto) è molto netta:

“Lungo il corridoio corre una piccola figura. E' disegnata con tanto amore, in modo perfino leggermente sentimentale. Se si preme il tasto “Up”, la figura salta in alto, si piega, rimane sospesa per un secondo in aria e tenta di acciappare qualcosa sopra la sua testa. Se si preme “Down”, si accoscia e tenta di sollevare qualcosa da terra. Se si preme “Right”, corre a destra. Se si preme “Left”, a sinistra. In generale, la figura può essere guidata con l'aiuto di vari tasti, ma questi quattro sono quelli fondamentali.

Il corridoio, lungo il quale corre la figura, cambia. Per la maggior parte è qualcosa di simile a un cunicolo di pietra, ma a volte diventa una galleria di straordinaria bellezza, con

---

<sup>23</sup> “Сейчас мне кажется, – думал он, – что хуже того, что со мной происходит, и быть ничего не может. А ведь пройдет пара этапов, и вот поэтому именно дню и наступит сожаление. И покажется, что держал что-то в руках, сам не понимая, что – держал, держал, да и выкинул. Господи, как же погано должно стать потом, чтобы можно было жалеть о том, что происходит сейчас... И ведь что самое интересное – с одной стороны жить все бессмысленней и хуже, а с другой – абсолютно ничего в жизни не меняется. На что же я надеюсь? И почему каждое утро встаю и куда-то иду? Ведь я плохой инженер, очень плохой. Мне все это просто не интересно. И оборотень я плохой, и скоро меня возьмут и выпрут, и будут совершенно правы...”. Idem, *Princ gosplana*, disponibile alla pagina web <http://www.pelevin.nov.ru/pov/pe-princ/1.html>

una striscia di ornamento orientale sul muro e alte, strette finestre. Sui muri ardono delle torce, mentre nei vicoli ciechi dei corridoi e sui ponti pericolanti che pendono sopra profonde miniere di pietra ci sono i nemici con le spade sguainate, con cui la figura può combattere, se si preme il tasto "Shift". Se si premono contemporaneamente vari tasti, la figura può saltare e sollevarsi, librarsi, oscillando sull'orlo del precipizio, e può persino prendere la rincorsa e saltare i pozzi di pietra, dal fondo dei quali fuoriescono spine appuntite. Il gioco ha molti livelli, da quelli inferiori si può passare a quelli superiori e viceversa, e ogni volta i corridoi cambiano, cambiano le trappole, hanno un aspetto diverso le brocche dalle quali la figura beve per recuperare le sue forze vitali, ma tutto resta come prima, la figura corre fra lastre di pietra, torce, teschi sul pavimento e dipinti sui muri. Lo scopo del gioco è arrivare fino all'ultimo livello, dove aspetta la principessa, ma per riuscirci bisogna dedicare al gioco molto tempo. A dir la verità, per avere successo nel gioco, bisogna dimenticarsi di stare premendo dei tasti e diventare tutt'uno con la figura, solo allora questa potrà acquisire quel grado di agilità indispensabile per dare di spada, per sfrecciare fra gli squarci nella pietra che si aprono negli stretti corridoi, per saltare i buchi sul pavimento e per correre su lastre che stanno per crollare, ognuna delle quali è in grado di reggere il peso del corpo solo per un secondo, anche se la figura non ha nessun corpo e tanto meno nessun peso, come non hanno peso, a pensarci, anche le lastre che crollano, per quanto sia sembrato convincente il rumore da loro prodotto durante la caduta.

Il principe correva lungo un cornicione di pietra; bisognava fare in tempo a infilarsi sotto il cancello di ferro prima che questo si richiudesse, perché oltre il cancello c'era una brocca dal collo molto stretto, e le forze erano quasi finite: dietro erano rimasti due pozzi con le spine, e anche il salto dal secondo livello sul pavimento costellato di frammenti di pietra non era costato poco. Saša premette "Right" e subito dopo "Down", e il principe, miracolosamente, riuscì a strisciare sotto il cancello, che era già sceso di una buona metà. Il quadro sullo schermo cambiò, ma

invece della brocca, sul ponticello che stava davanti c'era un grasso guerriero col turbante che guardava quasi ipnotizzato Saša.

- Lapin! – risuonò dal di dietro una voce orribilmente nota, e Saša sentì una fitta all'addome, anche se non c'era assolutamente nessun motivo oggettivo per avere paura.

- Sì, Boris Grigor'evič?

- Vieni un po' da me.

L'ufficio di Boris Grigor'evič in realtà non era affatto un ufficio, ma semplicemente parte di una stanza, divisa da alcune basse librerie, e quando Boris Grigor'evič camminava per il suo territorio, sopra la superficie delle librerie era visibile la sua nuca calva, per cui, a volte, a Saša sembrava di essere accovacciato accanto a un biliardo e di guardare il movimento dell'unica palla rimasta, parzialmente nascosta dal bordo. Dopo pranzo, di solito Boris Grigor'evič diventava una biglia, mentre la mattina, quando il tempo è denaro, saltava da un bordo a un altro, e il ruolo della stecca era interpretato dal telefono, i cui squilli costringevano, per un certo tempo, la semisfera di colore avorio a muoversi sopra la superficie della libreria stracolma di carte in modo più veloce.

Saša odiava Boris Grigor'evič con quell'odio particolare, di lunga data e tranquillo, che potevano conoscere solo i gatti siamesi che avevano un padrone crudele e gli ingegneri sovietici che avevano letto Orwell. Saša aveva letto tutto Orwell all'università, quando ancora era proibito, e da allora, ogni giorno, trovava un mucchio di motivi per scuotere la testa sorridendo in maniera forzata. E anche adesso, mentre si avvicinava al passaggio fra le due librerie, sorrise forzatamente pensando all'imminente conversazione<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> “По коридору бежит маленькая фигурка. Нарисована она с большой любовью, даже несколько сентиментально. Если нажать

A mano a mano che il racconto prosegue, la distinzione fra realtà fisica e realtà virtuale perde sempre più consistenza, e la prosa del Pelevin *cyberpunk* diventa simile a quella dell'affermato autore di culto del *mainstream*, rendendo assolutamente credibile il passaggio di Saša dai labirinti iperburocrattizzati degli Istituti statali e scientifici sovietici a quelli incantati e pericolosi affrontati dal principe all'interno del videogioco:

---

клавишу “Up”, она подпрыгнет вверх, прогнется, повиснет на секунду в воздухе и попытается что-то поймать над своей головой. Если нажать “Down”, она присядет и постарается что-то поднять с земли под ногами. Если нажать “Right”, она побежит вправо. Если нажать “Left” – влево. Вообще, ею можно управлять с помощью разных клавиш, но эти четыре – основные.

Проход, по которому бежит фигурка, меняется. Большею частью это что-то вроде каменной штольни, но иногда он становится удивительной красоты галереей с полосой восточного орнамента на стене и высокими сводчатыми окнами. На стенах горят факелы, а в тупиках коридоров и на шатких мостках над глубокими каменными шахтами стоят враги с обнаженными мечами – с ними фигурка может сражаться, если нажимать клавишу “Shift”. Если нажимать некоторые клавиши одновременно с другими, фигурка может подпрыгивать и подтягиваться, висеть, качаясь, на краю, и даже может с разбега перепрыгивать каменные колодцы, из дна которых торчат острые шипы. У игры много уровней, с нижних можно переходить вверх, а с высших проваливаться вниз – при этом меняются коридоры, меняются ловушки, по-другому выглядят кувшины, из которых фигурка пьет, чтобы восстановить свои жизненные силы, но все остается по-прежнему – фигурка бежит среди каменных плит, факелов, черепов на полу и рисунков на стенах. Цель игры – подняться до последнего уровня, где ждет принцесса, но для этого нужно посвятить игре очень много времени. Собственно говоря, чтобы добиться в игре успеха, надо забыть, что нажимаешь на кнопки, и стать этой фигуркой самому – только тогда у нее появится степень проворства, необходимая, чтобы фехтовать, проскакивать через щелкающие в узких каменных коридорах разрезалки пополам, перепрыгивать дыры в полу и бежать по срывающимся вниз плитам, каждая из которых способна выдержать вес тела только секунду, хотя никакого веса у фигурки нет, как нет его, если вдуматься, и у срывающихся плит, как бы убедителен ни казался издаваемый ими при падении стук.

“[...] Si sollevò ed atterrò su un pezzo di pietra sconosciuto, che stava precipitando in un burrone, la cui parte opposta si trovava da qualche parte oltre il confine sinistro del monitor (lì qualcosa fischiava in modo appena percettibile). L'altra parte del piano si appoggiava a un alto muro di pietra, composto di blocchi grezzi. Saša si sedette sul pavimento, freddo e rugoso, si appoggiò al muro e chiuse gli occhi. Da qualche parte, in lontananza, si sentiva il

---

Принц бежал по каменному карнизу, надо было успеть подлезть под железную решетку до того, как она опустится, потому что за ней стоял узкогорлый кувшин, а сил почти не было: сзади остались два колодца с шипами, да и прыжок со второго яруса на усеянный каменными обломками пол тоже стоил немало. Саша нажал “Right” и сразу же за ней “Down”, и принц каким-то чудом пролез под решеткой, спустившуюся уже почти наполовину. Картинка на экране сменилась, но вместо кувшина на мостике впереди стоял жирный воин в тюрбане и гипнотизирующе глядел на Сашу.

- Лапин! – раздался сзади отвратительно знакомый голос, и у Саши перехватило под ложечкой, хотя совершенно никакого объективного повода для страха не было.

- Да, Борис Григорьевич?

- А зайди-ка ко мне.

Кабинет Бориса Григорьевича на самом деле никаким кабинетом не был, а был просто частью комнаты, отгороженной несколькими невысокими шкафами, и когда Борис Григорьевич ходил по своей территории, над поверхностью шкафов был виден его лысый затылок, отчего Саше иногда казалось, что он сидит на корточках возле бильярда и наблюдает за движением единственного оставшегося шара, частично скрытого бортом. После обеда Борис Григорьевич обычно попадал в лузу, а с утра, в “золотое время”, большей частью отскакивал от бортов, причем роль кия играл телефон, звонки которого заставляли полусферу цвета слоновой кости над заваленной бумагами поверхностью шкафа двигаться некоторое время быстрее.

Саша ненавидел Бориса Григорьевича той особой длительной и спокойной ненавистью, которая знакома только живущим у жестокого хозяина сиамским котам и читавшим Оруэлла советским инженерам. Саша всего Оруэлла прочел в институте, еще когда было нельзя, и с тех пор каждый день находил уйму поводов, чтобы с кривой улыбкой покачать головой. Вот и сейчас, подходя к проходу между двух шкафов, он криво улыбнулся предстоящему разговору.” Ibidem.

flebile suono di un flauto. Saša non sapeva chi fosse a suonarlo e dove si trovasse, ma sentiva questa musica quasi ogni giorno. All'inizio, quando si era appena ambientato nel primo livello, questo suono lontano, tremolante lo irritava con la sua malinconica monotonia, come una cosa senza senso. Ma gradualmente si era abituato e aveva persino iniziato a trovare in essa una particolare bellezza, gli iniziò a sembrare che all'interno di una nota molto prolungata fosse racchiusa un'intera, complessa melodia, e che questa melodia potesse essere ascoltata per ore. Negli ultimi tempi, addirittura si fermava per ascoltare il flauto e, come adesso, rimaneva immobile per un po' di tempo anche dopo che questo aveva cessato di suonare.

Alzandosi, Saša si guardò intorno. L'uscita era solo una, bisognava saltare nell'ignoto che si trovava oltre la cornice sinistra dello schermo. Si poteva saltare prendendo la rincorsa, oppure saltando a pie' pari dall'orlo del burrone. Tutti i burroni nel labirinto erano lunghi o quanto un salto con la rincorsa, o quanto un salto da fermo, e più sicuro, naturalmente, sembrava il primo metodo, ma l'intuito, elaborato durante il gioco, chissà perché suggeriva il secondo; Saša si avvicinò al dirupo, si alzò in piedi proprio sul suo bordo, e dandosi la spinta con tutte le sue forze, saltò verso il ronzante ignoto<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> “[...]. Он подтянулся и вылез на незнакомый каменный пятачок, обрывающийся в пропасть, противоположная сторона которой была где-то за левой границей монитора (там еле слышно что-то жужжало). Другая сторона площадки упиралась в высокую каменную стену, сложенную из грубых блоков.

Sasha sedde sulla ruvida e fredda parete, si appoggiò alla parete e chiuse gli occhi. Da qualche parte lontano si udiva un suono di flauto. Sasha non sapeva chi e dove suonava, ma sentiva questa musica quasi ogni giorno. All'inizio, quando si era appena ambientato nel primo livello, questo suono lontano, tremolante lo irritava con la sua malinconica monotonia, come una cosa senza senso. Ma gradualmente si era abituato e aveva persino iniziato a trovare in essa una particolare bellezza, gli iniziò a sembrare che all'interno di una nota molto prolungata fosse racchiusa un'intera, complessa melodia, e che questa melodia potesse essere ascoltata per ore. Negli ultimi tempi, addirittura si fermava per ascoltare il flauto e, come adesso, rimaneva immobile per un po' di tempo anche dopo che questo aveva cessato di suonare.

Da questo punto in poi, le dimensioni del gioco elettronico e della realtà fisica si sovrappongono senza soluzione di continuità, interagiscono fra di loro, formando una dimensione intermedia e sospesa, in cui le leggi della fisica sono temporaneamente sospese. Quest'artificio permette a Pelevin di smascherare tutta l'inconsistenza e la fallacia della realtà condivisa: in pratica siamo di fronte ai primi tentativi di quella scrittura intesa come gioco a metà fra il postmoderno e il buddismo che ha come scopo quello di mostrare l'insensatezza e la fallacia della percezione umana della realtà. In questo caso la realtà virtuale offre a Pelevin un terreno privilegiato per dimostrare la sua teoria, e non stupisce che l'autore moscovita, anche in opere successive, si serva di essa per sottolineare l'irrealtà del reale: i pupazzi virtuali dei politici russi presenti in *Generation "P"*<sup>26</sup>, ad esempio, al di là del significato simbolico, hanno proprio questa funzione di smascheramento della realtà condivisa.

A questo punto, possiamo giungere a delle conclusioni, almeno parziali, del nostro tentativo di analizzare il rapporto esistente fra giochi elettronici e fantascienza. Innanzitutto, è opportuno sottolineare che abbiamo parlato della fantascienza in lingua russa, ma il discorso è, comprensibilmente, molto più ampio, e riguarda tutta la fantascienza, a prescindere dalla latitudine in cui viene prodotta, visto che ormai il gioco elettronico è un elemento che è stabilmente entrato nel quotidiano di milioni di

---

флейту, и – как сейчас – оставался неподвижен некоторое время после того, как она стихала.

Встав, Саша огляделся. Выход был только один – надо было прыгать в неизвестность за левым обрезом экрана. Можно было прыгнуть с разбега, а можно – сильно оттолкнувшись обеими ногами от края площадки. Все пропасти в лабиринте были длинной либо в прыжок с разбега, либо в прыжок с места, и надежней, конечно, казался первый способ, но выработанная интуиция почему-то подсказывала второй, Саша подошел к обрыву, встал на самый его край, и, изо всех сил оттолкнувшись, прыгнул в жужжащую неизвестность”. Ibidem.

<sup>26</sup> Pelevin, V., *Generation "P"*, Moskva, Vagrius, 1999.

persone in tutto il mondo. A tal riguardo, è significativo sottolineare un ulteriore aspetto: il gioco elettronico è un fattore che entra significativamente in gioco nelle opere di fantascienza contemporanea, soprattutto quando si tratta di scrittori anagraficamente giovani, nati cioè dopo il 1960, ed è un fattore che non deve essere mai trascurato quando si vuole affrontare l'analisi di queste opere. Questi scrittori "giovani" interpretano, in molti casi, la fantascienza alla luce della loro passione per i giochi elettronici, ma è altrettanto vero che questa passione ha cambiato in modo significativo il modo di percepire la fantascienza, perché ha sensibilmente cambiato il modo di rapportarsi alla tecnologia, che può non solo spaventare e distruggere, ma anche divertire in modo interattivo, facendo partecipare *dall'interno* il giocatore, permettendogli di immedesimarsi nel gioco propostogli. A mio giudizio questo è stato, ed è ancora oggi, un fenomeno di dimensione epocale di cui non si è del tutto compresa l'ampiezza<sup>27</sup>: forse solo oggi, con centinaia di milioni di persone che si collegano da tutto il mondo per prendere parte a giochi *multiplayer* di tutti i tipi, si riescono a intravedere le dimensioni, almeno parziali, dell'impatto dei giochi elettronici sulla vita sociale e sui singoli individui appartenenti al mondo tecnologicamente sviluppato. E, ancora una volta, è stata la fantascienza a mettere per prima sotto la sua lente di ingrandimento questo nuovo fenomeno, che in pochissimi anni ha conquistato tutto il mondo e ha sempre più successo fra le nuove generazioni.

---

<sup>27</sup> I motivi di questa sottovalutazione sono molti, ma il più importante, a mio giudizio, è quello che, soprattutto in Italia, il mondo accademico è dominato dalla vecchia generazione di studiosi, che, nel migliore dei casi, non ha la minima percezione del fenomeno.

Stefano Bartoni (Italia, Roma)

## THE ROLE OF VIDEOGAMES IN RUSSIAN SCIENCE FICTION

### Summary

At the beginning of the 1990's, when computer games at last came to Russia, personal computers did not actually exist in Russia. Indeed, only National Scientific Research Centres (NSRC) could afford to pay them and therefore young researchers were the only ones who could play new computer games: Sergej Luk'janenko describes this "addiction" in a very lively way, remembering his sleepless nights spent in front of a monitor.

Afterwards, a significant part of these young researchers became science fiction (SF) writers (Luk'janenko and Viktor Pelevin, among others, worked in NSRCs) and computer games still remain an important part of their lives and their works.

In their books these young writers created a deep, reciprocal relationship between plots and computer games: in some instances the computer game spawns the plot, in others the book spawns a new computer game. There are even more complicated circumstances: Sergej Luk'janenko's cycle *Line of Delirium* is based on *Master of Orion*, a very popular computer game, but a new computer game is based on Luk'janenko's novels.

In this article some works of two great SF Russian masters, Sergej Luk'janenko and Viktor Pelevin, are evaluated. Luk'janenko structures his works as computer games (Role Play Games above all), while Pelevin uses computer games in order to create a particular atmosphere, typical of his late works: in his long story *Prince of Gosplan* the Moscow writer takes to the extreme the traditional cyberpunk opposition between Real Hell and Virtual Paradise, an opposition in which reality completely loses its consistence.

In conclusion, computer games are a feature which gains and will gain more and more importance in SF literature.



Тијана Тропин  
(Србија, Београд)

## СТАЛКЕР АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ КАО АДАПТАЦИЈА КЊИЖЕВНОГ НАУЧНОФАНТАСТИЧНОГ ДЕЛА

*Апстракт: У раду се указује на различита теоријска гледишта на филмске адаптације књижевних дела, те се разматрају промене у концепцијама и еволуције сценарија филма „Сталкер“ Андреја Тарковског по роману браће Стругацких „Пикник крај пута“ које су заједно радили браћа Стругацки са режисером Тарковским. Показује се како су црте научнофантастичног филма биле све мање, а како су филм и његови актери задобијали хришћанске црте.*

*Кључне речи: филмска адаптација – сценарио – браћа Стругацки – Андреј Тарковски – Сталкер – јуродиви – православни стваралац*

### Увод

Андреј Тарковски је снимио седам дугометражних филмова; два се несумњиво могу одредити као научна фантастика – *Сталкер* и *Соларис*, док трећи, *Жртвовање*, има одређене фантастичне елементе али се не може класификовати као научна фантастика. То је необично велики удео научне фантастике ако имамо у виду да Тарковски важи за изразито индивидуалистичког редитеља поетских, особених филмова, нимало технолошки оријентисаних, који се ни по чему не могу поредити са научнофантастичним остварењима Пола Верховена или Ридлија Скота. Треба имати у виду да се и сам редитељ крајње суздржано односио према оваквом жанровском одређењу својих филмова:

Свако може да сврста мој филм где му се свиђа. Ја се, међутим, не слажем са поделом филма на жанрове. Када ме питају шта мислим о *Сталкеру* налазим се у недоумици, јер никад нисам мислио да *Сталкер*, или било који други филм, може да припада неком жанру. То је за мене пре једна парабола него научна фантастика.<sup>1</sup>

*Соларис*, први од његова два СФ филма (1972), недвосмислено је научнофантастично дело, које се у поређењу са *Сталкером* у знатно већој мери придржава свог књижевног предлошка, истоименог романа Станислава Лема. Ипак, док роман припада струји такозване „тврде“ научне фантастике, чији се представници труде да се придржавају тренутних научних сазнања у стварању својих светова, а понекад и да их популаришу међу својим читаоцима, редитеља овај аспект текста уопште није занимао.<sup>2</sup> То се морало одразити и на визуелни и на наративни аспект филмске верзије *Солариса* – мада у њој постоје неки стандардни СФ елементи (путовање у свемир, ванземаљска интелигенција) и препознатљива научнофантастична иконографија, Тарковски у своме филму у великој мери одступа од полазног Лемовог текста; додаје ониричне пасаже који се умногоме могу повезати са следећим филмом, *Огледалом*, преко аутобиографских елемената (ликови родитеља) и у потпуности мења крај романа, замењујући немо очајање Келвина сце-

---

<sup>1</sup> Баљиво, Донатела: *Разговор са Андрејем Тарковским*. У: *Тарковски у огледалу*. Превео С. Јакшић. Простор, Нови Сад, 1994. Стр. 22.

<sup>2</sup> „Због тога за фантастични заплет *Сталкера* нисам био ништа више заинтересован, него што сам то био у основном току приче у *Соларису*. На несрећу, удео научне фантастике у *Соларису* није био ништа мање упадљив и постао је сметња. Било је занимљиво градити ракете и свемирске станице – које је захтевао Лемов роман; али сада ми се чини да би се идеја филма истицала сликовитије и јасније да смо све то успели да избегнемо.“ Тарковски, Андреј: *Вајање у времену*. Аноним, Београд, 1999. Стр. 196-197.

ном помирења са оцем, визуелно конструисаном по узору на Рембрантову слику *Повратак блудног сина*. Религијски призив ове сцене о љубави и праштању у суштинском је раскораку са Лемовом мрачном замисли о богу-детету које се игра људским умовима и учи на њима: решење Тарковског, напротив, отвара простор за претпоставку да је коначно успостављена комуникација између Солариса и човека.

Коначним резултатом нису били одвише задовољни ни Лем ни Тарковски. Основни проблем филмске верзије *Солариса* је управо у раскораку између уобичајеног филмског уобличавања научне фантастике до шездесетих година прошлог века и поетике Тарковског. Западни – пре свега холивудски – редитељи разрадили су до детаља визуелне и наративне клишее поджанра „спасе орега“ и одступања од њих су била до те мере ретка да се могу сматрати аномалијама; филм попут *Солариса*, који је покушавао да премости јаз између уобичајене представе о СФ филму и особене личне визије редитеља, уз то спутан техничким ограничењима тадашње совјетске кинематографије, тешко да је могао наићи на разумевање.

Седам година касније, у *Сталкеру* (1979), Тарковски је отишао још даље, елиминишући скоро све уобичајене СФ ознаке и створивши један особен приступ научнофантастичном филму – и то у истом тренутку када се појавио један од најбољих и финансијски најуспешнијих филмских примера „спасе орега“ – *Звездани ратови* (1977) који су довели до ревитализације овог жанра.<sup>3</sup> У овом тексту биће речи управо о апартном научнофантастичном аспекту *Сталкера* и путу којим су његови аутори стигли до коначне филмске верзије.

---

<sup>3</sup> Ако узмемо у обзир да се наставак Лукасовог филма, *Империја узвраћа ударац*, појавио 1980. године, могло би се устврдити да је добар део трилогије настајао истовремено са *Сталкером* (трећи део, *Повратак њедаја*, у биоскопе је стигао 1983).

## Жанровска припадност Сталкера

Едвард Џејмс у тексту *Читање научне фантастике*<sup>4</sup> детаљније разматра три дефиниције овог жанра које су формулисали Роберт Скоулз, Брајен Олдис и – вероватно најпознатију и најчешће навођену – Дарко Сувин. Скоулз је покушао да уведе и нов назив за СФ, *структурална фабулација*:

То је књижевно истраживање људских ситуација које су постале уочљиве захваљујући импликацијама скорашњих научних открића.<sup>5</sup>

Насупрот њему, Олдис поставља научној фантастици узвишене циљеве:

Научна фантастика је трагање за дефиницијом човечанства и његовог места у космосу која ће бити смештена у оквиру нашег узнапредовалог али конфузног сазнања (науке), обично у готском или постготском маниру.<sup>6</sup>

Коначно, ту је и дефиниција Дарка Сувина, популарна будући да испуњава све школске услове за добру дефиницију, укључујући и навођење *differentia specifica*:

Научна фантастика је књижевни жанр чији су нужни и довољни услови присуство и интеракција онеобичавања и сазнања, а чије је главно формално средство нека имагинативна алтернатива ауторовом емпиријском искуству.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Џејмс, Едвард: *Читање научне фантастике*. Превео Новица Петровић. У часопису *Реч*, бр. 44, април 1998, стр.128-149.

<sup>5</sup> Наведено дело, стр.132. Као извор се цитира: Scholes, Robert, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future* (Notre Dame, Ind., 1975).

<sup>6</sup> Наведено дело, стр.133. Као извор се цитира: Aldiss, Brian, *Trillion Year Spree; The History of Science Fiction*, 2nd edition, London, 1986.

<sup>7</sup> Наведено дело, стр.136. Као извор се цитира: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, Conn., and London, 1979), стр. 7-8.

Већ на први поглед видљиво је да се *Сталкер* уклапа у оквире друге и треће дефиниције – и, уз извесно натезање, прве. Он, свакако, истражује место човечанства у космосу у оквиру нашег сазнања о људској раси; што се тиче онеобичавања и сазнања – које у Сувиновој теорији сажима појам *новума*, централне новине коју доноси неко СФ дело – усредсређени су на постојање Зоне и њених људима непознатих законитости.

Ипак, и летимично поређење са другим научнофантастичним филмовима јасно предочава због чега је уопште било могућа недоумица око жанровске припадности *Сталкера*. У првој верзији сценарија постоји сцена чија је једина сврха да се гледаоцима пружи што више информација о (како се експлицитно наводи) ванземаљском пореклу Зоне и покушајима људске расе да изађе на крај са чињеницом да постоји надмоћна и нама потпуно несхватљива ванземаљска цивилизација. У следећим варијантама, сцену разговора научника замењује пијана расправа Писца и његове пријатељице; најавна шпица укључује и кратку изјаву „нобеловца, професора Волеса“ која је пуна недоумице о правом пореклу Зоне. Из дијалога су избачене реплике у којима се помињу детаљи везани за Зону – „меморандум Кемпбела“ и „гравиконцентрат“ (места повишене гравитације; тако остаје донекле нејасно зашто Сталкер проверава стазу бацајући пред себе ексере са врпцама). У роману, описана Зона се налази у канадском граду Хармонту; у филму, нису именовани ни „малена земља“ у којој се Зона створила нити ико од јунака, тако да се чак ни по именима не може судити о њиховој националности. У свакој следећој верзији сценарија све је мање видљива технологија, чак и она уобичајена у тренутку снимања филма, да би се на крају највећи део радње одигравао у потпуно безвременом окружењу природе која је поново завладала остацима људске насеобине. Изглед ликова и њихова истрошена, свакодневна одећа такође нас не упућују ни на какво футуристичко окружење.

Нема чак ни неког супериорног оружја будућности јер, како сазнајемо, у Зони ни оружје није од какве користи; у једној сцени, Сталкер одузима Писцу обичан, двадесетовековни револвер и гадљиво га гура у муљ. Све ове промене воде ка што већој апстракцији приказаног времена-простора; Тарковски је успешно стремио ка што сведенијој форми, која би утолико верније испуњавала његову замисао о параболи. Научнофантастично језгро наратива, мада и даље присутно, више није очигледно.

### *Проблем адаптације и еволуција сценарија*

Брајан Макфарлејн у својој књизи *Од романа до филма: увод у теорију адаптације (Novel to film: an introduction to the theory of adaptation)*, наводи ауторе неколико различитих подела филмских адаптација које се оријентишу на одређивање степена верности полазном тексту – Џофрија Вагнера, Дадлија Ендрјуа, Мајкла Клајна и Џилијен Паркер.<sup>8</sup> Сви они разликују три основна прилаза тексту, али за наше сврхе навешћемо само најјезгровитију, Вагнерову категоризацију – он набраја транспозицију, коментар и аналогију, при чему транспозиција представља највиши могући степен верности тексту, а аналогија најнижи, јер се творци филма оригиналним делом служе као сировим материјалом којим располажу потпуно слободно. Сам Макфарлејн предлаже другачији приступ адаптацији, са оштријим разликовањем оних аспеката писаног текста који се дају пренети на филм и оних чија се природа томе опире, и за своје потребе користи Бартову дистинкцију између дистрибутивних (функција у ужем смислу) и интегративних функција (индекса). Он постулира „...разлику између *наратива* (који се може пренети) [на филм, прим. Т. Т.] и *изражавања* (који се не може пренети, будући да користи сасвим различите

---

<sup>8</sup> McFarlane, Brian: *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford University Press, Oxford, 1996. Стр. 11

системе означавања)“.<sup>9</sup> Свакако да различита књижевна уметничка дела постављају различите проблеме приликом адаптације – тешкоће са којима би се суочио сценариста или редитељ припремајући филм по *Финегановом бдењу* биле би другачије (али не нужно знатно веће) од оних које би изазвало адаптирање *На Дрини ћуприје*.

Иза ове нове терминологије крије се стари увид у суштинску и кључну разлику између природе уметничких дела заснованих на језику и филмске уметности базиране на визуелном. Када Макфарлејн каже: „вербални знак, са својом малом иконичношћу и високом симболичком функцијом, делује *концептуално*, док филмски знак, са својом високом иконичношћу и неизвесном симболичком функцијом, делује директно, чулно, *перцептуално*“<sup>10</sup> он на теоретском плану формулише оно што Борис Стругацки наводи као главни проблем током писања сценарија за Тарковског:

Већ сам раније причао и писао о томе да је било невероватно тешко радити на сценарију *Сталкера*. Главна тешкоћа састојала се у томе што је Тарковски, будући филмски редитељ, па још уз то генијални филмски редитељ, видео стварни свет другачије него ми, градио свој уображени свет будућег филма другачије него ми, и пренети нам то своје, двоструко индивидуално виђење он, по правилу, није могао – такве ствари не подлежу вербалној обради, нису

---

<sup>9</sup> „...a distinction between *narrative* (which can be transferred) and *enunciation* (which cannot, involving as it does quite separate systems of signification)“. Наведено дело, стр. 23. Нешто раније, термин *enunciation* – исказ или изражавање, исказивање – Макфарлејн дефинише као „читав изражајни апарат који управља представљањем и рецепцијом наратива“ (стр. 20)

<sup>10</sup> „...the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works *conceptually*, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function, works directly, sensuously, *perceptually*. Наведено дело, стр. 26-27

још измишљене речи за то, чак је и немогуће, очигледно, измислити такве речи, а може бити да и није неопходно измишљати их. На крају крајева, речи – то је књижевност, то је високо симболизована стварност, сасвим посебан систем асоцијација, деловање на сасвим друге чулне органе, коначно, а истовремено је биоскоп – слика, музика, то је савршено стварни, чак бих рекао – беспштедно стварни свет, чија основна јединица није реч него звучна слика...<sup>11</sup>

Управо због те спознаје, браћа Стругацки су се у својој адаптацији одлучили за најслободнији приступ полазном делу, који би Џофри Вагнер назвао аналогизмом – за издвајање појединих мотива, ликова и појмова из текста науштрб других, и њихово прерађивање у сасвим нову наративну целину.

Коначан печат филму је ипак, наравно, утиснуо редитељ својом изузетном способношћу да пренесе коренито другачије виђење света и да то учини у одговарајуће радикалној уметничкој форми. „И роман и филм су временске уметности; али док је у роману формативни принцип време, у филму је формативни

---

<sup>11</sup> „Я уже рассказывал и писал раньше, что работать над сценарием «Сталкера» было невероятно трудно. Главная трудность заключалась в том, что Тарковский, будучи кинорежиссером, да еще и гениальным кинорежиссером вдобавок, видел реальный мир иначе, чем мы, строил свой воображаемый мир будущего фильма иначе, чем мы, и передать нам это свое, сугубо индивидуальное видение он, как правило, не мог, – такие вещи не поддаются вербальной обработке, не придуманы еще слова для этого, да и невозможно, видимо, такие слова придумать, а может быть, придумывать их и не нужно. В конце концов, слова – это литература, это высоко символизированная действительность, совсем особая система ассоциаций, воздействие на совсем иные органы чувств, наконец, в то время как кино – это живопись, это музыка, это совершенно реальный, я бы даже сказал – беспощадно реальный мир, элементарной единицей которого является не слово, а звучащий образ...“ Стругацки, Борис: *Киносценарии*. Са официјелног вебсајта браће Стругацки, [www.rusf.ru](http://www.rusf.ru)

принцип простор<sup>12</sup> каже Џорџ Булстоун, један од пионира теорије филмске адаптације. Тарковски обрће ситуацију и филм назива „вајањем у времену“, уздижући време до формативног принципа. *Сталкер* вероватно представља његов најуспешнији покушај да своју поетику спроведе у праксу: дуги, статични кадрови поседују невероватну унутрашњу напетост и повезују се сноликом логиком по којој се одвијају догађаји у Зони (следећи филм, *Носталгија*, већ ће запасти у маниризам).

Исто тако, редитељ у сценарио Стругацких – у коме Боганемаилисебарњеговопостојањеидобронамерност ни најмање не назире у свету који нас окружује – уводи елементе свог крајње спиритуалног и, донекле, хришћанског погледа на свет. Христос Вакалопулос поводом *Сталкера* говори о „метафизичком реализму“ Тарковског: „Пејзаж изненада постаје духован“.<sup>13</sup> Притом редитељ оперише на изузетно суптилан начин, често се ограничавајући на наговештаје. На пример, у крајолику Зоне људска цивилизација присутна је само у крхотинама које можемо видети под водом, у остацима који су, заједно са употребном вредношћу, потпуно изгубили пређашњи смисао и стекли нови. У једном кадру, камера приказује остатке потопљених предмета – шприц, новчиће, црно-беле подне плочице, део религиозне слике, лист календара – који сада изгледају као органски део Зоне, а не света који смо видели ван ње; па ипак, тај кадар није у боји као остале сцене у Зони, већ у сепији, као делови филма који се одвијају ван ње.

Сама браћа Стругацки су десетак година раније у тексту *Зашто нема филмске фантастике* као одговор на то питање скоро програмски формулисали три

---

<sup>12</sup> Џорџ Булстоун, *Границе романа и границе филма*. Превела Гордана Велмар-Јанковић. У: часопис *Реч*, бр. 15, новембар 1995, Београд. Стр. 108-111.

<sup>13</sup> Вакалопулос, Христос: *Прецизно осећање за духовно код А. Тарковског*. У: *Тарковски у огледалу*. Предео С. Јакшић. Простор, Нови Сад, 1994. Стр. 28.

основна проблема: редитељ, сценарио, техника.<sup>14</sup> Прва два проблема су решена избором Тарковског и њих самих као сценариста; трећи проблем, техника, заобиђен је на индигенизно једноставан начин – снимљен је филм у коме готово да нема специјалних ефеката (ако изузмемо технички прилично једноставно решиву сцену телекинезе). И тако је отворен пут да се добије филм какав су они захтевали, „филм озбиљан, страстан, који приморава да се мисли и уживљава, филм уман и савршен по форми, који разматра важне проблеме, рачуна на најстрожег, најзахтевнијег гледаоца.“<sup>15</sup>

*Сталкер*, на први поглед, има тек површне сличности са романом браће Аркадија и Бориса Стругацког, *Пикник крај пута*, и скоро да нема научнофантастичне иконографије. На друго тумачење, међутим, упућује чињеница да су све промене спровели сами аутори који су у договору и блиској сарадњи са редитељем адаптирали свој роман у филмски сценарио. О томе сведочи сам Борис Стругацки:

Почели смо да сарађујемо са Тарковским средином 1975. године и одмах смо за себе одредили круг обавеза – своје, такорећи, место у том вишемесечном раду. „Посрећило нам се да радимо с генијем – рекли смо тада један другом. – То значи да треба да уложимо све своје снаге и способности у то да створимо сценарио који би по могућности потпуно задовољио нашег генија.“ (...)

Уосталом, све је то теорија и филозофија, а у пракси се рад претварао у бесконачне, изнурујуће дискусије, које су нас понекад

---

<sup>14</sup> Стругацки А., Стругацки Б. *Почему нет кинофантастики*. Из: *Куда ж нам плыть?* – Волгоград, 1991. (Прво издање: Советский экран. – 1967. – № 3.) Са официјелног вебсајта браће Стругацки, [www.rusf.ru](http://www.rusf.ru)

<sup>15</sup> „...фильм серьезный, страстный, заставляющий думать и сопереживать, фильм умный и совершенный по форме, трактующий важные проблемы, рассчитанный на самого строгого, взыскательного зрителя.“ Наведено дело.

доводиле до немоћног очајања, током којих се редитељ, мучећи се, трудио да објасни шта је њему потребно од писаца, а писци су у мукама покушавали да се снађу у тој смеси гестова, речи, идеја, слика и да на крају за себе формулишу како тачно да (обичним руским словима, на чистом листу најобичнијег папира) изразе то необично, јединствено неопходно, савршено непреносиво, што њима, писцима, редитељ покушава да објасни.

У таквој ситуацији је могућ само једна метода рада – метода покушаја и грешака. Дискусија... разрада приближног плана сценарија... текст... разматрање текста... нова дискусија... нови план... нова варијанта – и опет није то то – и опет није јасно шта треба... и опет није могуће изразити речима шта то тачно РЕЧИМА треба написати у следећој варијанти сценарија...<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> „Мы начали сотрудничать с Тарковским в середине 1975 года и сразу же определили для себя круг обязанностей – свое, так сказать, место в этой многомесячной работе. «Нам посчастливилось работать с гением, – сказали мы тогда друг другу. – Это значит, что нам следует приложить все свои силы и способности к тому, чтобы создать сценарий, который бы по возможности исчерпывающе нашего гения бы удовлетворил».(...)»

Впрочем, все это теория и философия, а на практике работа превращалась в бесконечные, изматывающие, приводящие иногда в бессильное отчаяние дискуссии, во время коих режиссер, мучаясь, пытался объяснить, что же ему нужно от писателей, а писатели в муках пытались разобраться в этой мешанине жестов, слов, идей, образов и сформулировать для себя наконец, как же именно (обыкновенными русскими буквами, на чистом листе обыкновеннейшей бумаги)... выразить то необыкновенное, единственно необходимое, совершенно непередаваемое, что стремится им, писателям, втолковать режиссер.

В такой ситуации возможен только один метод работы – метод проб и ошибок. Дискуссия... разработка примерного плана сценария... текст... обсуждение текста... новая дискуссия... новый план... новый вариант – и опять не то... и опять непонятно, что же надо... и опять невозможно выразить словами, что же именно должно быть написано СЛОВАМИ в очередном варианте

На први поглед, малтене једино што је задржано из *Пикника крај пута* јесте сам појам Зоне. Чак је и мотив испуњавања жеља измењен – чаробна више није Златна лопта већ извесна Соба у рушевној згради.

Еволуција романа у филм постаје много јаснија ако се у обзир узму два међустепена – сценарији браће Стругацки.

Најпре је напуштена епизодична форма романа састављеног од неколико делова који се баве временски одељеним збивањима, формално разграничених употребом првог односно трећег лица и мењањем фокалне тачке у трећем поглављу (Дик Нунан уместо Редрика Шухарта). Тиме је промењена једна од основних тема књиге – постепена морална деградација Редрика Шухарта који лагано губи способност за саосећање са другима. Напуштена је и централна позиција самог Редрика као главног јунака: уместо њега, појављује се јуродиви сталкер без имена (као што су и остали ликови, Професор, Писац и Жена, безимени).

Први сценарио, *Машина жеља*, већ наговештава формалну структуру филма. Браћа Стругацки усредсредила су се на последњу епизоду књиге: Ред са собом у Зону води неискусног дечака Артура Барбрица и шаље га у смртоносну замку како би могао да од Златне лопте која испуњава жеље затражи оздрављење своје ћерке Мартишке (Мајмунчета), мутанта. Књига се завршава његовом очајничком молитвом Златној лопти.

У сценарију, међутим, дечак Артур замењен је двојицом одраслих – писцем Антоном и професором Филипом. Приметна је тежња да се елементи научне фантастике поједноставе и, посебно, учине сценичнијим – специјално одело сталкера Виктора је добар пример за то;<sup>17</sup> са друге стране, тежи се за

---

сценария...“ Стругацкий, Борис. *Киносценарии*. Са официјелног вебсајта браће Стругацки, [www.rusf.ru](http://www.rusf.ru)

<sup>17</sup> „Он скида пијаму и са столице узима нешто попут белог дугачког прслука од сјајног материјала, шири га на испруженим

филмичнијим и лакше изводљивим ефектима, због чега су одбачене многе оригиналне замисли из романа – нема „вештичјег кладенца“ нити „машине за млевање меса“ али се појављују недосежни идилични пејзаж из неког другог времена и/или простора, који убрзо нестаје, и научна експедиција заглављена у временској петљи, која већ годинама понавља исти прелазак моста.

Антон се одваја од експедиције и одлази у сигурну смрт, а Сталкер жртвује Професора како би могао да пожели ћеркино оздрављење; потом се враћа жени и детету, али схвата да је уместо оздрављења добио новац. Сценарио се завршава експлозијом бомбе коју је Професор унео у Зону. Борис Стругацки коментарише тај завршетак као примерен филму, за разлику од отвореног краја романа:

Ствар је у томе што је крај какав је добар за приповест (такозвани „отворени крај“), лош и чак неупотребљив када је реч о филму. Филм је уметност груба, проста, која не допушта недоречености и двострука тумачења. Управо

---

рукама раширених прстију и пажљиво прегледа. Прслук склизне с прстију и пада на под са чудним звекетавим звуком. (...) Али жена ћути – пуши и гледа како он с муком навлачи на руке дуге рукаве од истог таквог сјајног материјала, причвршћује их за прслук, а затим почиње да завија шаке полупровидном лепљивом траком. Скида доњи део пижаме и облачи панталоне са тракама за стопала, исто тако сребрнасте и, очигледно, тешке, попут прслука.“ (Он снимае пижаму и берет со стула нешто вроде белого длинного жилета из блестящего материала, расправляет его на вытянутых руках с растопыренными пальцами и внимательно оглядывает. Жилет соскальзывает с пальцев и падает на пол со странным звякающим звуком. (...) Но женщина молчит – курит и глядит, как он напяливает на руки длинные рукава из такого же блестящего материала, пристегивает их к жилету, а затем принимается бинтовать кисти рук полупрозрачной клейкой лентой. Снимает пижамные штаны и натягивает на ноги рейтузы со штрипками, такие же серебристые и, видимо, тяжелые, как жилет.) Стругацкий А., Стругацкий Б. *Машина желаний*. Са официјелног вебсајта браће Стругацки, [www.rusf.ru](http://www.rusf.ru).

због тога смо се и толико дуго мучили, трудећи се да нађемо завршетак у исто време и јак (ефектан) и значајан, дубок по смислу. Чини ми се да нама није успело да нађемо такав завршетак, али то што је пошло за руком Тарковском мени је потпуно одговарало. Њему је за руком пошао, у суштини, ОТВОРЕНИ и у исто време срећан крај – велика реткост за кинематографију.<sup>18</sup>

Овако прерађено градиво изузетно се разликује од полазног дела. Најпре, тематско тежиште романа је први контакт и суштинска немогућност комуникације са страном, ванземаљском интелигенцијом, попут Лемовог *Солариса*; разрађују се различите могуће последице таквог контакта по људску врсту, нарочито у разговору Дика Нунана са нобеловцем Пилманом. Да се претпоставити да Тарковски није желео да понавља проблем којим се већ бавио у својој адаптацији *Солариса*, већ се одлучио за усредсређивање на друге аспекте романа. Нису сви љубитељи *Пикника* могли прихватити овакво решење са подједнаким одушевљењем; Дарко Сувин, велики познавалац дела браће Стругацки, о филму се изјашњава суво: „Прича је потом веома прерађена, и за мене осиромашена, у низу сценарија Стругацких за хришћанско-егзистенцијалистички филм Тарковског, *Сталкер*.“<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> „Дело в том, что концовка, которая хороша для повести (так называемая «открытая концовка»), плоха и даже никуда не годится, когда речь заходит о кино. Кино – искусство грубое, простое, не допускающее недомолвок и двояких толкований. Именно поэтому мы и бились так долго, пытаюсь найти концовку в одно и то же время и сильную (эффектную), и значительную, глубокую по смыслу. На мой взгляд, такую концовку нам найти не удалось, но то, что получилось у Тарковского, меня вполне устроило. У него получилась, по сути, ОТКРЫТАЯ и в то же время удачная концовка – большая редкость для кинематографа.“ OFF-LINE интервју с Борисом Стругацким “Пикник на обочине”, “Сталкер”, “Машина желаний”. Са официјелног вебсајта браће Стругацки, [www.rusf.ru](http://www.rusf.ru)

<sup>19</sup> „The story has since been strongly reworked, and to my mind impoverished, in a sequence of the Strugatskys’ scenarios for

У *Машини жеља* нагласак је на једном од споредних мотива књижевног текста – „машини“, односно, у роману, Златној лопти која испуњава жеље. Уз једну значајну разлику: Златна лопта испуњава сваку жељу, а филмска машина/соба открива једино истинске, најдубље жеље (стога се и Сталкер враћа кући са ранцем пуним новца).

Овде налазимо преломну тачку у којој дивергирају путеви романа и филма: Златна лопта је код Стругацких само последња у низу справа непознате намене које људи налазе у Зони и покушавају да их на разне начине искористе за своје потребе; као и за све друге, и овде је поента у томе да штета коју артефакти из Зоне наносе људима потиче пре свега од људске грамзивости и етичке недораслости толикој моћи, а тек у другом реду од штетних својстава самих налаза. У *Сталкеру* се ти артефакти не описују нити помињу појединачно, и тако Соба добија средишњи значај, као да је читава Зона устројена само како би она била окружена системом заштите. Оваква поставка искључује маштовите футуристичке замисли производа не-људске цивилизације; окреће се етичкој проблематици и онтолошким питањима и представља мрачну параболу у којој су и креативна страна људског духа (Писац) и спознајна (Професор) слабије од ниских, скоро атавистичких побуда (Сталкер) и страдају због њих. Мада је у складу са прилично мрачним светоназором зрелих и позних радова браће Стругацки, у које спада и *Пикник*,<sup>20</sup> овакав завршетак је превише једнозначан у односу на отворен крај књиге – и, у крајњој линији, превише предвидљив.

---

Tarkovsky's Christian-existentialist movie *Stalker*.“ Suvin, Darko: *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent State University Press, Kent, 1988. Стр. 162.

<sup>20</sup> Дарко Сувин ту фазу описује овако: „Мрачнија и неуједначенија, комбинује тако разнородне елементе као што је детињаста хероизам са растућим отуђењем и очајањем.“ („...more sombre and uneven, combining such disparate elements as juvenile heroics with increasing alienation and desperation.“) Наведено дело, стр. 160.

Одређена побољшања у односу на природу филмске форме су ипак видљива. Концентрисањем на последњи део књиге и одбацивањем претходних, аутори су створили аристотеловско јединство времена и радње, а донекле и места – средишњи део филма одвија се у самој Зони.<sup>21</sup> Поход у Зону постаје наративна окосница бременита симболичким значењима, спуштање у пакао и пут у мрачне дубине људске психе подједнако, а Соба и сама Зона стичу нуминозан карактер.

Постоје, ипак, мане које би филм реализован по овом сценарију учиниле знатно слабијим од *Пикника*. Најпре, у питању је главни јунак: Виктор је, за разлику од Реда, плошан лик, груб и суров човек код кога, како се испоставља, љубав према кћери није у стању да превлада урођену себичност, и који без гриже савести шаље у смрт Професора. У роману, претежно коришћење тачке гледишта самог сталкера, употреба говорног језика, његов сув хумор и емоције које пробијају испод површинског цинизма доприносе оцртавању сложене личности чија људскост није уништена до краја. Напетост између те скривене природе и стеченог „сталкерског“ става није очувана у сценарију, вероватно због већ поменутог убеђења браће Стругацки да филм не дозвољава недоречености.

---

<sup>21</sup> Тарковски ово експлицитно наводи као један од својих циљева приликом снимања филма: „...у *Сталкеру* нисам желео никакав временски размак између кадрова. Желео сам да прикажем време и протицање времена, да потврдим њихово постојање унутар сваког кадра; да веза између кадрова буде наставак радње и ништа више, да не укључује временско премештање, да не буде као механизам за избор и драматизацију грађе – желео сам да изгледа као да је цео филм направљен из једног кадра. Чини ми се да је овако једноставан и аскетски приступ богат у могућностима. Избацио сам из сценарија све што сам могао да бих постигао минимум спољашњих ефеката. Принципијелно, желео сам да избегнем сва ометања или изненађења публике неочекиваним променама сцене, местима у које је радња смештена, развијеним заплетом – желео сам да читава композиција буде једноставна и тиха.“ Тарковски, Андреј: *Вајање у времену*. Аноним, Београд, 1999. Стр. 190 – 191.

Друга мана јесте плакатски апокалиптички завршетак сценарија; он је међу првим одбаченим елементима – у свим осталим објављеним варијантама крај остаје отворен: нико се не усуђује да уђе у собу која испуњава жеље, преживљавају и Писац и Професор који демонтира бомбу. (Треба поменути да је једна од почетних варијанти сценарија, преузета са вебсајта [www.lib.ru](http://www.lib.ru) – Борис Стругацки је одређује као трећу или четврту – повремено коришћена ради поређења али неће бити укључена у детаљније разматрање.)

Други сценарио објављен на официјелном вебсајту, *Сталкер*, јесте завршна верзија по којој је снимљен филм. У тој последњој варијанти, као и у самом филму, нико од јунака не улази у собу; поражени и немоћни, враћају се из Зоне празних шака.

Тарковски је, међутим, насупрот депримирајућем завршетку Стругацких, у коме је једино позитивно што јунаци могу понудити суздржавање од делања, суздржавање од ослобађања зла које се у њима нагомилало, у филму понудио свој – тајанствени крај који делује као обећање. Болесна девојчица је у претходним варијантама деловала само као катализатор који ће Сталкера подстаћи на приступање машини жеља по цену људске жртве, али сада показује способност за телекинезу, и док она покреће предмете на столу пред собом, кроз тутњаву воза пробија се *Ода радости*. У питању је сцена невероватне емотивне силине која се опире било каквом једнозначном читању.

Како сведоче и Борис Стругацки и Андреј Тарковски, друга преломна промена настала је када је у лабораторији упропашћен сав снимљен материјал. *Сталкер* за свој коначни облик захваљује тој несрећи: Тарковски, ионако незадовољан урађеним, решио је да читав филм снимити испочетка – са истим глумцима, али са новим сценаријем и потпуно различитом концепцијом лика самог Сталкера.

То се десило у лето 1977. Тарковски тек што је завршио снимање прве варијанте филма, где је Кајдановски играо жестоког момка Алана

(бившег Редрика Шухарта), филм су приликом развијања упропастили, и Тарковски је решио да се окористи том жалосном околношћу како би све почео изнова.

Аркадиј Николајевич је био с њим тамо у Естонији, на снимању. И он је одједном, без икаквог упозорења, дојурио у Лењинград и објавио: „Тарковски тражи другог Сталкера.“ – „Каквог?“ – „Не знам. Ни он не зна. Другог. Не таквог као што је овај.“ – „Али каквог онда, трам-тарарам?!“ – „Не знам, трам-трам-трам-итарарам!!! ДРУ-ГО-ГА!“...

Био је то час очајања. Дан очајања. Два дана очајања. Трећег дана смо смислили Сталкера – јуродивог. Тарковски је био задовољан, филм је поново снимљен.<sup>22</sup>

Пратећи различите варијанте сценарија, до сад смо могли видети како се, једна по једна, укидају коначне, неповратне акције јунака: Писац се не одваја од експедиције; Професор не активира бомбу; Сталкер не улази у Собу. Ова верзија је већ мисаонија и теже разрешивија од почетне. Тиме *Сталкер* почиње да губи одлике типичног акционог СФ филма у коме наративна окосница, често потрага за благом или за неким драгоценим предметом, следи низ клишеа;

---

<sup>22</sup> „Это произошло летом 1977-го. Тарковский только что закончил съемки первого варианта фильма, где Кайдановский играл крутого парня Алана (бывшего Редрика Шухарта), фильм при проявлении заповороли, и Тарковский решил воспользоваться этим печальным обстоятельством, чтобы начать все сызнова. АН был там с ним, на съемках в Эстонии. И вот он вдруг, без всякого предупреждения, примчался в Ленинград и объявил: «Тарковский требует другого Сталкера». – «Какого?» – «Не знаю. И он не знает. Другого. Не такого, как этот». – «Но какого именно, трам-тарарам?!» – «Не знаю, трам-трам-трам-итарарам!!! ДРУ-ГО-ГО!»...

Это был час отчаяния. День отчаяния. Два дня отчаяния. На третий день мы придумали Сталкера-юродивого. Тарковский остался доволен, фильм был переснят.“ Са официјелног вебсајта браће Стругацки, [www.rusf.ru](http://www.rusf.ru)

беочузи у стеротипном ланцу који би се лако могли описати Проповим функцијама бајке. Мотив потраге, један од најчешће употребљаваних у англофоној жанровској књижевности (у њој познат као *quest*), за писце и редитеље подесан је јер пружа релативно чврст а опет флексибилан оквир у који се може сместити произвољан број наративних епизода а да се при томе и даље користи замах путовања ка одређеном циљу; на несрећу, (зло)употребљаван је толико пута да се третману тог мотива више ништа од суштинске важности не може додати (довољно је помислити на безбројна дела епске фантастике која слепо копирају путовање Дружине прстена у Толкиновом *Господару прстенова*). Путовање у Зону разликује се од ових стандардних потрага и по томе што се од почетка наглашава његова итеративна природа: Сталкер, водич, стално изнова пролази истим путем, не би ли усрећио што више људи.

Није више у питању потрага за благом које се може наћи и присвојити само једном – Сталкер је за себе одабрао необичан занат и тврдокорно се њиме бави, упркос свим опасностима које вребају у Зони. На вратима Собе, Писац га оптужује да то чини из најсебичнијих побуда: „Па ви се овде опијате влашћу, тајном, ауторитетом! Каквих још ту може бити жеља!“ да би у следећем тренутку, после Сталкерове очајне, уплакане тираде о „усрећавању“ схватио у чему је заправо суштина: Сталкер је јуродиви, „луд Бога ради“, који је читав живот посветио опасном и у крајњој линији недостижном циљу усрећавања других по цену сопствене несреће. Али његова жртва је бар у односу на његове „клијенте“ бесмислена и празна, јер Соба испуњава само најинтимније, подсвесне жеље, а не оне које одређују савест и морал; то је наговештено већ у причи о Бодљикавцу, одјеку прве варијанте сценарија, о сталкеру који је уместо васкрсења млађег брата добио богатство – и обесио се. Отрежњени овим сазнањем, и Професор и Писац одустају од циља са којим су кренули у Зону.

Једним драматуршким захватом наглашен је значај новог карактера Сталкера; док у последњој варијанти сценарија Жена приповеда Професору и Писцу о свом животу са мужем, у филму она говори у камеру, непосредно се обраћајући гледаоцима. „Ви сте вероватно већ схватили, он је „блажен“. (...) Али да у нашем животу није било жалости, не би било боље, горе би било. Јер тада ни... среће не би било, и не би било наде.“ Монолог је померен према крају филма, пред последњу сцену са ћерком за столом. Овакав Женин став, наспрам потпуне поражености Професора и Писца, одиста пружа неку врсту наде, јер показује људско биће способно за чисту љубав и несебично делање.<sup>23</sup>

Може се, дакле, тврдити да је порука коју *Сталкер* носи једноставна елаборација тринаесте главе прве посланице Коринћанима, о значају љубави – али стилска довршеност овог филма, комплексност проблематике којом се његови творци без предрасуда баве и, пре свега, његова отвореност и одсуство дефинитивног одговора на постављена питања чине га изузетним уметничким делом. Није чудо што се постојећа тумачења изузетно разликују. Тако се, на пример, читању какво је, рецимо, изнео Лојд Бо који у својој књизи о христоликим ликовима на филму помиње и Сталкера, набрајајући црте које га повезују са Христом, од очигледних алузија (трнов венац који Писац прави и ставља себи на главу) до двосмислених симбола – кишу која пада на путнике Бо, рецимо, повезује са изливањем Божје милости<sup>24</sup> – може супротставити идеолошки заострено виђење

---

<sup>23</sup> „Њена љубав и њена оданост су оно последње чудо које може бити постављено насупрот неверовању, цинизму, моралном вакууму који трује модерни свет, чије су жртве и Писац и Научник“. Тарковски, Андреј: *Вајање у времену*. Аноним, Београд, 1999. Стр. 196.

<sup>24</sup> Baugh, Lloyd: *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. Sheed and Ward, Franklin, 1997. Стр. 231-232.

*Сталкера* као „критике структура контроле“<sup>25</sup> Цона Мура. Он види Сталкера као интелектуалца-дисидента Солжењициновог кова, а вољан је и да телекинезу протумачи као „метафору за неидеолошки начин радикалног друштвеног преображаја.“<sup>26</sup> Опасност од плитких објашњења је свеprisутна. Па и када се говори о Тарковском као о „православном ствараоцу“ треба имати на уму упозорење оца Стаматиса Склириса:

Прихватам као чињеницу то да он себе назива православним хришћанином. (...) У његовом делу, наиме, значајан део заузима магија и мистицизам, који се у „Жртви“ чак приближава мистицизму бергмановског типа. А како бисте мистицизам повезали са православљем? (...) Према томе, православље више представља једно трагање које се провлачи кроз сва његова дела, него неко конкретно решење.“<sup>27</sup>

Укратко: мада је *Сталкер*, дефинитивно, започет као играни филм из области научне фантастике, коначни резултат је – као и сва изузетна уметничка остварења – превазишао границе жанра; пред нама је дело који се бави суштинским питањима људског постојања и испитује могућности филмске уметничке форме.

---

<sup>25</sup> Наведено дело, стр. 129.

<sup>26</sup> „Clearly, however, the image of telekinesis need not be interpreted literally, but as a metaphor for a non-ideological mode of radical social transformation.“ Moore, John: „Vagabond Desire: Aliens, Alienation and Human Regeneration in Arkady and Boris Strugatsky’s *Roadside Picnic* and Andrey Tarkovsky’s *Stalker*.“ У: Whelehan, Imelda (Editor). *Alien Identities: Exploring Differences in Film & Fiction*. London, GBR: Pluto Press, 1999. стр. 144

<sup>27</sup> Склирис, Стаматис: „О оправослављењу филмске уметности и о Андреју Тарковском“. У: *Тарковски у огледалу*. Предео С. Јакшић. Простор, Нови Сад, 1994. Стр. 46.

Tijana Tropin (Serbia, Belgrade)

THE *STALKER* OF ANDREJ TARKOVSKIJ AS AN  
ADAPTATION OF A LITERARY SCIENCE FICTION  
WORK

Summary

This text deals with the science fiction aspect of *Stalker* and the manner in which the director and the scriptwriters, the Strugatsky brothers, arrived at the final film version. After an introductory survey of possible definitions of science fiction and the positioning of *Stalker* in relation to them, special attention is devoted to the most common problems of film adaptations of literary science fiction works and the solutions Tarkovskij and the Strugatsky brothers decided on, as well as the development stages of the script before the final film version, and the gradual removing of all explicitly SF elements (especially the visual ones).

Елена Ковтун  
(Россия, Москва)

РОЖДЕНИЕ ФЭНТЕЗИ:  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОСЫЛКИ  
В РОССИЙСКОЙ ФАНТАСТИКЕ  
КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ

*Апстракт: На прелому осамдесетих и деведесетих година 20. века у руској књижевности су почеле да се дешавају промене у односу према фантастици – уместо доминације научне фантастике појављује се фентези књижевност, којој подстицај дају бројни преводи са енглеског, али и потреба за фантастиком окренутој чудесном, бајковном, чаробном, митолошким. Указује се на ауторе, дела и њихове жанровске и тематске преокупације*

*Кључне речи: Руска књижевност – фентези – научна фантастика – фендом – субкултура – измишљена митологија – фантастика мача и магије – бајковна (чиста) фантастика – преводи фентези књижевности – поджанрови фентези књижевности*

Фантастика, пожалуй, в большей степени, нежели иные области художественной словесности, реагирует на политический и культурный контекст порождающей ее эпохи. Это не удивительно. Ведь она представляет собой литературу «крылатой мечты» (как любила повторять советская критика), литературу предвидения и прогностики, а кроме того – литературу мысленного эксперимента, создающую причудливые модели реальности, которые в иносказательной форме воспроизводят актуальные для той или иной эпохи процессы. Вот почему ее метафорически именуют «зерка-

лом тревог и сомнений»<sup>1</sup>, а известный отечественный фантастолог В. Ревич в монографии с символическим заглавием *Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны* пишет: «Я выбрал именно этот вид литературы, пытаясь объяснить хотя бы некоторые странности нашей истории после 1917 года, а может быть, и собственную жизнь... Пусть меня обвинят в преувеличении, но фантастика в пережитых нами мутациях была одним из катализаторов, хотя бы потому, что ее до недавнего времени читали очень много, да и сейчас не обходят вниманием»<sup>2</sup>.

После крушения социализма российская фантастика (как и фантастика других бывших социалистических стран, еще недавно совокупно именуемых восточно-европейскими), отвечая на перемены, в значительной степени изменила свой облик. К важнейшим изменениям можно отнести следующие. Во-первых, наконец-то в полной мере сформировалась фантастическая субкультура, о которой отечественные и зарубежные (чешские, польские и т. п.) фантасты и их поклонники мечтали в предшествующие десятилетия. Появились издательства, специализирующиеся на выпуске фантастических книг, фантастика обзавелась собственной периодикой и критикой. Сложился и стал чрезвычайно активен «фэндом» – сообщество почитателей фантастической литературы (потомок существовавших при социализме КЛФ – клубов любителей фантастики). Ежегодно в России и ближнем зарубежье проходят десятки фантастических форумов – конвентов, или «конов» – с презентацией книг, вручением премий, интервью, пресс-конференциями и т. д.

Во-вторых, в соответствии с требованиями времени изменилась читательская аудитория и роль фанта-

---

<sup>1</sup> См.: Брандис Е., Дмитревский В. Зеркало тревог и сомнений // *Экспедиция на Землю / Сборник фантастики Англии и США*. М., 1965. С. 5–52.

<sup>2</sup> Ревич В. *Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны*. М., 1998. С. 5–6.

стики в культурном пространстве страны. Подобно литературе в целом, фантастика перестала восприниматься главным образом как средство выражения гражданской и мировоззренческой позиции писателя. Она прекратила поучать и воспитывать, практически отказалась от прогностической функции и принялась в основном развлекать разные поколения и социальные группы читателей.

В эру господства масс-медиа фантастике пришлось нелегко. Освоивший сложные спецэффекты кинематограф едва ли не обогнал литературу по причудливости вымышленных конструкций – в силу их зрелищности воспринимающихся и запоминающихся лучше, нежели строки печатного текста. Произошло гораздо более тесное, чем ранее, сращение литературной фантастики с иными сферами искусства и культуры. Особым феноменом стали компьютерные игры с фантастическими сюжетами, а также движение «ролеви́ков», инсценирующих любимые книги и устраивающих «игрища» с переодеваниями и сражениями на самодельных мечах. Все это заставляет постепенно менять подходы и к оценке фантастического произведения, и к изучению фантастики: помимо литературоведческого на первый план здесь выдвигаются социологические, культурологические, философские проблемы и аспекты.

И все же если формулировать главную особенность развития фантастики в постперестроечной России – особенность, заметную даже равнодушному к подобной литературе человеку при беглом взгляде на полки книжного магазина или лоток уличного торговца – то ею следует признать появление мощной отечественной традиции фэнтези, которая ныне претендует на право именоваться «фантастикой вообще», как некогда при социализме на это претендовала так называемая «научная фантастика»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ср.: «Под аббревиатурой НФ в данном случае понимается весь жанровый спектр фантастических произведений» (Миловидов Б., Флейшман Ю. Фантастика, изданная в Ленинграде (1955–1988): Материалы к библиографии // *Магический треугольник*:

Почему именно данный процесс так заметен и важен? В чем принципиальное значение нового типа фантастической литературы, пока не имеющего даже признанного названия на русском языке?<sup>4</sup> Ответить на эти вопросы можно, лишь совершив достаточно серьезный экскурс в теорию и историю *fantasy* (мы предпочитаем исконное написание англоязычного термина) и, шире, фантастики вообще в отечественной и мировой литературе.

Устойчивого определения *fantasy* не существует. Примеры обоснования этого понятия, которые можно обнаружить как в отечественном, так и зарубежном литературоведении, грешат описательностью и метафоричностью. Согласно им *fantasy* – это «литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного; в ней присутствуют в качестве основного и неустрашимого элемента сверхъестественные или невозможные миры, персонажи и объекты, с которыми герои и читатель оказываются в более или менее тесных отношениях»<sup>5</sup>. «Фэнтези... – это литературное направление, которое, в отличие от материалистической научной фантастики, описывает мироздание с позиций объективного идеализма. Или, выражаясь человеческим языком, в основе любого из F-миров лежит акт творения – бога, дьявола или заезжего демиурга»<sup>6</sup>. «Фэнтези можно вкратце охарактеризовать как сказочную литературу для современных взрослых читателей. Это

---

*Сборник фантастики*. М.: Мол. гвардия, 1990. С. 418, сноска).

<sup>4</sup> Русификация англоязычного термина до сих пор не завершена. В разных отечественных (в том числе переводных) источниках понятие «фэнтези» употребляется как в женском, так и в среднем роде, да еще и в разных графических вариантах (фэнтази, фантази и т. д.).

<sup>5</sup> Черная Н.И. В мире мечты и предвидения / Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев, 1972. С. 16.

<sup>6</sup> Гончаров В. Русская *fantasy* — выбор пути // *Если*. – 1998. – № 9. С. 216.

романы о волшебниках и героях, драконах, эльфах, демонах, гоблинах и гномах, о магических перстнях и зарытых сокровищах, утонувших континентах и забытых цивилизациях с использованием реально существующей или выдуманной мифологии. Это сказки, написанные с применением всего арсенала средств, выработанного литературой за тысячи лет развития»<sup>7</sup>.

Подобные формулировки, впрочем, чаще всего описывают лишь одну – правда, ныне наиболее популярную – разновидность *fantasy*, так называемую «героическую», или «фантастику меча и магии» (о ней речь впереди), а потому, на наш взгляд, сужают поле исследования. *Fantasy* заслуживает гораздо более широкой трактовки, как и более высокой оценки, нежели ярлык «массовой» литературы, давно и прочно присвоенный ей и академическим литературоведением, и немалой частью читающей публики.

В каком-то смысле *fantasy* – литература волшебного, сверхъестественного, магического и необъяснимого – представляет собой квинтэссенцию фантастики и, шире, художественной словесности, использующей так называемый «явный» вымысел, повествующей о небывалом и невозможном. Вот почему так трудно дать ее исчерпывающее описание. Можно лишь посочувствовать автору *Энциклопедии фэнтези* Дж. Аллену, сетующему: «Искать определение слову “фэнтези” – все равно что ловить туман рыболовной сетью. Фэнтези – это текучее, изменчивое явление, не имеющее никаких четких границ... Даже попытки дать фэнтези определение от противного обречены на провал...»<sup>8</sup>.

*Fantasy* относится к тому типу художественной словесности, который описывает то, чего в реальности «не бывает и вообще не может быть». В истории

---

<sup>7</sup> Дрозд Е. Волны в океане фантастики // *Слушайте звезды!* Сборник фантастики. М., 1990. С. 464.

<sup>8</sup> Аллен Дж. *Фэнтези. Энциклопедия*. М., 2006. С. 10.

литературы XIX–XX вв. к подобному способу изображения прибегали многие классики, в том числе отнюдь не соотносимые в обыденном сознании с понятием «писатель-фантаст»: Э. Т. А. Гофман (*Золотой горшок*) и В. А. Жуковский (*Светлана*), О. де Бальзак (*Шагреновая кожа*) и Т. Манн, (*Иосиф и его братья*), О. Уайльд (*Портрет Дориана Грея*) и М. А. Булгаков (*Мастер и Маргарита*). Несмотря на вариативность образной системы и причудливый полет фантазии, данная литература имеет собственные достаточно жестко прослеживающиеся законы и является, по нашему мнению, интереснейшим объектом теоретического осмысления.

Начнем с наиболее общих разграничений, локализирующих *fantasy* в системе литературоведческих категорий. Для обозначения любого произведения, содержащего «явный» вымысел, мы используем термин «повествование о необычном»<sup>9</sup>. Среди основных разновидностей повествования о необычном (в целом соотносимых с жанровыми формами фантастического рассказа, повести и романа, утопии и антиутопии, притчи, литературных сказки и мифа, а также с большим количеством сатирических произведений) особое место занимает, конечно, фантастика, демонстрирующая

---

<sup>9</sup> Эпитет «явный» приходится присоединять к понятию «вымысел» потому, что последнее имеет несколько базовых значений. В первом, наиболее частом случае вымысел трактуется очень широко: как существеннейшая черта художественной литературы – субъективное воссоздание реальности писателем и образная форма познания мира. Вторым самостоятельным значением понятия «вымысел» можно считать принцип построения традиционно относимых к «массовой» литературе произведений, намеренно сгущающих и заостряющих свойственное обыденной реальности течение событий, – авантюрно-приключенческих, любовно-мелодраматических, детективных романов и т. п. Наконец, слово «вымысел» может использоваться в качестве синонима понятий «фантастическое», «необычайное» и «чудесное» (так его используем и мы). Подробнее об этом см.: Ковтун Е. Н. *Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа*. М., 1999.

наиболее яркие и прихотливые вымышленные конструкции. Вот почему термины «фантастика» и особенно «фантастическое» традиционно используются как описание универсального для литературы любых эпох и стран *способа воспроизведения реальности в художественном произведении*, заключающегося в отступлении от «буквального правдоподобия», в перекombинировании, пересоздании отдельных черт и объектов реальности.

Но фантастика отнюдь не однородна. В самом широком плане в ней, как правило, выделяют два самостоятельных типа. Первый основан на изображении «потенциально возможного», того, что вполне может существовать в окружающем мире, но еще не открыто человеком, не изобретено, не исследовано и т. п. Данный тип фантастики в российском литературоведении чаще всего обозначается как «научная фантастика» (НФ, западный терминологический аналог – science fiction, SF). Он относительно молод и появился в XIX столетии в связи с прогрессом науки и техники, ростом престижа позитивного рационалистического знания, стремлением «покорить природу» и обратить ее законы на пользу человеку. У истоков научной фантастики стоят Ж. Верн и Г. Уэллс. Последний внес в научную фантастику социально-философский аспект, обратив ее к изучению закономерностей развития общества, соотношения научного поиска и духовного взросления человека, к исследованию перспектив существования цивилизации и т. п. В XX в. данный тип фантастики (прежде всего именно его социально-философская разновидность) получил развитие в творчестве О. Степлдона и К. Чапека, А. Толстого и Е. Замятина, а затем в книгах корифеев «золотого века» англо-американской science fiction и их последователей – от А. Азимова и А. Кларка до Д. Уиндема, Р. Шекли, Г. Каттнера и многих иных фантастов. Как в российской, так и в зарубежной литературе НФ доминировала по крайней мере до конца 1950-х гг., а в Восточной Европе до последней трети XX в.

Закономерности развития и особенности поэтики научно-фантастических произведений достаточно хорошо изучены и в отечественном, и в зарубежном литературоведении<sup>10</sup>. Если отвлечься от частных случаев, то наибольшее внимание исследователей привлекает проблема их соотношения с научным знанием, с одной стороны, и с художественным творчеством, с другой. Крайние позиции в данном споре выражались как в подчеркивании воспитательной и популяризирующей функции НФ, доминирующей над развлекательной и эстетической, так и, напротив, в отрицании «научности», то есть некоей специфичности подобной литературы по сравнению с иными жанрами и областями словесности. В 1970–1980-х гг. последняя точка зрения возобладала, и эпитет «научная» стал восприниматься как весьма и весьма условный.

Вот почему для обозначения данной разновидности фантастического повествования мы предпочитаем

---

<sup>10</sup> См., например: Брандис Е.П. *Советский научно-фантастический роман*. Л., 1959; Бритиков А. Ф. *Отечественная научно-фантастическая литература (1917–1991): В 2-х кн.* СПб., 2005; Бугров В. *Тысяча ликов мечты*. Свердловск, 1988; Булычев Кир. *Падчирица эпохи: Избранные работы о фантастике*. М., 2004; Гаков В. *Четыре путешествия на машине времени / Научная фантастика и ее предвидение*. М., 1983; Геллер Л. *Вселенная за пределами догмы: Размышления о советской фантастике*. Лондон, 1985; Гуревич Г.И. *Беседы о научной фантастике*. М., 1983; Кагарлицкий Ю.И. *Что такое фантастика?* М., 1974; Няццу А. Е. *Современная фантастика: проблемы теории*. Черновцы, 2004; Осипов А.Н. *Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины): Краткий энциклопедический справочник*. М., 1999; Чернышева Т.А. *Природа фантастики*. Иркутск, 1984; Aldiss B.W., Wingrove D. *Trillion year spree: The History of science fiction*. NY., 1986; Amis K. *New maps of hell*. Lnd, 1962; Davenport B. *Inquiry into science fiction*. NY. Lnd. Toronto, 1955; James E. *Science fiction in the 20<sup>th</sup> Century*. NY, 1994; Pierce J.J. *Foundations of science fiction: A study in imagination and evolution*. NY, 1987; Philmus R. *Into the unknown: The Evolution of science fiction from Francis Godwin to H.G.Wells*. Berkley-Los Angeles, 1970; Suvin D. *Metamorphoses of SF*. New Haven, 1979; Wollheim D. *The Universe makers: Science fiction today*. New York, 1971.

пользоваться понятием «рациональная фантастика», более адекватно, на наш взгляд, отражающим специфику фантастической посылки (допущения о необычайном, лежащего в основе сюжета). Данная специфика состоит прежде всего в рациональной (логической, допустимой с точки зрения современных научных представлений о мире) мотивировке посылки непосредственно в тексте произведения. Как правило, в фантастике этого типа изображается вполне узнаваемая реальность, лишь дополненная или частично трансформированная последствиями фантастического допущения (изобретение машины времени или способов быстрого перемещения в космосе, встреча с «братьями по разуму» и т. п.).

Именно по характеру фантастической посылки от рациональной фантастики отличается иной тип фантастической литературы, повествующий не столько о том, чего «не бывает», сколько о том «чего вообще не может быть» с точки зрения трезво-рационалистических представлений о мироздании. В данном типе фантастики посылка, как правило, не мотивируется вовсе – или же ее мотивация вынесена за пределы текста: автор апеллирует к древнейшим мифологическим (и шире – архетипическим) структурам, образам, пластам человеческой психики. Вот почему подобного рода произведениях читатель встречается со сверхъестественным и непознаваемым, загадочным и ужасным, волшебным и чудесным. Едва ли все эти понятия могут быть терминологически обоснованы. Однако отражаемый ими круг тем, образов и сюжетов обладает несомненной яркостью, оригинальностью – и при этом, как ни парадоксально, устойчивостью – а потому легко распознается читателем и пользуется значительной популярностью. К данному типу фантастики и применяется обозначение *fantasy*.

В отличие от НФ, *fantasy* имеет гораздо более солидный литературный возраст<sup>11</sup>. Истоки фантастики

---

<sup>11</sup> Из зарубежных работ о *fantasy* см., например: *The Aesthetics of fantasy: Literature and Art*. Notre Dame (Ind.), 1982; Irwin W. R.

этого типа уходят в фольклорную волшебную сказку, в свою очередь являющуюся трансформацией (результатом десакрализации) архаического обряда и мифа. На протяжении многих веков фантастика подобного рода воплощалась в преданиях и легендах, житиях и балладах, притчах и баснях, быличках и «страшных» историях для детей и взрослых. На высочайший эстетический уровень ее подняли романтики, она определяет колорит произведений Э. Т. А. Гофмана, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, В. Ф. Одоевского. И в трезвом XX столетии традиция *fantasy* не прервалась, но, напротив, дала мощный всплеск в творчестве Г. Майринка, а затем Л. Перуца, Ф. Кафки, Г. Лавкрафта и многих иных мастеров слова. Она оказалась способной даже к взаимодействию с НФ – например, в трилогии К. С. Льюиса<sup>12</sup>. Новый взрыв интереса к *fantasy* последовал в 1960-е гг. с ростом популярности книг Д. Р. Р. Толкиена, а затем в 1990-е гг. с появлением, в том числе, цикла о Гарри Поттере<sup>13</sup>.

---

*The Game of the impossible: A Rhetoric of fantasy.* Urbana etc, 1976; Kroeber K. *Romantic fantasy and science fiction.* New Haven, Lnd, 1988; Lovecraft H. *Supernatural horror in literature.* NY., 1945; Macandrew E. *The Gothic tradition in fiction.* NY, 1979; Manlove C. H. *Modern fantasy: Five studies.* Cambridge, 1975; Moorcock M. *Wizardry and wild romance: A Study of epic fantasy.* Lnd, 1987; Pesch H. W. *Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung.* Köln, 1982; Wydmuch M. *Gra ze strachem: Fantastyka grozy.* Warszawa, 1975.

<sup>12</sup> Речь идет о написанных в 1939–1945 гг. романах *За пределы безмолвной планеты*, *Переландра* и *Мерзейшая мощь*. Начавшись как типичное научно-фантастическое повествование в духе «жюльверновской» традиции, трилогия К. С. Льюиса постепенно превращается в религиозную утопию со сверхъестественными персонажами и извечной борьбой Добра и Зла Границы между разновидностями фантастики и повествования о необычайном вообще, разумеется условны. Многие писатели, ощущая это, используют в своих книгах синтез различных типов «явного» вымысла. Так, например, в *Мастере и Маргарите* М. А. Булгакова одинаково ярко представлены *fantasy*, сатирическая и мифологическая условность, а также элементы притчи.

<sup>13</sup> Эта сказка (особенно последние романы цикла), начавшись как «детская», постепенно стала вполне «взрослой». Романы

От мировой линии развития *fantasy* во второй половине XX в., однако, отличалась ее судьба в литературе восточноевропейских стран. Господствующая в них идеология требовала от писателей ориентации прежде всего на рациональное знание – да еще в достаточно жестких схемах марксизма-ленинизма. Поощрялась, особенно в конце 1940 – первой половине 1950-х гг. (а в СССР еще с 1930-х гг.), главным образом научная фантастика «ближнего прицела»: обоснование технических новинок, в лучшем случае – прогнозирование недалекого коммунистического будущего. В 1960–1970-х гг. фантастика частично преодолела эти барьеры и в творчестве И. А. Ефремова, А. и Б. Стругацких, С. Лема, П. Вежинова и других талантливых писателей достигла высот социально-философской проблематики. Но доминировать до конца социалистической эры продолжала рациональная фантастика.

*Fantasy* же расценивалась как принадлежность «загнивающего мира капитализма». Вот типичное суждение советской критики тех лет: «На Западе... часто создаются романы-фантазмагии, далекие от какой бы то ни было науки... Советская фантастика идет по другому пути. Наши писатели не искажают в угоду авторской фантазии уже известные науке факты»<sup>14</sup>. Неудивительно, что, не имея доступа к *fantasy* и слыша о ней подобные суждения, авторы и читатели Восточной Европы не испытывали в данном типе фантастики нужды. «Фэнтези, мистика, хорор, киберпанк... благополучно существовали там. А здесь их не только отрезали от печатного станка заслонкой цензуры, но и просто не умели готовить. Не умели и не стремились научиться»<sup>15</sup>.

---

Дж. К. Ролинг хорошо иллюстрируют тезис о сращении в XX в. литературной волшебной сказки и *fantasy* – границы между ними нередко провести невозможно.

<sup>14</sup> Брандис Е. *Советский научно-фантастический роман*. Л., 1959. С. 43–44.

<sup>15</sup> Володихин Д. Место встречи... Фантастика и литература основного потока: конвергенция? // *Знамя*. 2005. № 12. С. 177.

Вот почему не был нужен и термин, обозначающий тип фантастики, отличной от НФ. Критике вполне хватало родственных определений «сказка», «легенда», «притча», «миф». В крайнем случае их превращали в эпитеты. Так появились частичные аналогии понятия *fantasy*: «сказочная», «волшебная», «чудесная», «чистая» фантастика. Не менее часто, впрочем, эпитет опускался, и получалось противопоставление: НФ и некая «фантастика вообще». Последняя, как правило, объявлялась характерной для досоциалистической поры: фольклорная фантастика, фантастика романтиков и т. п.

Ситуация несколько изменилась лишь в 1970–1980-е гг. Несмотря на окончание «оттепели», полного возврата к установкам 1950-х гг. не произошло. Господствующий в восточноевропейских литературах «единственно прогрессивный творческий метод» – социалистический реализм – все более воспринимался как одиозный и демонстрировал стремление расширить собственные границы, включив в свои рамки многое из того, с чем ранее яростно боролся, – в том числе «ненаучную» фантастику. Сказывалось и зарубежное влияние: популярность латиноамериканской мифологической прозы, интерес к «магическому реализму», формирование весьма чувствительной к фантастике и фантастическому постмодернистской поэтики и т. п.

Все это привело к появлению в фантастике Восточной Европы философско-фантастического повествования со сложной нравственно-психологической проблематикой. Данный тип прозы охотно обращался к фольклору и мифологии, а если и пользовался рациональной посылкой, то смело дополнял ее сверхъестественными образами и мотивами. В подобном духе написаны *Барьер* (1976) П. Вежинова, *Альтист Данилов* (1981) В. Орлова, *Белка* (1984) А. Кима. Характерен подзаголовок последней книги – «роман-сказка». Позднесоциалистическая *fantasy* нередко выступала в облике литературной волшебной сказки (особенно в детской и подростковой прозе

Кира Булычева, Ю. Томина и др.), романтической фантазии (В. Крапивин), а также притчи и неомифа (как «этнического», так и «общечеловеческого» типа) у писателей из республик Союза ССР (Ч. Айтматов), в болгарской (Й. Радичков), сербской (Д. Киш) и хорватской (П. Павличич) интеллектуальной прозе.

И тем не менее эти исключения лишь подтверждали правило: *fantasy* как признаваемого критикой самостоятельного типа фантастической литературы в социалистических странах не существовало. Еще в 1990 г. специалисты констатировали: «Сейчас у нас этот жанр почти не встречается. Можно вспомнить повести *Понедельник начинается в субботу* братьев Стругацких, *Башня птиц* О. Корабельникова и *Голубой кедр* Елены Грушко, рассказы *Шотландская сказка* В. Щербакова, *Дальнейшему хранению не подлежит* Р. Подольного, *Подарки Семиллирамыды* Б. Руденко, некоторые рассказы из сборника Ю. Никитина *Далекий светлый терем*. Кажется, все...»<sup>16</sup>. С этим согласны и современные исследователи фантастики: «До 1991 г. в России не было собственной фэнтези. У нас была лишь слабенькая, крайне размытая предфэнтези, представленная текстами Ольги Ларионовой, Людмилы Козинец, Евгения Богарта и нескольких других менее известных авторов»<sup>17</sup>.

Однако далее все изменилось буквально в одночасье. Всего за четыре-пять лет, к середине 1990-х гг. Россия и иные бывшие социалистические страны обзавелись собственной *fantasy*, причем оригинальной, далеко не во всем похожей на западные варианты.

Появление первых образцов *fantasy* в России как правило относят к рубежу 1980–1990-х гг. В их числе рассказы и повести *Ведьмак Антон* (1989) М. Шабалина, *День без Смерти* (1989) Л. Кудрявцева, *Тени сна* (1989) В. Забирко, *Белая дорога* (1990) С. Вартанова, *Дверинда* (1991) Д. Трускиновской,

---

<sup>16</sup> Дрозд Е. *Волны в океане фантастики*. С. 464.

<sup>17</sup> Володихин Д. *Место встречи...* С. 177.

*Выборный* (1992) Ю. Иваниченко и ряд других. Всерьез же о российской *fantasy* критика заговорила после выхода в первой половине 1990-х гг. романов «Меч и радуга» (1993) М. Симонс (Е. Хаецкой) и *Многорукий бог далайна* (1994) С. Логинова, трилогии *Кольцо Тьмы* (1993) Н. Перумова, цикла *Бездна Голодных Глаз* (1991–1993) Г. Л. Олди (Д. Громова и О. Ладыженского) и некоторых других действительно крупных и значимых произведений нового типа.

Ныне же, в начале XXI в., российская *fantasy* представлена огромным количеством изданий и жанровых разновидностей: «детское фэнтези», «городское фэнтези», «историческое фэнтези» и «псевдоисторическое фэнтези», «ироническое фэнтези», «детективное фэнтези», «феминистическое фэнтези», «вампирский боевик», «приключенческое фэнтези» и «авантюрное фэнтези», «эпическое фэнтези», «мистический триллер» и т. п. Подобное многообразие все чаще заставляет не только составителей рекламных текстов, но и серьезных исследователей разграничивать не *fantasy* и НФ, как прежде, но «фантастику» и «фэнтези» (такой подзаголовок имеет, например, один из наиболее известных специализированных российских журналов «Мир фантастики»).

Как же все это произошло? Каким образом за короткий срок *fantasy* утвердилась столь широко и прочно? Какими путями формировалась поэтика нового типа фантастики? Откуда взялись ее авторы? Идет ли речь о молодых писателях, которые начинали собственное творчество непосредственно с *fantasy*, или же необходимо говорить о перестройке сознания и эволюции художественной манеры бывших авторов рациональной фантастики?

Все эти вопросы до сих пор остаются без ответа. Проблема такого масштаба нуждается в системных исследованиях, а не слишком многочисленные статьи об отечественной *fantasy* пока носят в основном обзорный характер. Разумеется, и наша работа не в состоянии дать исчерпывающих объяснений. Однако

высказать ряд предварительных суждений о механизме рождения нового типа российской фантастики, на наш взгляд, вполне допустимо.

Прежде всего в этом механизме необходимо разграничить внешние по отношению к литературному процессу и внутренние, собственно литературные факторы. К внешним относятся политические и экономические перемены в России и в немалой степени обусловленная ими мода на все «западное», в том числе фантастику. Бесспорно, очень важную, если не конституирующую роль в формировании отечественной *fantasy* сыграл зарубежный опыт. Однако истолковать и оценить его трудно: для постсоциалистической фантастики он оказался одновременно и полезен, и вреден.

Полезен потому, что разразившийся в начале 1990-х гг. «бум» переводной (в основном англо-американской) фантастической литературы позволил российскому читателю в числе прочих наконец-то в полном объеме познакомиться с произведениями Д. Р. Р. Толкиена, К. С. Льюиса, Г. Майринка, Г. Лавкрафта, У. Ле Гуин, П. Бигля и многих иных замечательных мастеров *fantasy*. Вреден же тем, что, несмотря на разнообразие создаваемых этими писателями разновидностей *fantasy* (от метафорической и философской до «ужасной»), отечественных авторов и читателей прежде всего привлек, к сожалению, ее иной, приключенческий вариант – упоминавшаяся выше «героическая» *fantasy*, известная также как «фэнтези меча и магии» или «меча и волшебства».

В подобных текстах (представленных десятками и сотнями переводов) фантастическая посылка присутствует в редуцированном виде, нередко и вовсе превращаясь в «декорацию», принцип оформления пространственно-временного континуума, в котором развивается несложный приключенческий сюжет. Чаще всего герой в компании как обыкновенных, так и чудесных спутников, сражаясь и влюбляясь, совершает вояж по выдуманному миру в поисках волшебного

артефакта, служащего важным аргументом в извечной борьбе более или менее персонифицированных Добра и Зла. Глубина проблематики для подобной литературы не важна, достаточно, чтобы мир, где действует герой, выглядел непохожим на обычный. Для создания «необычности» авторы используют в основном реалии Средневековья, но в принципе не брезгают ничем: магия и схватки на мечах нередко соседствуют в их книгах с изощренными техническими приспособлениями (лазеры, аннигиляторы и прочее «оружие будущего»), параллельные пространства и инопланетные цивилизации легко уживаются с нравами земного палеолита и т. п.

Расцвет подобной прозы в России, последовавший за эпохой «проблемной» и «вдумчивой» НФ 1960–1980-х гг., был вызван прежде всего гипертрофированной коммерциализацией фантастики. Издатели фантастической (как и любой другой литературной) продукции в условиях рынка заинтересованы прежде всего в устойчивом спросе на нее. Серьезность же содержания – то есть адресация фантастики относительно узкому слою интеллигенции, как в предшествующие десятилетия, – на спрос влияет отрицательно. Вот почему книжный рынок ориентируется прежде всего на «массового» читателя с его любовью к незамысловато-приключенческим сюжетам и конфликтам. Следование подобным схемам всячески поощряется, авторов целенаправленно приучают даже к строго заданным объемам и правилам оформления текстов.

Непосредственным итогом «погони за брэндом и форматом» становится удручающая серость и серийность *fantasy* «меча и магии». Она выражается, во-первых, в преобладании неотличимых друг от друга повествований крупного формата: опубликовать один «длинный» текст оказывается коммерчески более выгодным, нежели сборник коротких рассказов. Во-вторых, любое хоть сколько-нибудь неординарное произведение немедленно обеспечивается продолжением и в конце концов превращается в многотомную

эпопею, напоминающую телевизионный сериал. Бесконечные повторения размывают авторский замысел, а потому рано или поздно оказываются безнадежно скучны. Вот почему мы не считаем нужным подробно останавливаться на характеристике российской «фантастики меча и волшебства» или перечислять ее создателей. Десятки, если не сотни их имен демонстрирует ныне отдел фантастики любого книжного магазина.

И все же отнюдь не только опыт зарубежной «героической» *fantasy* лег в основу создания «волшебной» и «чудесной» российской фантастики 1990-х гг. Для ее формирования существовали и вполне самобытные отечественные предпосылки; на него наложили отпечаток внутренние процессы, идущие в литературе вообще и в фантастике в частности. Самым важным фактором, повлиявшим на возникновение российской *fantasy*, по-видимому, следует признать «усталость» читателей и критики от бесконечно тиражируемых в предшествующие крушению социализма десятилетия схем и штампов НФ.

«Массовый поток НФ как бы привел к общему знаменателю все расхожие темы и сюжеты фантастики, упростил и опошлил их...»<sup>18</sup>. «Тяга не к железному, а к человеческому у читателя была... велика... любители фантастики устали от стекла и бетона, “шагающих саксофонов” и никелированных “ручек приборов”...»<sup>19</sup>. В начале перестроечной поры и авторам, и любителям фантастики хотелось нового, не такого как раньше. И эту «инаковость» писатели принялись утверждать самыми разными путями.

Многие рассказы, экспериментирующие с необычным «ненаучного» типа, появились еще в 1980-е гг., но либо не попали к широкому читателю,

---

<sup>18</sup> Арбитман Р. *Участь Кассандры: Статьи о фантастике и не только о ней*. Саратов, 1993. С. 23–25.

<sup>19</sup> Арбитман Р. *Живем только дважды: Заметки о фантастике*. Волгоград, 1991. С. 7.

либо не получили обозначения «fantasy». Для их характеристики вплоть до начала 1990-х критика предпочитала иносказательные обороты. Так, например, комментируя содержание сборника *Дорога миров* (1990), включавшего явно нарушающие каноны НФ рассказы и повести Ю. Медведева, Е. Грушко и А. Бачило, В. Львов дипломатично пишет: «все три автора характеризуются поэтичным взглядом на жизнь...»<sup>20</sup>. Симптоматично, впрочем, что в той же статье о творчестве Е. Грушко уже говорится, что в нем «разрабатывается редкое в советской литературе направление – фэнтези»<sup>21</sup>.

Немалая часть фантастов старшего и среднего поколений пришла к fantasy от нравственно-философской проблематики фантастики 1970–1980-х гг., характерной, впрочем, и для нефантастической прозы. Эти писатели и присоединившиеся к ним молодые авторы создавали «сказочно-лирическую фантастику», в которой философские символы и фольклорные образы «опредметчиваются деталями реального современного быта... жизнь и сказка образуют своеобразное стилистическое единство», раскрывающее «вечные проблемы любви, морали, жизни и смерти»<sup>22</sup>.

Таковы *Цветица* Л. Грушко, *Любовь и Но я хочу быть с тобой...* Д. Трускиновской, *Хижина в песках* М. Шаламова и многие аналогичные произведения. К той же группе можно отнести и примеры «экологической» fantasy, подобные повестям *Хорги* Е. Грушко или *Вернуть глаза* В. Иванова, где уничтожаемая человеком природа, защищаясь, поро-

---

<sup>20</sup> Львов В. Проблема выбора, или творчество и чудотворство // *Дорога миров: Сборник фантастики*. Т. 2. М., 1990. С. 276.

<sup>21</sup> Львов В. Проблема выбора... С. 281.

<sup>22</sup> Мещерякова М. *Русская фантастика XX века в именах и лицах. Справочник*. М., 1998. С. 52–53. Сказанное автором справочника о творчестве Е. Грушко в целом верно для всех авторов философско-метафорической fantasy второй половины 1980-х – начала 1990-х гг.

ждает наделенных сверхъестественными способностями мутантов, схожих с волками-оборотнями и иными привычными образами *fantasy*. Развитие философской традиции привело в дальнейшем к созданию произведений, близких к притче, подобных «Свету в окошке» С. Логинова, рассказывающему о продолжении существования после смерти – пока об умершем помнят живые.

Многие авторы *fantasy* начала 1990-х гг. наряду со сказочной и мифологической образностью использовали для создания *fantasy* принципы былички и «страшного» рассказа. Так появились новеллы и повести *Ворон* и *Детский мир* А. Столярова, *Дом у дороги* и *Monstrum magnum* С. Логинова, *Кузнечик* А. Саломатова, *Оборотень* Н. Ютанова, *Стеклянный шар* А. Полякова и им подобные. Своеобразный художественный эффект породило сочетание канонов «ужасной» *fantasy* с партийно-советской идеологией. Так, в новелле «Мумия» А. Лазарчука вождь мирового пролетариата В. И. Ленин становится... энергетическим вампиром: «Когда-то давно *сам* умер – или как будто бы умер... и те, которые с ним были, соратники – они решили сохранить его тело, сделать мумию и выставить в музее, чтобы все видели и знали, какой он был. Ну и вот... сделали мумию, а потом к ним приходит один маг и говорит: а хотите, я его... ну, мумию то есть... оживлю? А те без него не знают, что делать, переругались все, ну и говорят: хотим. Маг и оживил. Потом много всякого было...»<sup>23</sup>. Симптоматично, что фантастическая посылка излагается ребенком, и это наивное и путаное повествование возрождает в читателе немотивированные «детские» страхи.

Фольклор и шире, интерес к прошлому своего народа вновь, как некогда в период романтизма, оказался в высшей степени импульсивным для становления нового типа фантастики. Не случайно составители одного из

---

<sup>23</sup> Лазарчук А. Из темноты: Повести и рассказы. М., 2000. С. 358.

первых сборников возрождающейся отечественной *fantasy* *Концерт бесов* (1991), чтобы подчеркнуть сходство эпох и преемственность традиций, включили в него наряду с прозой современных авторов произведения русских романтиков В. Одоевского, А. Погорельского и М. Загоскина<sup>24</sup>. А во второй половине 1990-х гг. критика заговорила о рождении «славянской» *fantasy*, оперирующей романтизированными и опозитивированными представлениями о языческой эпохе, использующей переосмысленные фольклорной и литературной практикой «преданья старины глубокой». Наиболее запоминающимся образцом данного типа прозы в начале 1990-х гг. стал *Волкодав* М. Семеновой. Но, апеллируя к «высокой» литературе, детищем те же процессов можно считать и *Кысь*, фольклоризированную антиутопию Т. Толстой.

Однако едва ли не наибольшая часть рождающейся российской *fantasy* обязана, как ни парадоксально это звучит, появлением на свет именно НФ – и в своих начальных образцах сохраняет с ней отчетливую связь. Причин этого, по-видимому, следует выделить две. Во-первых, опасения (возможно, и неосознанные) писателей, еще вчера создававших рационально-фантастические тексты, слишком бескомпромиссно и резко порвать с привычным опытом – что могло и не встретить понимания у материалистически настроенного читателя. Во-вторых, действительно удобнее и проще было объяснять изображаемые сверхъестественные явления иными физическими законами, действующими в затерянных во вселенной мирах.

Так или иначе, но фактически «ритуальную», не столь и нужную для понимания сюжетных событий отсылку к иным цивилизациям и пространствам содержат многие опыты в духе *fantasy* начала 1990-х гг. Например, в *Магическом треугольнике*

---

<sup>24</sup> Концерт бесов: Книга для полуночников. М., 1991. Аннотация характеризует издание как: «Первый сборник, отражающий традицию “страшного” рассказа в классике 18–19 вв. и современной фантастике».

Л. Резника обитающие на вновь открытой планете (в повести ощутимо влияние *Обитаемого острова* А. и Б. Стругацких) духи и оборотни в конце концов оказываются «волновыми роботами» и жертвами генетических экспериментов. *Ночь мутантов* Е. Бурлаченко, выстроенная как фантазмагорический гротеск с оживающими мертвецами, двойниками и всякой нечистью (наиболее колоритен ее главарь: «...на ветке священник сидит. Лысый, лицо белое как мел, черные очки, а под очками – словно угольки тлеют»<sup>25</sup>), сопровождается запутанным и скучным пояснением о вторжении в наше пространство некой иной «информационной волны». А в «Дороге в один конец» С. Иванова город мертвецов и монстров, известный как Веселый Круг (контаминация мотивов *Соляриса* С. Лема и *Пикника на обочине* А. и Б. Стругацких), оказывается результатом эксперимента местных ученых с параллельным пространством. И так далее.

Подчеркнем еще раз: в этой статье мы отнюдь не претендуем на исчерпывающую характеристику творческих инспираций первых отечественных творцов фантастики нового типа. Все источники возрождения российской *fantasy* учесть едва ли возможно. В их числе, например, игры, причем отнюдь не только компьютерные, породившие как на западе, так и у нас повествования в духе «героической» *fantasy*, но и более традиционные, подобные «морскому бою», определившему композицию одного из лучших произведений *fantasy* 1990-х гг. – «Многорукого бога далайна» С. Логинова.

Кстати, игровой и приключенческий элемент сам по себе отнюдь не вредит *fantasy*. Напротив, он максимально полезен ей – если только не превращается в унылую и плоскую самоцель. Отечественная приключенческая *fantasy* представлена на рубеже XX–XXI вв. многими неплохими образцами. В их числе, например, *Посмотри в глаза чудовищ* А. Лазарчука и М. Успен-

---

<sup>25</sup> Бурлаченко Е. *Ночь мутантов* // *Концерт бесов*. С. 92.

ского – великолепная по наполненности образами и мотивами *fantasy* всех веков и стран сага о похождениях русского поэта Николая Гумилева, отнюдь не расстрелянного в ЧК, но ставшего членом оккультного общества «Пятый Рим». Можно упомянуть и цикл о Тайном Городе В. Панова, и романы Г. Л. Олди, основанные на приключенческой развертке античных, восточных и т. п. мифологий.

И, конечно, большую помощь в становлении российской *fantasy* оказала отечественная сатирическая традиция, идущая еще от Н. В. Гоголя и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Их заветы, как и влияние булгаковского гротеска, фантазмагорий в стиле В. Орлова и А. Житинского, ошутимы во многих начальных образцах «ненаучной» фантастики (*Мужчина с звездиком* А. Зинчука, *Мясник* П. Молитвина), а позднее – в любимой многими читателями иронической трилогии М. Успенского (*Там, где нас нет*, *Время Оно*, *Кого за смертью посылать*) или в творчестве Е. Лукина последних лет (*Алая аура протопарторга*, *Чушь собачья*, *Портрет кудесника в юности* и др.).

Какие же суждения об эволюции российской фантастики можно высказать по прошествии почти двадцати постсоциалистических лет? Означает ли нынешнее господство циклов «меча и магии» дискредитацию *fantasy* или даже фантастической литературы в целом? Ни в коей мере! Автор этой работы относится к поколению читателей, выросшему на книгах А. и Б. Стругацких, А. Азимова, С. Лема, с ностальгией перечитывающих И. Ефремова и Р. Брэбери. Но на вопрос, стоило бы (если бы это было возможным) вернуться в век господства рациональной фантастики, пусть даже во времена ее расцвета, ответ для автора несомненен: нет! Ведь тех пор границы фантастики невообразимо расширились, ее поэтика усложнилась, появилось столько новых тем и идей! Совсем иначе оцениваются ныне не только познавательные и прогностические, но и эстетические (в том числе и развлекательные – и в этом нет ничего

обидного) возможности и ценность фантастического повествования.

Поэтому повторим: для плодотворного развития фантастики важны все ее типы и виды. Лучшим вариантом было бы, наверное, сбалансированное существование рационально-фантастического повествования и *fantasy*. Однако подобные идеалы достижимы лишь в мечтах литературоведов. Действительность наверняка окажется иной.

Что ж, увидим!

Elena Kovtun (Russia, Moscow)

## THE ORIGIN OF FANTASY: TRANSFORMATION OF RUSSIAN SCIENCE FICTION LITERATURE ON THE VERGE OF THE 20TH CENTURY

### Summary

The paper considers the evolution of science fiction prose in Russian literature of the last decades. The shift from the complete dominance of science fiction proper during the late period of socialism to the reign of fantasy in modern literary tradition is being analysed. The attempt is made to find out the sources and to trace the development of the Russian variant of fantasy during the second half of the 1980s – the first half of the 1990s on the basis of Russian literary tradition of the previous epochs.



Борис Ланин  
(Россия, Москва)

## РУССКАЯ АНТИУТОПИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

*Апстракт: Автор указује на најновија дела руске књижевности која сликају релативно блиску будућност света као антиутопије. Уз податке о делима и пратећим критикама, предлаже се типологија према моделима развоја: будистички, муслимански, псеудолиберална диктатура, православна империја, сатиричка антиутопија*

*Кључне речи: руска књижевност – антиутопија – утопија – футурологија – сатира – постмодернистичка игра – национални модели развоја*

Антиутопии рубежа веков – об относительно близком будущем: о 2008 годе. В конкретную историческую эпоху антиутопии из литературного жанра превратились в прием моделирования реальной действительности. В этой заряженности на политическую актуальность сказывается, во-первых, урок постмодернизма, во-вторых, проникновение литературного жанра из интеллектуального мейнстрима в массовую литературу и все более уверенное обоснование в ней; в-третьих, приближение литературного жанра антиутопии к пограничному жанру: социологическому, философскому, футурологическому, а также и литературному – утопическому. Политические проекты становятся все более важной пружиной антиутопии. Это напоминает классические советские романы-эпопеи, в которых «исторический сюжет», интерпретированный в соответствии с официальной исторической точкой зрения, являлся важной составляющей сюжета.

На рубеже 20-21 вв. русская антиутопия переживает новый расцвет. В советское время это был полудиссидентский жанр, и антиутопические произведения либо печатались в эмигрантской печати, либо ждали лучших времен в самиздате. При формировании книжного рынка резко изменилась литературная ситуация. Появились новые писатели, новые литературные премии, стимулирующие интеллектуальную разведку будущего. Но и уровень высокой политики, на котором реализовалась утопия «соединенных штатов Европы», оказывается лишь торжеством технологий, правда, иных, дипломатических, но все же технологий, которые пока что выше закона – ибо конституция Европы так и не стала ее основным законом. Что здесь нужно обсуждать? Какой дискурс рождается в результате этих обсуждений? Какой комплекс эстетических идей вызывает ответную реакцию реципиента? Гедонизм, мелкие бытовые удобства, отсутствие какой бы то ни было рефлексии относительно целей. Вопрос «как?» абсолютно превалирует над вопросом «для чего?» Такова современная «утопическая ситуация».

Несмотря на крах реализованных утопий, интерес к ним не падает. Только за последнее десятилетие за рубежом вышли фундаментальные работы, посвященные антиутопическому жанру в литературе. После 1994 г. множество работ появилось и в России<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Юрьева Л.М. *Русская антиутопия в контексте мировой литературы*. М.: ИМЛИ РАН, 2005, 317 с.; Ануфриев А.Е. *Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в.: Эволюция, поэтика*: Дис.... д-ра филол. наук: М., 2002. 381 с.; Лазаренко О.В. *Русская литературная антиутопия 1900-х-первой половины 1930-х годов: Проблемы жанра*: Автореф. дис.... канд. филол. наук: Воронеж, 1997. 20 с.; Быстрова О. В. *Русская литературная антиутопия 20-х годов XX века: проблема жанра*: Автореф. дис.... канд. филол. наук: М., 1996. 18 с.; Артемьева Т.В. *От славного прошлого к светлому будущему: философия истории и утопия в России эпохи Просвещения*. СПб.: Алетейя, 2005: 494 с.; Лиокумович Е.А. *Диссидентская утопия в советском культурном пространстве*: Дис.... канд. филос. наук: Ростов н/Д, 2005. 132 с.; Артемьева Т. В. *Утопия в*

Востребованность антиутопий в сегодняшней литературе очевидна. В начале XXI века в России, как известно, сложилась весьма острая и двусмысленная с точки зрения многих читателей ситуация со свободой слова. Атмосфера дискуссий о будущем осталось в XX веке. Открытое обсуждение насущных политических проблем все чаще оказывается невозможным: дело не только в прямых запретах, но и в возрождении виртуального «внутреннего редактора». Публичные дискуссии, столь характерные для 90-х годов, заменяются частичным информированием населения об уже предпринятых властями шагах. На это накладывается традиция нарочитого игнорирования футурологических исследований:

«У нас в стране организаций, занимающихся стратегическими исследованиями на среднесрочный или долгосрочный период, вообще не существует. <...> Моделировать будущее в России не принято. Так что проблемы настоящего решаются не в расчете на будущее, а чтобы залатать имеющиеся дыры»<sup>2</sup>. В этой

---

*России: от идеального государства к совершенному обществу: Историко-философские аспекты.* СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004; Павлова О.А. *Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект*: Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2004. 471 с.; Пушкин Г. *Россия – 2012: история будущего*. М.: Ин-т экон. стратегий, 2004. 298 с.; Ковтун Н. В. *Утопия в новейшей русской прозе*. Томск: Томский гос. ун-т, 2003. 127 с.; Баталов Э.Я. *Политическая утопия в XX веке: вопросы теории и истории*: Автореф. дис.... д-ра полит. наук: М., 1996. 56 с.; Сысоев Г. Д. *Соотношение утопии и антиутопии в утопической традиции*: Дис.... канд. филос. наук: Воронеж, 1996. 177.

<sup>2</sup> Асадова Н. Гадание на «Карте» // *Коммерсантъ-Власть*. – 2006. – № 24. – С.52. Этой статьей завершился совместный проект журнала «Коммерсантъ-Власть» и радиостанции «Эхо Москвы» под названием «Мир в 2020 году». В его рамках читатели и слушатели были ознакомлены с четырьмя сценариями будущего, разработанными в 2005 году Национальным разведывательным советом США и опубликованными в виде доклада «Карта глобального будущего»: «Давосский мир» («Коммерсантъ-Власть». 2006. № 20), «Рах Americana» («Коммерсантъ-Власть».

новой для постсоветской России ситуации антиутопическая литература взяла на себя функции интеллектуального разведчика будущего – когда с известной долей иронии, а когда и без. Антиутопия стала жанром не только массовой литературы, но и актуального искусства<sup>3</sup>.

В русских утопиях и антиутопиях рубежа тысячелетий реализуются различные национальные модели развития:

1) буддийская – в серии утопий, изданных под псевдонимом «Хольм Ван Зайчик» (за которым скрываются петербургские писатели Вячеслав Рыбаков и Игорь Алимов).

Хольм Ван Зайчик — удачный проект современного книжного рынка. В рамках проекта выпущено семь книг.

2) Мусульманская – в романах Андрея Волоса *Маскавская Мекка* и Елены Чудиновой *Мечеть парижской Богоматери*.

*Маскавская Мекка* – пожалуй, самый неудачный роман А. Волоса. Ни одна из параллельных сюжетных линий не захватывает читателя, нет ни одного запоминающегося персонажа. Москва стала новой Меккой, городом (с преобладанием мусульманского населения) под названием «Маскава» – на тюркский манер. Единственным спасением для немусульманского населения становится «эмиграция» в коммунистическую деревню, вымышленную автором по запомнившимся ему, видимо, рецептам утопических социалистов. Андрею Волосу, обычно кропотливо выписывающему детали, здесь недостает точности, достоверности, чувства юмора.

Действие романа Е. Чудиновой происходит в Париже в 2048 году, когда Евросоюз давно называется

---

2006. № 21), «Новый халифат» («Коммерсантъ-Власть». 2006. № 22), «Спираль страха» («Коммерсантъ-Власть». 2006. № 23).

<sup>3</sup> Савчук В. *Режим актуальности*. СПб.: СПбГУ, 2004. – С.21: «Задача актуального искусства – оперативно реагировать, давать имя непроявленным вещам и не ставшим еще массовым явлениям...»

Евроисламом. Большинство европейцев приняло ислам и живет по законам шариата. Собор Парижской Богородицы после небольшой архитектурной перестройки стал мечетью. Оставшиеся национальные меньшинства в Париже живут в гетто. Впрочем, действует подпольное движение сопротивления захватчикам. Подпольно проводит службы христианская община.

Подпольщики узнают о готовящейся операции по уничтожению гетто и объединяются, чтобы захватить Собор Парижской Богородицы. Их цель – на один день вновь сделать Собор христианским храмом, освятить его, отслужить в нем мессу и взорвать. Роман и заканчивается уничтожением храма.

Чудинова написала антиутопию, которая в российской провинции стала поистине массовой книгой. Не беда, что ее читатели (а особенно почитатели) никогда Парижа не видели и не увидят. Они нашли главное для себя и для автора – единение вокруг комплекса ксенофобских и националистических суеверий, стереотипов и предчувствий. Этот графоманский многословный текст на короткое время оказался в центре читательских споров. Его обсуждали на всех крупных федеральных телеканалах и радиостанциях. Общий тираж приблизился к миллиону экземпляров. Профессиональные критики на появление романа практически не отреагировали<sup>4</sup>.

3) псевдолиберальная диктатура – памфлет Сергея Доренко *2008*;

В ноябре 2005 г. комитет Государственной Думы по государственному строительству и конституционному законодательству был вынужден после протокольного поручения депутата Алексея Митрофанова проверить «вредоносность» антиутопии Сергея Доренко *2008*. В романе излагался фантазмагорический сценарий перехода власти от Путина к одному из людей его окружения, Дмитрию Козаку. Предполагалось позже объявить

---

<sup>4</sup> Небольшое собрание ссылок на самодеятельных критиков можно найти по адресу <http://www.lepta-kniga.ru/ncd-5-11-53/cafe.html>

Козака больным и вновь пригласить Путина на высшую руководящую должность. Но Путин и сам изменился: он теперь увлекается буддизмом, тайно посещает своих учителей в горах. В это время чеченцы захватывают атомную электростанцию в Обнинске. В Москве воцаряется хаос, в результате которого к власти приходят последователи Эдуарда Лимонова. Тот освобождает из тюрьмы Михаила Ходорковского и назначает его премьер-министром. По словам депутата А. Митрофанова, власть можно захватывать с этой книжкой в руках «хоть сейчас». За чтение пришлось взяться многим депутатам, которых раньше было невозможно уличить в пристрастии к беллетристике. Все же книгу признали безвредной и «не представляющей художественной ценности»<sup>5</sup>.

4) Православная империя – началась в *Москве 2042* Владимира Войновича, а затем продолжилась в утопиях литературной группы «Бастион», в которую входит один из ключевых людей издательства «Амфора» Павел Крусанов.

Ставшую на какое-то время популярной вымышленную империю Павел Крусанов назвал «Гесперия»<sup>6</sup>. Эта разоренная, распавшаяся страна описана в романе *Укус ангела*.

Продолжением литературных игр с образом утопической империи стал сборник, составленный Павлом Крусановым, под названием *Незримая империя*.<sup>7</sup> Свое ироническое упоение Империей П. Крусанов приравнивает к постижению благодати:

«Петербургский фундаментализм – это такая форма благодати. А благодать невыразима. Сущность его (ее? благодати?) постигается

---

<sup>5</sup> Ни определение «вредности», ни утверждение «художественной ценности» в компетенцию выборных государственных органов, разумеется, не входит.

<sup>6</sup> П. Крусанов. *Укус ангела*. СПб.: Амфора, 2000, роман написан в 1999.

<sup>7</sup> *Незримая империя: повести*/ А. Секацкий, Н. Подольский, В. Рекшан. СПб.: Амфора, 2005. 439 с.

путем индивидуальной медитации, путем интеллектуального и эстетического созерцания идеальной Незримой империи. <...> Империя исполнена воли к экспансии и нарушению равновесия в мире, она строит пирамиды и возводит Колизеи, потому что способна на сверхусилие, на объективно ненужное сверхусилие, на то, чтобы что-то сделать навечно»<sup>8</sup>

Почему вообще обратились к образу Империи? Только ли потому, что сейчас живем в демократии? В этом заключается какое-то особое писательское предчувствие, которое прежде было только у утопистов.

Только П. Крусанов намекнул – веско, ужасающе – что Империя – это чудовище. Горе тому, кто увидит ее разверзшуюся пасть. К счастью для литературы и к несчастью для общества, у нынешних российских властей нет привычки читать художественную литературу. Она остается островком творческой свободы

*Американская дырка* – безусловно, профессионально написанный роман. В нем воскрешен культовый персонаж конца 1980 – начала 1990 годов – Сергей Курехин, человек разнообразных талантов, умерший в возрасте 43 лет от редчайшего заболевания – саркомы сердца. В воображаемой реальности 2010 г. Курехин не умер 14 лет назад, а уехал в Псков, сменил фамилию и имя, и разрабатывает проект вовлечения Америки в колоссальную авантюру, которая должна привести ее (и, конечно, приводит) к полному финансовому, моральному и «геополитическому» краху.

Крусанов одержим образом платоновского котлована, только у него котлован приобретает «углубленно эротические» очертания. Его герои ведают истинную причину падения советской власти: в 1991 г. на Кольском полуострове пробурили сверхглубокую скважину – и это якобы и привело в конечном итоге к полному дисбалансу сил в государстве. В общем, нельзя

---

<sup>8</sup> Крусанов П. *Легионеры незримой Империи // Незримая империя: повести* / А. Секацкий, Н. Подольский, В. Рекшан. СПб.: Амфора, 2005. С 9.

проникать в глубь земли столь далеко. Распространив фиктивную информацию о залегании на глубине 13 километров сверхбогатого пласта драгоценных металлов и спровоцировав американцев на решительное бурение земли, фирма Капитана (так называет своего кумира и начальника Евграф) добивается в конечном итоге падения доллара, обнищания Америки и, как результат, уникального обогащения России...

В результате Россия становится землей обетованной, победительницей империалистов и благословенным местом для православных людей с фундаменталистской закваской. Колоссальный успех маленькой фирмы, начинавшей с борьбы за включение в программу Олимпийских игр соревнований по скоростному свежеванию баранов.

Конечно, роман этот – насквозь ироничен и опровергает всех населяющих его идеологов: от новой реинкарнации Курехина до его ближайшего помощника и тайного оппонента Евграфа Мальчика. Не замечают этой иронии ни Валерий Иванченко<sup>9</sup> из «Книжной витрины», ни Лев Данилкин, написавший о романе:

«Крусановская «обратка» обнаглевшей Америке — роман чертовски любопытный, в первую очередь бесстыдством: восхитительно лобовое выполнение идеологического заказа 2005 года, недвусмысленный образ врага — мировой либеральной мрази, вопиющая питерская местечковость диалогов (все из подмигиваний («подозреваю, что вы — сторонник гуманных идей»), буквальный перенос дугинских манифестов в «курехинские» монологи; все это настолько за гранью, что даже и хорошо»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> «Национал-патриоты должны рукоплескать, ибо вслед за Пелевиным Крусанов повернул от поганого постмодернизма к строительству новой русской литературы» <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2485801/>

<sup>10</sup> Данилкин Л. Роман про мертвого Курехина // *Афиша*. – 2005. – 25 сентября. <http://msk.afisha.ru/books/book/?id=7900995>

Конечно, Крусанов не мог вызвать столь забавной реакции, какую вызвал Доренко: нет политической биографии, кроме ироничного письма к президенту В.В. Путину с призывом восстановить империю. Нынешняя администрация на иронию подчеркнута не реагирует. Иронический стиль ведь вне политики...

5) сатирическая антиутопия – *Кысь* Татьяны Толстой, *План спасения* Дмитрия Горчева, *День опричника* Владимира Сорокина.

*День опричника* – первый сатирический роман В. Сорокина. Характерно двойственное название: день опричника – это и один день из жизни Комяги, выбившегося в верхи опричнины, это и «день» как профессиональный праздник – ведь столько событий происходит с Комягой: и удавил, и изнасиловал, и программу праздничного концерта утвердил, и в бане в групповой содомии поучаствовал, и с государыней, бывшей неглиже, позавтракал, и взятку от балерины получил, и рыбками-наркотиками побаловался, и на границу съездил, на китайских бизнесменах подзаработал – чем не праздник! Общество в романе Сорокина – антиутопия: империя, в которой граждане «добровольно» сожгли загранпаспорта, лишь на время привязывает к себе подданных.

«Вот был кострище! На меня, подростка, тогда это сильное впечатление произвело. В январе, в крутой мороз несли люди по призыву Государя свои загранпаспорта на главную площадь страны да и швыряли в огонь. Несли и несли. Из других городов приезжали, чтобы в Москве-столице сжечь наследие Белой Смуты. Чтобы присягнуть Государю. Горел тот костер почти два месяца...»<sup>11</sup>

Она держится трудами Комяги, его сподвижников и Бати, по сути, пахана неконтролируемой никем шайки. Носятся они вдоль и поперек страны на своих «меринах»-мерседесах, с привязанными к автомобилям метлами и волчьими головами, наводя на со-

---

<sup>11</sup> Сорокин В. *День опричника*. М.: Захаров, 2006. С. 137.

граждан ужас, которым так гордится главный герой. Счастлив он в стране, где закон превратился в метлу на его автомобиле. Однако антиутопические персонажи-сопротивленцы населяют едва ли не каждую страницу романа. Они встречаются Комяге ежечасно, и это – всего лишь обычный его день! За стилизованным языком, за остроумными и точно прорисованными деталями у Сорокина появляется образ компьютеризованной, псевдосовременной и обреченной на изменения империи.

Отдельного серьезного разговора заслуживает антиутопия Дмитрия Быкова *ЖД*<sup>12</sup>, жанр которой сам автор определяет как поэму. Россия предстает здесь как арена бесконечно исторической войны, цель которой – обретение не территории, а собственной идентичности: «Увы, слишком долго и безответственно сходились воины Севера с дряблым коренным населением; податливость и безволие проникли в кровь северян. Все вырождалось. Актуализация древнего зова удавалась не всегда. Обычно нацию очищали и обновляли войны, но эта новая война радикально отличалась от предыдущих. <...> Женственный Юг, ценивший комфорт и уют, дрожавший за жалкую человеческую жизнь, – как мог он воевать с титанической варяжской армией, для которой физическое бытие солдата было не дороже ячменного колоса! Но в последний год осуществлять варяжскую стратегию было затруднительно – солдат не хватало даже на кухонный наряд. Расстрелы приходилось производить лишь по праздникам, в дни особенно почитаемых святых, – и боевой дух войска неуклонно падал. Армия была не та, и с каждым днем становилась все более не той»<sup>13</sup>. Роман создавался под влиянием пастернаковского *Доктора Живаго*: здесь и картины гражданской войны, и живописание природы, и любовь среди голода и смертей, и зарисовки фронтового быта, и герои-оборотни, и неожиданные романские совпадения, встречи, которых никто не

---

<sup>12</sup> Быков Дм. *ЖД*. М.: Вагриус, 2006. 688 с.

<sup>13</sup> Быков Дм. *ЖД*. М.: Вагриус, 2006. С.27-28.

мог ожидать. Но главное здесь – от антиутопического жанра: предчувствие гражданской войны, словно эк-фрасис одноименной картины Сальвадора Дали.

\* \* \*

Утопии становятся все более технократическими. Новое устройство неведомого утопического государства интересует писателей и читателей гораздо меньше инфраструктурных новшеств в этих государствах. Мера утопичности оказывает равной мере фантастичности. Фантастичность, в свою очередь, оказывается относительной – она разряжается в результате технологических открытий: вершиной бытовой утопии стал так называемый «умный дом», зажигающий электрическую плиту по команде с мобильного телефона и ночью сопровождающий проснувшегося хозяина в туалет последовательно включающейся дорожкой лампочек.

«Хорошие футурологические прогнозы, подобно детективным расследованиям, базируются на трех основных факторах: средствах, мотивах и возможностях, – пишет Брюс Стерлинг, и продолжает далее: – Но в наши дни будущее перестало быть синонимом слова прогресс»<sup>14</sup>.

Удивительно, до чего же быстро изменившая потребительская стратегия редуцировала утопическую мысль до банальных дерзаний в области бытовых усовершенствований! Тот же Б. Стерлинг, яркий представитель киберпанка, редко выходит из биотехнологического дома в своих утопических фантазиях:

«У вас нет «душевой кабины». Но у вас есть стандартная система повседневного ухода за телом, которая каждое утро, умывая вас, тщательно проверяет все индексы и показатели вашего самочувствия и внешнего вида. Зубная щетка анализирует состояние ротовой полости, осуществляя учет живущих там микроорганиз-

---

<sup>14</sup> Стерлинг Б. *Будущее уже началось: Что ждет каждого из нас в XXI веке?* / Пер. с англ. И. Цибизовой. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С.10.

мов. Ваш туалет – самая сложная периферия в доме. Она предоставляет вас самую полную информацию о метаболических процессах в вашем организме – обо всех веществах, которые попадают туда и оттуда выводятся, а также обо всем, что с ними в вашем теле происходит. Только дураков тошнит от этого»<sup>15</sup>.

Никакой рефлексии, никакой, тем более, философии, да и дом не слишком умный (лампочки по дороге в туалет?)

Особенности современной ситуации для писателей-антиутопистов заключаются в политической заостренности, отсутствии философичности и эсхатологической устремленности к очередному концу света, который на этот раз должен произойти в 2008 году.

Вообще, вопрос «где утопия?» всегда был актуальным для русского читателя, начиная с 18 века.

В одноименной антиутопии Егора Радова *Якутия* – это Израиль, обетованная земля для русских. Нужно только продать ее американцам и зажечь нормальной, человеческой жизнью, как и подобает подлинным европейцам. Вот отделимся от Совдепии, и тогда... Все смешалось в шизофренической географии героев романа Е. Радова:

«У нас в Якутии будет новое многонациональное процветающее государство. Вы посмотрите на наши пальмы, приятели! Разве это пальмы? Это – депские пальмы! А у нас должны быть жара и баобабы!! Чем мы хуже? И все это из-за Ленина! Почему у нас такие морозы зимой?! Из-за коммунистов, из-за Советской Депии. Ничего, мы устроим перекоп Земли и тогда посмотрим – кто кого»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Стерлинг Б. *Будущее уже началось: Что ждет каждого из нас в XXI веке?* / Пер. с англ. И. Цибизовой. – Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С.27.

<sup>16</sup> Радов Е. *Якутия: роман*. М.: Зебра Е, 2002. С. 51. Справедливости ради следует сказать, что роман Радова —

Почему русская утопия не представляет себе Россию европейской? Во-первых, утопия всегда мыслит масштабно, обобщая и абстрагируясь от реальности. Конкретное в утопии – это быт и перечислительные списки, предтечи постмодернистских каталогов, общее – это прогнозы. России не хватает места в Европе – и приходится устремляться в Азию. Правда, Россия может *добавиться* к Европе, и сама Европа станет больше. Но Евразия всегда будет «еще больше». Отсюда происходит представление о России как о евразийской. Для утопии это не имеет особого политического значения, гораздо больше здесь культурного смысла. Для русской утопии Европа кажется слишком маленькой, Россия же – «великая держава». Возникает пространственный парадокс, художественного решения не имеющий.

\* \* \*

Отрицая какую бы то ни было литературную иерархию, раскладывая пасьянс классическими сюжетами и национальными архетипами, постмодернизм — с некоторым опозданием — воцарился в современной российской литературе. Ныне на прежних картах спешно дописываются новые, пока не существующие географические и исторические реалии. Захватывающая постмодернистская игра превратила антиутопию в жанр беллетристики, легкое чтиво, увлекающее читателя сюжетом, но она не в силах нейтрализовать пророческую силу жанра. Вся история антиутопий подтверждает их удивительный дар.

В свое время шукшинского героя Князева задерживают за «несколько мыслей» о государственном устройстве. Наивная душа, он создал проект воображаемого государства, оказавшегося злой, наивной и

---

анекдотически скверный. В нем нет ни одного запоминающегося образа, все сравнения надуманы, стиль — вычурный и выпященный. Он постмодернистский лишь потому, что никакое иное профессиональное определение его не годится. Однако Якутия как страна пальм, баобабов и ананасов – в какой-то мере оправдывает автора.

жестоким пародией на окружающего его самого социалистическую утопию. Не разобрался Князев, что его-то проект и доводит эту окружающую утопию до логического абсурдного завершения, а потому и никак не может понять: за что арестовали-то?

Популярные писатели являются выразителями «коллективного бессознательного». В отличие от писателей-пророков, которые рано или поздно становятся классиками, национальной гордостью и выразителями национального менталитета, так называемые «популярные», «массовые» писатели предлагают легко усваиваемые истины, становятся кумирами на час и выражают случайные идеи в парадоксальной, а потому привлекательной форме.

Мыслители, писатели, журналисты продолжают продуцировать утопические проекты, которые сохраняют шансы (по крайней мере, теоретические) на реализацию. В антиутопиях они разыгрывают различные варианты развития будущего. Писатели еще не чувствуют, что судьба российской журналистики может коснуться и их.

Boris Lanin (Russia, Moscow)

## RUSSIAN ANTI-UTOPIA AT THE THRESHOLD OF THE CENTURIES

### Summary

Utopian and anti-utopian literature becomes popular and influential in Russia in the beginning of 21<sup>st</sup> century. They represent various scenarios of the social and political development before and after 2008 when the possible presidential election may probably happen in Russia. The works by Vladimir Sorokin, Dmitrii Bykov, Elena Chudinova, Sergei Dorenko, Andrei Volos, Khol'm Van Zaichik, Pavel Krusanov, and Egor Radov are in focus. The paper argues that nowadays anti-utopian writings are visual models of Russian images of future. Contemporary mass-culture becomes a skilful conductor of those ideas into the public spiritual life.

Дејан Ајдачић  
(Србија, Београд – Україна, Київ)

## ИДЕОЛОШКЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ У СЛОВЕНСКИМ НАУЧНОФАНТАСТИЧНИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

*Апстракт: Предлаже се теоретски модел испитивања идеолошких пројекција у књижевности, а потом се анализирају научнофантастична дела неких словенских књижевности према пропагандном слављењу или критичком оцртавању идеологија монархизма, капитализма, комунизма, постидеолошког стања*

*Кључне речи: идеологија – идеологема – идеолошка пројекција – тематизовање – позиционирање – маркирање – деконкретизовање идеологије – утопија – антиутопија – руска књижевност – српска књижевност – хрватска књижевност – украјинска књижевност – пољска књижевност – бугарска књижевност – научна фантастика – монархизам – капитализам – комунизам*

Идеолошке и политичке идеје у научној фантастици засноване су на ставовима писца, његовом фикционализовању идеолошке привржености проистекле из личних знања и осећања, наручених идеолошких представа, али и колективно посредованих идеала, фрустрација и комплекса заједнице којој припада. Аутор у широком дијапазону између пропагирања и оспоравања владајуће идеологије одређује свој став посредством заплитања и расплитања сижеа, посредством исказа и мисли јунака и приповедача. У научнофантастичним делима појављују се рационални, емоционални и социјални елементи ауторовог и аутором посредованог сагледавања односа техничких направа, научних открића, мотивације јунака и друштвених односа у будућности. Када у

слици света будућности у научнофантастичном делу идеологија и политичке идеје нису у склопу фикционалног света довољно мотивисане, нити усклађене с чиниоцима уобличеног света, саме те идеје не доприносе уверљивости новоствореног света, већ указују на разлом између идеолошких представа с неидеологизованим сижејним линијама, на видљиве шавове идеолошких и неидеолошких чиниоца у мотивацији ликовва, идеолошку употребу научно-техничких достигнућа и др. Таква дела изазивају осећање да свет није приказан довољно стварно. Уколико аутор не успева да естетски обједињавајући чиниоце свог дела уклопи идеологију у целовит и читаоцу уверљив фикционални свет, идеологија постаје или сувишан или намећући елемент који указује на превласт идеолошке наруцбине. Тумач и теоретичар научне фантастике, Дарко Сувин, тако поводом неких дела совјетске научне фантастике говори о „картонским ликовима“. У овом истраживању пажња је усмерена на идеолошко-политичке ставове, исказане идеје и поруке словенских аутора у научнофантастичним делима, без обзира на то да ли су оне представљене вешто или невешто, уверљиво или неуверљиво, једнострано или многострано, у предњем или задњем плану приповедног текста.

Научна фантастика као књижевни жанр веома је пријемчива за идеолошко-политичке садржаје. У књизи *Раскрснице утопије* Всеволод Ревич је написао: „Фантастика је одувек била исполитизовани жанр, у чему је она слична публицистици... Фантастику не треба ни схватати, ни анализирати ван директних веза с владајућим идеолошким струјањима“ [Ревич 1998: 10]. Стога ваља подсетити на историјске догађаје који су утицали и на књижевни процес словенских народа. У Октобарској револуцији 1917. године бољшевици су створили Совјетски савез као прву социјалистичку државу, а од 1945. до слома социјалистичког блока комунистичке партије на власти и у преосталим државама словенских народа подстицале су развој соцреализма и пред уметност постављале пропагандно-

идеолошке задатаке. Иако жанровски специфична по одступању од реалистичког приказивања, научна фантастика је била праћена бурним оком партијских цензора у редакцијама издавачких предузећа и часописа, надлежним комисијама и комитетима, што је логично доводило и до повећаног опреза самих аутора који нису могли бити имуни на аутоцензуру. Притисак на писце научнофантастичне књижевности није био свемогућ, па су се срећом појављивала и дела уздигнута над ускогрудостима идеолошких диктата.

Коментаришући идеолошке ставове у научној фантастици критичари и тумачи књижевности су до 1989. године оцењивали и меру привржености писца владајућој идеологији. Пуно информација с комунистичким оценама књижевних дела налази се у књизи о руској совјетској научној фантастици Анатолија Бритикова (1970), као и у књигама *Огледало Ураније* Јеремеја Парнова (1982), *Замишљено и реално* Бугарке Елке Константинове (1987). Након слома комунистичког блока, без обавезујућег идеолошког преламања научном фантастиком словенских народа бавили су се Чех Алеш Лангер, Срби Бојан Јовић и Александар Недељковић, Бугари Огњан Сапарев, Елка Константинова (са обрнутих позиција) и Људмила Стојанова, Пољаци Анджеј Штоф, Жежи Јажембски, Даријуш Бжостек, Руси Всеволод Ревич, Борис Лањин, Антон Первушин, неки од аутора у зборнику *Руска фантастика на раскрићу епоха и култура*. Научнофантастична дела анализирана су и с жанровске тачке гледишта као утопије или антиутопије [Д. Сувин, В. Ревич, Ф. Мухић, Д. Ајдачић, Б. Лањин, Н. Надјарних].

### *Идеолошко тематизовање, позиционирање и маркирање*

Идеолошка уверења писаца у делима научне фантастике за разлику од идеолошких погледа аутора жанрова који се строжије држе стварности, могла би у већој мери да одступају од постојећих друштвених односа, идентитета и процеса. Међутим, творци на-

учне фантастике, парадоксално, фантастиком ретко мењају основе познате им идеологије и колективног идентитета, већ фантастику користе за испитивање или доказивање моћи идеологије и у другим световима и временима. Фантастика најчешће није слободна од идеолошких порука и сукоба пишчевог доба, она је заправо податнија неприкривеном пројектовању идеолошких ставова.

Тај парадокс могуће је објаснити чињеницом да се научнофантастична књижевност употребљава као средство за потврђивање дуговечности своје идеологије и у епохама које ће тек наступити. Због тога је фикционална пројекција будућности била податна за идеолошку пропаганду и онда када су писци додатно јарком светлошћу обасјавали светлу будућност свог идеолошког система, али и када су вешто бацали тамна светла на идеологију противника истичући њену неисправност и безперспективност. Чиновници су подстицали или приморавали писце да у своја дела уносе пожељни идеолошки смисао, јер су дела о будућности била масовно и радо читана, па су и потурена пропаганда и идеолошке манипулације читаоци фикционалних творевина лако усвајали.

Друштвена наруџбина владајуће идеологије у тоталитарним друштвима остварује се притисцима или понудама, претњама и обећањима који ломе или наводе писце да стану у строј славитеља њене моћи. Они који нису желели да буду пропагатори наметнутих им идеја – били су кажњавани стављањем на цензорске листе забрањених аутора или су проналазили неку нагодбу са властима, пристајући на прикривено, питијско и деидеологизовано излагање.

У анализи идеолошких чиниоца у књижевности употребљава се читав низ појмова којима се одређују побуде, стратегије, узајамна дејства идеологије и књижевности, те резултати њихових додира. У оквиру књижевне теорије створен је појам „идеологема“ који је могуће додатно рашчлањавати и дефинисати. О идеологеми је најпре писао Јуриј Медведев, а након

њега Јулија Кристева, која „повезује концепт идеологеме са социјалном димензијом знака, приписујући му 'дејство које повезује транслингвистичке праксе друштва и кондензује владајући начин мишљења'“ [Reis]. Амерички теоретичар књижевности Фредерик Џејмсон у књизи *Политички несвесно* идеологему дефинише као: „повијесно одређен појмовни или семички комплекс који се може пројцирати било у облику 'вриједносног сустава', 'филозофијског појма' или пак у облику протоприповијести, особне или колективне приповједне фантазије” [Viti: 134]. Идеологеме као обликотворни чиниоци књижевног текста потчињавају његове друге елементе намећући и самом тексту идеолошка гледишта и значења.

*Идеологеме личности* јесу историјски обележени комплекси симболичких представа у идеолошком систему вредности везани за једну личност. Историјска личност значајна за одређену идеологију може бити приказана у фикционализованој прошлости, док у будућности она поприма амблематску вредност представљања и именовања бројних институција, космичких летелица, завода, фабрика, планета и др., представља „вечни”, у будућност пренет симбол протеклих времена или простора, али и идеје и вредности у духу те личности које ће постојати и у будућности. Идеологеме личности сведене на типове могу бити – претеча, вођа, пророк, зачетник, херој, страдалник и др. Насупрот том свођењу на типске црте у стварању идеологема значајне су и црте додатног идеолошког профилисања. Идеологема личности цара као владара заснована је на општим вредностима монархизма оличеним у дејствима конкретног владара. Понекад постоји више профилисаних идеологема везаних за једну личност – нпр. Лењин – заштитник радника и сељака, Лењин – одважни вођа октобарске револуције, вођа светског пролетеријата, немилосрдни противник неистомишљеника и др. Различито профилисане идеологеме у фикционалном приказивању идеолошких садржаја могу бити употребљене самостално,

истичући само изабрани профил или међусобно повезано творећи сложену представу. *Идеологема места* у књижевном делу повезује јунака књижевних дела с комплексом симболичких представа о месту важном у историји одређене идеологије. *Календарска идеологема* представља комплекс симболичких представа повезаних с важним датумима из историје неке идеологије, њеним јубилејима, празницима и др. Календарске идеологеме комуниста представљају датуми из живота класика марксизма и лењинизма, датуми револуција и комунистичког календара. Амблеми идеологије, као срп и чекић, такође могу бити коришћени као идеологеме, јер имагинарно представљају раднике и сељаке – обједињене класе на врху комунистички осмишљене друштвене лествице.

У анализи идеолошких пројекција биће коришћене и за ову прилику створене синтагме. При идеолошком тематизовању сукоба идеологија у средишту сужеа налази се сукобу две или више идеологије. У таквим делима основне напетости произилазе управо из сукобљених погледа на уређење друштва који се испољавају у свим нивоима текста. У овом типу односа према идеологији у научнофантастичним делима се описују надметања или сукоб супарничких идеологија. *Тематизовање премоћи идеологије* заснива се на слављењу идеологије коју писац заступа и пропагира у централним приповедним структурама дела – фабули и сужеу, ликовима, идејама и сл. Укрштање и приповедно повезивање више идеологема ради сужејног, актерско-актанског, идејног представљања идеологије биће названо *идеолошко тематизовање*. При тематизовању премоћи идеологије се активира читав низ идеологема. *Идеолошки позитивно тематизовање* или *утопијско тематизовање* одређене идеологије активира у књижевном делу жанровске црте утопија с приказивањем света бољим и праведнијим од света који аутори дела познају. У утопијском тематизовању премоћи неке идеологије у будућем друштву управо ће на темељима те идеологије бити успешно разрешени су-

коби у друштву и пронађено хармонично усклађивање интереса различитих друштвених група. Напредак у свакодневном животу људи може бити условљен идеологијом али и научним напретком који ослобађа људе једноличних и тешких послова и омогућава им да се у већој мери препусте себи и креативним пословима а лишава их и страха од неизлечивих болести. У неким научнофантастичним делима научно-технички напредак приписује се идеологији, при чему се две линије развоја и примене људских сазнања повезују. Веза напретка проистеклог из научно-техничког развоја и постојања одређене идеологије, међутим, није директна, али та чињеница не обавезује идеолошки пристрасне писце да идеологији за коју се залажу припишу и напредак који произилази из развоја науке и технике. Будућност у научнофантастичним идеолошки тематизованим утопијама може бити боља у различитим областима живота – неки аутори дају предност техничком напретку, неки биолошко-медицинским сферама, а неки друштвеном уређењу и социјалним механизмима. Са становишта овог рада, биће важне идеолошко-политичке пројекције у којима је будућност приказана као идеално остварење одређеног идеолошког пројекта. У утопијском тематизовању друштва с најбољим могућим поретком занемарују се или прикривају недостаци савршеног света, а понегде планирани механизми контроле и принуде бране се као добра ствар.

*Тематизовање недостатака (супарничке) идеологије* поставља у центар приповедања осуду супарничке идеологије и активира идеологеме усмерене ка оспоравању прокажене идеологије. *Идеолошки негативно тематизовање* у антиутопијама, дистопијама и сатиричким утопијама заснива се на приказу света горим од онога који аутори познају.

Свет у утопијским делима ствара се насупрот недостатацима постојећих уређења и на основу маштарија о богатом и праведном друштву заснованом на новим друштвеним односима и механизмима. Браћа

Стругацки написала су: „Утопија је свет у коме влада разум. Антиутопија је свет у коме влада зло. Творац утопије увек се руководи разумом, а творац антиутопије – осећањем“. И у антиутопијским делима структура и друштвени односи јесу рационално постављени, али емоционалност антиутопија произилази из сагледавања мана антиутопијских друштава из угла побуњеника који виде меру насиља коју власт таквог друштва употребљава да би сачувала сам поредак.

Уверења о трајности и будућој дугочекности идеологије у научнофантастичним делима произилазе из идеолошких пројекција аутора који свесно или несвесно своје дело користи у сукобу идеологија сликајући познати му друштвени поредак као идеално остварење људских вредности. Наравно, у таквом приступу неизбежно је поједностављивање реалне слике, увођење идеализације социјалних односа и механизма уз прећуткивање недостатака или унутрашњих сукоба у друштву. Свој систем приказан је као најбољи, узоран, он се пристрасно велича, насупрот идеологији противника која се слика у црним бојама. Што је већа пристрасност у похвалама врлина или превиђању недостатака свог система, то се више преувеличају мане туђег друштвеног система који се не приказује као друкчији, већ као непријатељски.

*Идеолошко позиционирање* је књижевни поступак којим се указује на идеолошке ставове аутора, јунака или подразумеваног читаоца одређењем његових идеолошких позиција, без ширења тих позиција на носеће чиниоце дела. Позиционирање може бити пропагандно, критичко и деконкретизовано. У делу се могу позиционирати различити идеолошки погледи, укључујући и погледе противника идеологије коју представљају главни јунаци. Позиционирање идеолошког става може бити монолошко у говору или проповеди или дијалогско – у уверавању, убеђивању, оспоравању саговорника.

*Идеолошко маркирање* При идеолошком маркирању (обележавању) у књижевном тексту појављују се идеолошки маркери који немају функцију главних обли-

котворних елемената дела, али указују на одређену идеологију и идеолошке ставове јунака, аутора или подразумеваних читалаца. Идеолошки маркери у књижевним делима о будућности имају за циљ да повезујући прошлост и будућност узгред укажу и на трајност неке идеологије. Чак и мали број идеолошких маркера у једном тексту у битној мери одређује идеолошке ставове у систему различитих идеологија. Најчешће коришћени типови идеолошких маркера су симболи, пароле, сажете идеологеме, идеје, књиге на којима је заснована идеологија, историјска места, датуми и друге реалије у оживотворењу неке идеологије. Сажете идеологеме се често користе у фикционалним текстовима као маркери, али се рачуна на читаочево „дочитавање“ тих идеологема у оквирима идеологије. Разноликост наведених типова и њихов неједнак статус у оквиру фикционалног текста наводе ме да идеолошке маркере поделим на: *општепознате*, за које читаоцу није потребно објашњење, *подсећајуће*, у којима се нуди информација из реалног света коју ће усвојивши је, имати на памети као познато, и *локалне* маркере који остављају одређене идеолошке белеге унутар самог дела.

Употреба идеолошких маркера као елемената идентитета у приказивању јунака и догађаја укршта се са особеностима других типова идентитета. Идеолошка припадност не противречи истовременом постојању расне, професионалне, етничке или неке друге припадности, али је у тексту важан њихов међуоднос, јер писац стављајући маркер у предњи или задњи план – истиче или прикрива одређене, у нашем случају идеолошке елементе идентитета.

Насупрот изразитом појачавању идеолошких својстава у књижевном тексту, у приступу *дезидеологизовање идеолошког* се у приповедању и оно што је очигледно у основи идеолошке природе ослобађа од црта конкретних идеологија.

Комбиновањем различитих типова укључивања идеологије у приповедни текст (тематизовање, позиционирање, маркирање) с типовима вредносног односа

према идеологији (пропагандно залагање за идеологију, критичка осуда и ослобађање од конкретних идеолошких црта деконкретизовањем идеологије) добијају се различите могуће комбинације – тематизовање, позиционирање или маркирање предности „своје“ или недостака „туђе“ идеологије.

### *Слављење монархизма*

У руској књижевности 19. века аутори неколико утопија су у своје виђење будућности пренели и идеолошке обрасце свог времена – монархистичке моделе – који су прилагођени устроју технички напреднијег друштва. Тако у незавршеном роману Владимира Одојевског *4338. година* развијена је представа индустријско-империјалне утопије [Е. Харитонов].

У свету после 1000 година који показује Фадеј Булгарин у тексту *Инстините небивалице, или Путовања по свету у XXIX веку* – научнотехничка открића су довела у 2824. години до владања небом, подводним светом, људи су постали образованији, безвредни материјали су постали скупочени, некада свакодневна храна простих људи постала је деликатес, раније необразовани народи предњаче у високој култури а некадашњи центри света постали су забита и неважна места. Иако су напредне и заостале земље промениле места, друштвени поредак је остао непромењен – помињу се ескимски принц и краљ, као и руски кнезови и племство. У другом Булгариновом тексту *Сцена из приватног живота из 2028 године* оцртава се похвала монархистичког друштва у Русији будућности.

У делу *Кроз пола века* (1902) Сергеј Шарапов слика Москву педесетих година 20. века у Русији којом владају цар-баћушка и црква. Жене немају права на образовање, а развод је срамна ствар. Аутомобили су забрањени и замењени еколошки чистим коњима, па се реакционарни политички погледи спајају и с реакционарним ставом усмереним против техничког напретка.

## Слављење комунизма

Идеолошка оријентација научнофантастичне књижевности у државама совјетског блока била је усмерена ка пропаганди социјалиста и комуниста, слављењу светле будућности социјализма и оцрњивању противника социјализма. Супротно томе, пропаганда капиталиста уздиже будуће успехе капитализма и осуђује комунисте.

У тексту „Идеолошке основе совјетске фантастике“ Августа Ројфе пише да је „у марксистичко-лењинистичкој уметности-фантастици била намењена функција моделовања идеалне, још не постојеће, али могуће, оствариве будућности“ [Ројфе: 302]. Подсећајући на термин Бритикова „наговештавајући (прогностички) реализам“, ауторка додатно образлаже прогностички принцип совјетске фантастике. Али ако овакву прогностику проанализирамо са становишта идеологије, отвара се питање где престаје предвиђање, а почињу идеолошка пропаганда, манипулација и агитација. Иако је свима јасно да је у фикционалним делима, посебно у делима о будућности тешко разлучити истину од неистине, многи ће без већих проблема указати на постајање пропагандних елемената у неком конкретном научнофантастичном делу.

Друштво праведног благостања као комунистички циљ приказују аутори научнофантастичних романа комунистичког усмерења славећи остварење идеалног света у будућности и стога су њихова дела пуна утопијских елемената. Мудри вођа, генијални проналазач, неустрашиви херој, самопожртвовани космонаут представљају појединачна оличења највиших врлина узорног друштва. Начин слављења комунизма у научнофантастичном делу зависи од много чиниоца – описа ближе или даље будућности, близине места радње Земљи или њене бачености у ванземаљски простор, људске или ванземаљске природе носиоца комунизма и др. У делима која се дешавају блиско времену настанка фантастичког дела има више елемената реал-

ног супарништва капитализма и комунизма, стварних политичких и војних напетости но у делима која се дешавају у далеким вековима и миленијумима.

У научнофантастичној књижевности писци славе комунизам на неколико типских начина у различитим времепросторима, својствима јунака и њихових противника. Слика комунизма мења се у научнофантастичним делима у зависности од тога да ли је он остварен на Земљи или на световима у космосу, од стране људи или напреднијих бића од човека. Тако се идеолошким пројекцијама придружују антропоцентричне пројекције прожете идеологијом у делима у којима људи шире комунизам у космосу. Али постоје и повести у којима се описују виша бића која су већ освојила добробити комунизма, која доприносе бржем напретку и људског друштва на путу ка комунизму и бољем свету.

*Комунизам на земљи.* У научнофантастичним делима о оствареним утопијама и друштву изобиља, правде и мира на Земљи комунистичке идеје се преплићу с технолошким и биомедицинским достигнућима. У тим делима, усредсређеним на људе и развој друштва, не отварају се питања других разумних бића у космосу и човековог односа према њима. Време потребно за остварење праведног и богатог комунистичког друштва разликује се – каткада је оно кратко, а комунизам је близак времену настанка самог дела, али у већини дела комунизам ће бити остварен тек у будућим вековима.

Победу комунизма над империјалистичким силама Јаков Окуњев у прози *Свет који стиже 1923 – 2123* (1923) смешта у XXII век. Захваљујући открићу привременог умртвљавања, ћерка професора и њен младожења буде се 200 година касније у технички унапредовалом свету у коме већ влада комунизам. Људе који не осећају потребу за радом сматрају болесним и присилно их лече.

Совјетски писац Јан Лари, запамћен више по једној књизи за децу, написао је 1931. утопијско дело *Земља срећних* у коме је веома убрзао остварење социјализма, сликајући градитеље нових прекрасних градова,

моћних електрана и летелица чак до Месеца, али и описујући избацавање новца, искорењивање алкохолизма, скраћени радни дан, постојање многих комуналних сервиса и развој стваралаштва. Писац користећи речи водича у Музеју револуције представља зловне али поражене противнике социјализма из периода првих петолетки. Иако је својим делом саздао похвалу Републици Совјета као држави изобиља и ентузијазма, Лари је иронијом судбине робиао у логору и преживео страдања у њима, али није сачекао земљу срећних. Всеволод Ревич пише да не зна које су биле оптужбе изнете писцу, али да га не напушта мисао да је управо роман *Земља срећних* могао бити разлог његовог страдања [Ревич: 39].

Роман *Чевенгур* Платонова као комбинација утопије и антиутопије нема изражене елементе научне фантастике, јер је његова фантастика више фантазмагоричног и ониричког типа.

Радња романа Георгија Мартинова *Сусрет кроз векове* одиграва се за 2000 година. Учесника Великог Отаџбинског рата, хероја СССР Димитрија Волгина, сахрањеног у оловном ковчегу оживљавају у 39. веку. Оживљеног Волгина моле да заволи нови свет, а он одговара: „Ја га већ волим. То је свет коме смо ми тежили, за који смо се борили и умирали“. Читалац уз Димитрија Волгина упознаје срећне житеље чудесног света будућности и њихова размишљања и маштања. „У претходном животу комуниста Волгин је изучавао дела класика марксизма-лењинизма и знао је основне црте будућег комунистичког друштва на Земљи.“ Димитриј Волгин је главни јунак и другог дела совјетског аутора Георгија Мартинова – *Гост из бездна*.

Необична веза прошлости и будућности остварена је у роману пољског писца Кшиштофа Боруња *Осми круг пакла*. Мотив скока у времену даје писцу могућност да сучели средњевековна сујеверја са рационалним светом науке и морално-социјалним устројством друштва будућности. Немилосрдни инквизитор 16. века, Модестус Минх чудесним случајем

доспева у комунистичко друштво. Минх, који не зна интерјезик, већ латински и немачки, уз бригу младе жене, психофизиолога Каме мења своја застарела схватања добра и зла и уверава се у већу вредност и благодност комунизма.

*Предност Совјета у истраживању нових света* описује се у научнофантастичним романима са елементима комунистичке пропаганде блиских успеха у освајању океана или космичких простора. Најпаметнији научници и проналазачи света су комунисти или присталице идеја социјалне правде који своја открића прилажу остварењу социјализма.

Алексеј Толстој је у свом делу *Хиперболоид инжењера Гарина* (1925) приказао детективску борбу за стварање летелице у којој је главни јунак присталица социјализма.

У низу романа објављеним уочи Другог светског рата, напетост у политичким односима и очекивање новог сукоба одразило се и у комбиновању шпијунских романа са елементима научне фантастике. Тако се, на пример, у роману Григорија Адамова *Тајна два океана*, објављеном пред рат (1939), описује мисија совјетске подморнице „Пионир“, на којој се појавио издајник у корист Јапанаца, механичар Горелов, заљубљен у ћерку бившег царског генерала који је избегао у Јапан.

У роману Украјинца Јурија Бедзика „*Левијатан*“ над планетом совјетски инжењери и научници су одмакли испред немачких империјалиста. Предност совјетских конструктура ракета у односу на конструкторе империјалистички ратоборне Алберије, у роману Абрама Кнопова *Распродани Месец*, јасно је у свом времену указивала на супарништво између Совјетског савеза и Америке. У овом роману истиче се како су и совјетски лекари овладали проблемима у основи радијационе болести, па их уважавају и стручњаци из Алберије.

Супарништво у освајању космоса у књижевности је било описано и пре првог лета Гагарина. Георгиј Мартинов у повести *220 дана на звездолету* представља

лет конструктора Камова с посадом на Венеру и Марс, и паничну трку Американца Чарлса Хепгуда који настрада од огромне змије на Марсу оставивши немоћног од ужаса поседолог новинара на немилост црвене планете. У каснијим делима *Сестрина Земља* и *Наслеђе Фаетонаца* Георгиј Мартинов и даље истиче првенство совјетских космонаута, али се појављује и сарадња с Британцима, уз очигледно избегавање Американаца. У романима о лету на Венеру и открићу остатака Фаетонске цивилизације, Мартинов маркира комунистичку припадност младог Генадија Второва, новог члана мисије, као Комсомолца и кандидата за члана партије.

Браћа Стругацки су у збирци приповедака циклуса *Подне, XXII век* преплели повратак двојице преживелих пилота брода Тајмир на Земљу 2119, стотинак година након одлетања с Земље првим бродом који постиже подсветлосне брзине и њихово суочење с животом на Земљи који је постао богат, пријатан и неконфликтан, без пропаганде, али са елементима комунизма.

Елементи социјалистичког погледа на свет налазе се у прва два романа Станислава Лема од којих се он касније дистанцирао. У Лемовом делу *Астронаути* (1951) радња се дешава много година после пада последњег капиталистичког система, у периоду мирне употребе науке од стране комуниста у изградњи Земље. Таква идеолошка пројекција узгред је маркирана, а роман није прожет идеолошком пропагандом. Почетком 2006. године људи забринути дешифрованим извештајем из давне 1908. о могућем нападу Венеријанаца шаљу прву атомску међупланетарну летелицу „Космократор“ коју покреће новооткривени елемент комуниј. У Лемовом роману *Магеланов облак* приповеда се како прва људска летелица полеће изван граница Сунчевог система. Један од јунака – Нилс, чита неки роман из прошлости, али никако не разуме како је неко могао жалити за изгубљеном ствари. У помоћ му прискаче сапутник на космичком броду, историчар, много упућенији у прекомунистичку

прошлост: „Некада давно постојала је лична својина како на средства за производњу, тако и на произведена блага. Потом, у нижој фази комунизма, средства за производњу су прешла у друштвену својину.“ А, када се живи у епохи која може да задовољи принцип „свакоме по потребама“, заборавило се и на својину. На овај начин, Лем позиционира учеснике космичког пута као људе комунистичке епохе, која очевидно траје већ толико дуго да су људи који немају посебна историјска знања изгубили везу с друштвеним односима у прошлости. Маркирање комунистичких вредности спомиње на још неколико места као нпр.: „После победе комунизма образовање је почело да расте необичном брзином“.

*Комунизам напредних ванземаљаца.* Ванземаљци долазе из далеких космичких простора где влада социјализам и боре се за њега на Земљи или одводе појединце или групе у свој свет. У роману *Црвена планета* Александра Богданова тајанствени инжењер Мени с великом главом, непокретним и беживотним лицем, маском прикрива да је Марсовац, да је њихова цивилизација технички и идеолошки напреднија од земаљске. Користећи тајну „минус материје“ и међупланетарног лета Мени одводи изабраног човека на Марс где он упознаје марсовски социјализам.

У једном од првих совјетских научнофантастичних дела *Држава Гонгури* (1922), Вивиан Итин слика комунизам влада у далеком свету гонгуријанаца.

У делу *Следећи свет* Емануила Зеликовича (1930) приказан је аполитични енглески математичар Брукс како чудесним путем доспева на планету Ају на којој већ дуго влада комунизам налик рају. У том свету нема сукоба, ни наудотехничких достигнућа, а по повратку на Земљу, Брукс ступа у енглеску комунистичку партију. Комбинација различитих жанрова и мотивација чине овог дело необично састављеним.

Георги Мартинов је у роману из два дела *Калисто* (1957, 1960) приказао посету Земљи високоразвијених гостију из система звезде Сиријус. У роману Мартинов

приказује супарништво комуниста и капиталиста најпре при спуштању ка Земљи. Тада се совјетски стручњаци прибојавају да се светла кугла не спусти на територију Америке, јер мисле да не би добили дозволу да оду у Америку: “У капиталистичким државама наука не добија увек подршку владајуће класе. Главну улогу игра корист монополиста, а та господа одлично знају какву корист они могу да извуку за себе из такве посете”. Када се округла бела кугла са равномерно распоређеним црним тачкама спусти у Курску област, Совјети супротно ставу идеолошких противника дозволе долазак научника и новинара из капиталистичких земаља. Двоје далековидих Руса исказују опрез због могућих диверзија на броду гостију са Калиста. Диверзију олакшава и превелика поверљивост Калистјана као комуниста, који имајући поверење према свима постају жртве западног диверзанта чији је циљ како да баца љагу на Совјете, тако и да их онемогући да сазнају тајну космичког мотора. Калистјани су уз опасност да вечито остану на Земљи спознали да су им Совјети истински склони и одбијају помоћ западних фирми у поправци мотора, што остале земље света разумеју као логичну и природну одлуку. Али стално кивни капиталисти почињу злурадо да нагађају да Совјети неће успети да поправе мотор направљен од непознате и изузетно отпорне легуре. Идеологема братства совјетских народа као и идеологема важности радничке класе потврђује се укључивањем простог грузинског стаклодувача, који предложи да се у стаклу излије потребан метал, што омогући да стручњаци прогресивних земаља по упутствима својих гостију поправе мотор. Тако је штета претворена у вишеструку корист, јер су совјетски научници овладали тајном производње до тада непознате легуре кесинд. У датуму полетања Калистјана лако се препознаје идеологема совјетског празника Дана победе, јер посетиоци из свемира крећу према својој звезди и планети 9. маја. Напредни и морални комунисти из свемира Сиријанци, по њиховом Калистјани,

помажу Совјетима и њиховом напретку технологије и стварању чврстих и дуготрајних веза, будући да са њима полећу и двоје Совјета.

*Совјети шире комунизам у космосу.* Ширење комунизма у космосу је логичан резултат споја напретка у области социјалне правде и благостања с развојем совјетске технике. Постоје два приповедна оквира којима се у совјетској фантастици у приказу космоса слави надмоћ комунизма. У првом се борба с капиталистичком идеологијом преноси у космос, а борба комуниста с космичким империјалистима, представља одраз супарништва с Земље. Оваква дела имају наглашено авантуристичке елементе, чији се сижеи, наравно, завршавају победом храбрих и паметних комуниста који у безизлазним ситуацијама налазе спас не само за себе, већ и за цео свет. Други тип сликања комунизма који људи шире у космосу, претпоставља да је комунизам на Земљи већ победио и да потомци Совјета освајајући нове просторе, шире социјализам на другим планетама и звезданим системима. У овако осликаном свету не постоји идеолошки јака опозиција комунизму, али могу постојати заостале ратоборне цивилизације и расе или појединци који теже власти и представљају претњу људима.

У роману Ивана Јефремова *Андромедина маглина* идеолошки обојено виђење прошлости представљено је у другој глави романа, названој „Епсилон Тукана“, у којој историчарка Веда Конг у свом предавању о историји човечанства говори о историјским епохама које су претходиле најсавршенијем и владајућем комунизму: „Развој потребе за стварањем нових представа о свету и друштвеним односима, дугу, правима и срећи човека, из које је израсло и расцветало се на целој планети моћно дрво комунистичког друштва“. Историчарка Веда Конг говори о веку Расцепљења, у коме су се ујединили милиони људи слободних од угњетавања и на основама науке и закона о друштвеном развоју почели да стварају ново друштво. Тада је дошло до сучељавања старих и нових идеја, те раскола

на два лагера – старих, капиталистичких држава и нових, социјалистичких. Комунистичко друштво постепено побеђује, захваљујући, како тумачи историчарка из далеке будућности, искорењивању непријатељства и лажи, и обухватајући целу Земљу. Тада почиње Ера светског јединства коју чине векови Савеза држава, Разних језика, Борбе за енергију и Заједничког језика. Људи су схватили да су рад и преодолевање тешкоћа срећа а нова сазнања, образовање, наука и уметност су постали још важнији у Ери општег рада коју су чинили векови Поједностављења ствари, Преустројства, Првог изобиља и Космоса. И као врхунац, настаје Ера великог прстена у којој су људи овладали преносом енергије и разумеју сигнале из космоса.

На почетку романа *Време Бика* Иван Јефремов описује завршетак школовања младих космонаута у коме се посебна пажња обраћа изучавању идејних грешака и неправилних праваца социјалне организације. „Тако су лутали у противречностима и природним и друштвеним, док Маркс није формулисао прост и јасан став о скоку из царства потреба у царство слободе јединим могућим путем – путем преустројства друштва“ образлаже Јефремов своје виђење развој друштава на основу учења класика марксизма. Док је комунизам оличен у Земљанима који слећу на планету која одбија контакте, у насилно и заостало друштво Торманса диктатора Чоје Чагаса којим владају удвориштво и доушништво стално се пореди с периодом капитализма и лажног социјализма у историји Земље. Иако је идеолошка оштрица окренута и према капитализму, и према изопачењима социјализма, овај роман је славном Јефремову за живота донео невоље и маргинализацију.

Сукоб империјализма и комунизма у космосу има своје представнике и у послејефремовској научној фантастици. Дмитриј Биленкин у повести *Сила силних* (1985) представља покушај Руса, Пигмеја и девојке из касте недодирљивих да пресеку зле планове империјалиста. Уз помоћ кибернетичког разума њима то успева.

Пољски писци фантастике Кшиштоф Боруњ и Анджеј Трепка су током педесетих година 20. века написали су трилогију *Изгубљена будућност*, *Проксима*, *Космичка браћа* у којој је идеолошка супротстављеност комунизма и капитализма пренесена у космос.

*Идеолошки маркери (обележивачи) комунизма.* Класици марксизма и вође совјетске револуције представљају највише коришћене идеолошке маркере. Појава имена Маркса, Енгелса, Лењина, Стаљина у приказима будућег света, потврђивала је у делима совјетских аутора далековидост њихових социјално-политичких погледа чак и у фикционално технички унапредовалој будућности.

Имена класика дијалектичког материјализма и комунистичке револуције појављују се као називи космичких бродова, планета и других небеских тела. Тако у роману Георгија Мартинова *Гост из бездна* прва фотонска ракета и прва летелица која је напустила Сунчев систем носи име космолет „Лењин“, а након ње, то су космодиспечери знали – направљене су фотонске ракете „Комуниста“, „Земља“ и „Сунце“. Имена класика марксизма, али и кованица направљених коришћењем делова њихових имена као ВладЛен, МарксЕн, Марксина, срећу се у неким НФ делима. У другом роману Георгија Мартинова *Сусрет кроз векове*, астроном Владилен је један од најбољих певача.

Иако је главни правац књижевности био соцреализам, совјетски идеолози у култури подржавали су и научну фантастику која би фикционално славила успехе Совјета у будућности. Због тога се у неким делима совјетске научне фантастике појављују имена и мисли класика марксизма. Спомињање и истицање идеолошки неприкосновеног и светог места Маркса, Енгелса и Лењина служи неколиким циљевима. Аутор који у причу о ванземаљским достигнућима Совјета помиње њихова имена потврђује најпре своју правоверност пред партијом и њеним цензорима, исправност линије партије коју следи комунистичка стваралачка интелигенција, остварење комунизма у будућности

и тиме и правоверност самог марксистичког учења у коме су „велики“ творци марксизма предвидели остварење комунизма у будућности.

Маркс се јавља као сvezналац који не само да је далековидо предвидео развој људског друштва, већ и појаве које нису постојале у његово време у областима којима се он никада није бавио. Посебно уочљива су идеолошка маркирања у којима се спомен утемељитеља марксизма појављује изненада и немотивисано. Тако Дмитриј Биленкин у повести *Сила сиљних* о свету подељеном на комунисте и империјалисте потврђује како је Маркс, живећи у време пре кибернетике знао и законитости ове области: „Карл Маркс, на ужас примитивних материјалиста још у прекибернетичко доба је исказао ту, касније очигледну мисао, да је и машини својствена своја, своје врсте „душа“, која изражава у дејству законе њеног функционисања“. Не само да је Маркс, дакле, наслутио све важне истине у области економије и друштвеног развоја, већ се његове мисли могу проширити на све области знања.

У тексту ГенADIЈА Гора *Цртеж Дороткана* саговорница у полемици каже да је о предмету спора писао још Карл Маркс, нашта њен саговорник заћути и снуждено дода: „Писао је, значи? И значи, све ће бити онако како је он писао“, нашта саговорница тврдо потврђује „Да. Све ће бити тачно, како је он писао“. Уверење у божанску мудрост Маркса ту је несумњива за оба саговорника. У прозама Александра Казанцева несумњива исправност Маркса се потврђује неколиким начинима – од постављања цитата из Марксових списа као епиграфа, до речи јунака који се на Маркса позивају као на врховни ауторитет: „Карл Маркс је указивао да се фантазија ослања на искуство“ (*Коефицијент љубави*), „Узгред, Карл Маркс га је назвао (Прометеја) најблагороднијим мучеником у филозофском календару“. Маркс се среће чак и у историјским пасажима који описују време пре Маркса – „како је блиставо касније одредио Карл Маркс“. Један од најправовернијих комунистичких писаца фантастике, Казанцев оваквим

цитатима додатно утврђује своју идеолошку исправност.

У повести браће Стругацки *Грабљиве ствари века*, појава Марксовог имена се повезује са његовим стварним доприносом тумачењу историје друштва – месту економије (Маркс је, на пример, први схватио да је цела ствар у економији. Он је схватио да ишчупати економију из руку похлепних будала), али на Маркса се позива морално сумњиви др Опир, неоптимиста, тако да је чак и то утемељено призивање изнијансирано кроз иронично бојење јунака према коме писци посредством свог јунака не гаје превелику наклоност.

*Опасности на путу у комунизам.* Чак и најбоље уређене заједнице чији припадници поседују развијену свест и осећање солидарности не могу бити лишене свих могућих проблема. Однос писаца према појединцима који одступају од узорних норми сведочи о сумњи да и у много боље уређеним заједницама могу постојати унутрашње противречности и сукоби.

Богданов је у приказивању марсијанског социјализма у роману *Црвена планета* писао о проблему исцрпљености сировина и енергије. Пројекцијом у ванземаљски свет он је изместио своје виђење могућих проблема социјализма на Земљи. На Марсу он слика и сукоб између стручњака и радника, па и самоубиство једног од главних јунака.

У *Андромединој маглини* Иван Јефремов оставља психолошке напетости између појединаца, али сукоба између класа нема. Али у његовом роману *Час Бика* већ славни и признати Јефремов је проговорио о опасностима будућег човечанства. Иако је роман објављен више пута у часописним верзијама, када је дошло до објављивања књиге откривене су њене субверзивне стране и Јефремов је и у књижевности, и у науци коју је основао скрајнут и игнорисан. У роману се приповеда о доласку земаљске експедиције на планету Торманс, на којој ауторитарно влада председник савета четворице – Чојо Чагас. Како би отклонио могуће сумње о смеру критике социјализма Тормансијанаца, Јефремов

пореди прави социјализам Земљана са његовим изобличеним и криво схваћеним преображајем на далекој планети.

У комунизму је постојао велики јаз између стварности и идеала. Високе општељудске вредности солидарности, правде и племенитог давања другима, праћено је лицемерном злоупотребом ових идеала и употребом насиља у име високих циљева. У совјетској научној фантастици нема темељног промишљања реалне будућности и стварних слабости комунистичког пројекта. Ако се и оцртавају неке слабости, критика је површна и не задире у основе друштвеног система, већ површно оцрњује недостатке и изопачења на ниском нивоу власти или међу припадницима Туђих, Других, странаца. Наравно, идеалне вредности друштва праведности и благостања нису ни могле бити спорне, али је идеолошко бојење комунистичком пропагандом маскирало и сакривало и у научној фантастици изопачења, реалне недостатке, неправду и неслободе стварног поретка.

### *Осуда фашизма*

Страх од расизма и непрестаног увећавања војне силе фашизма уплашио је низ европских аутора током 1930-их година. Антиратни и антифашистички дух се у словенској фантастици исказао у малобројним делима, али управо такав роман Карела Чапека представља и једно од врхунских дела овога жанра. Чешки писац је средствима симбола и фантастике у роману *Рат са Саламандерима*, који је објављен пре рата исказао свој став према фашизму.

Научнофантастична дела совјетских аутора која су осуђивала фашизам још уочи II светског рата, најављивали су блиски војно идеолошки сукоб и обликовали ставове маса путем популарне књижевности. У повести *Арктанија* (1937) Григорија Гребнева описује се огроман дирижабл над северним полом с целим градом, док се слика како у подводном свету делују

фашисти-„крсташи“. И Бељајев је дао свој прилог сликању војне моћи технички напредних фашиста – описујући авион ловац као летећи тенк. Роман Николаја Шпанова *Први удар. Повест о будућем рату* (1939) написан пре напада Хитлерове војске на СССР предвидео је напад Немачке, али у роману фашисти нису могли да уђу даље од четири километра, а после одлучног противнапада на територији Немачке принуђени су да после 12 часова потпишу капитулацију.

У послератној књижевности настале су читаве библиотеке књига са успоменама бораца, историјским романима о борби у другом светском рату. Осуда фашизма била је пре свега заснована на стварности, личним преживљавањима и документима. Али ни фантастика није остала без свог доприноса осуди фашизма. У роману Украјинца Јурија Бедзика „*Левујатан*“ над планетом појављује се агресивна немачка индустријска компанија и Асоцијација беле расе. Осуда фашизма ту се спаја са осудом империјализма, али се алузијама на Немачку, додају и алузије на Америку, на тадашњег супарника СССР-а. У делу другог аутора, управо Немац а не припадник неког мање ратоборног народа проналази у тајној лабораторији у Сахари силицијумске киборге. На крају дуге приповетке *Глинени бог* Анатолија Дњепрова, научнике и његове киборге уништавају.

Браћа Стругацки су у више својих дела унели мотиве борбе с фашизмом. У роману *Грабљиве ствари века*, специјалац иследник у космичким тајним операцијама Иван Жилин сећа се својих сабораца у борби с фашистима, купује књигу „Историја фашизма“. У роману *Покушај бекства* (1962) браћа Стругацки прате судбину главног јунака, Саула који је као совјетски официр побегао из нацистичког логора у будућност и тамо се представио као историчар, стручњак за XX век. Али и у напредном свету будућности он наилази на потомке целата и одлучује да се не врати у своје време и с шмајсером умирући испуни свој морални дуг. У роману *Тешко је бити бог* изасланик Института експерименталне историје допада у свет средњег века

у коме се препознају и елементи концлогора, гестапоа. Правоверни комунистички критичари осудили су са становишта дијалектичког материјализма слику средњег века из овог романа Стругацких.

### *Осуда капитализма*

Писци капитализма увиђали су мане потрошачког и прикривено тоталитарног друштва и данас су књиге Хакслија, Вонегата, Урсуле ле Гуин примери оштрог сагледавања недостатака. За разлику од ових писаца који су наслућивали у шта се може претворити њихово сопствено друштво, постојала је и многобројнија, али много мање талентована, група ратоборних писаца који су у жанру научне фантастике заступали борбене позиције своје државе и њене идеологије. Борбена научна фантастике развијала се са обе стране гвоздене завесе. У њој је приказиван сукоб два идеолошка блока и победа – своје стране. Писци капиталистичког блока осуђују мане комуниста и у будућности показују или подразумевају пораз комунизма, док идеолошки правверни писци социјалистичких земаља оцртавају мане и пораз капитализма. У комунистичком свету су писце који су критички оцртавали неке црте капитализма називали прогресивним.

### *Милитаризам капитализма*

Писци научне фантастике са елементима социјалистичке пропаганде оштро су осуђивали у својим делима империјалистичко ширење капиталиста и њихове планове о војним освајањима која се не базирају на људске жртве. Слепило за људске вредности и безобзирна агресивност капиталиста прелази у лудачку опседнутост војним технологијама и освајањем света. У развијању таквих сижеа милитарни капиталисти трпе пораз, на овај или онај начин – сами себе униште, буди се морално осећање неког од сарадника који почиње да делује против, Совјети на време спречавају агресију капиталиста или откривају шпијуне, издајнике, осветнике у својим редовима.

У критици капитализма совјетски НФ писци били су прилично агресивни. У свету будућности у космо-су и на земљи приказује се неморал капиталиста, ратоборност, нељудскост, често њихов крах, па чак и међусобно уништавање. Кошмарни злочини и масовна убиства појављују се у роману бугарског писца Хаима Оливера *Хелиополис* који није досегао високу уметничку вредност у својој идеолошкој правоверности осуде капитализма.

Писци на различите начине образлажу агресивну природу капитализма. У духу дијалектичког материјализма капитализам они сагледавају као прелазну и заосталу фазу развоја једног друштва и у коме сви друштвени механизми воде искоришћавању човека, прављењу од њега бића које не мисли већ само слепо извршава задати програм – задовољава вештачки изазвану потрошачку глад, не примећује окрутност система израбљивања, испољава мржњу према социјализму и комунистима. У таквом виђењу друштво је подељено на узак круг похлепних и агресивних кланова и бесловесне масе поданика. На милитарном плану у таквом виђењу капиталистички владари безосећајно су спремни да у заштити својих уских интереса у рат пошаљу своје грађане. Профитом острашћени и обузети појединци, с цртама демонских или полуделих бића, користећи своју моћ манипулишу другима који и не знају њихове циљеве. У таквом сагледавању и у капитализму постоје добронамерни али наивни људи који нису свесни да могу постати жртве агресивних лу-дака који имају велики новац. Такво виђење омогућава писцима социјалистичке пропаганде да и у капитализму представе добре људе, склоне правди и истини, али који нажалост нису свесни у каквом друштву живе. Понекад њиховом освешћењу доприноси и контакт са Совјетима или комунистима.

Нечовечна користољубивост на штету других може да задобије и апокалиптичне размере. У приповеци *Савез петорице (Седам дана када је опљачкан свет)* Алексеја Толстоја приповеда како је Игнатиј Руф кори-

стећи приближивање комете Биела, покуповао блага, изазвао бомбардовањем распад Месеца и преузео у Америци пуну власт с пет диктатора. Сергеј Розвал је у повести *Зраци живота* представио проналазача-самотњака који на добро свих открива Y зраке који уништавају све бактерије и предлаже систем предохране здравља, али капиталистима то није у интересу, јер они зарађују од лечења богатих и неће да буду филантропи, док министар здравља то одбија јер би престао прилив новца за рад министарства и подела на здраве и болесне. Александар Виник написао је више сатиричких научнофантастичних повести које разобличавају западне вредности *Тајна доктора Хента* (1957), *Лов за невидљивима*, *Сумраци Бизнесоније* (1965).

Уништавање околне средине без обзира на будућа поколења и штету по здравље представља један од праваца комунистичке критике капиталиста који мисле само о својој добити. Тема еколошке претње развијена је у роману *Енерган-22* бугарског писца Хаима Оливера који се одиграва у измишљеној земљи Веспуђији. Вишемилионска престоница Америго-сити, у чијем се хиспанизованом имену очито истиче Америка, толико је загађен загађен смогом да се грађани од гушења спасавају славинама и патронама с кисеоником. Главни јунак романа је Едуардо Мак-Харис, супермилијардер, власник нафтне компаније, хладно рационалан, безумно похлепан, без осећања за друге, зарад профита не обазире се на загађење природе, народни гнев, протесте Федерације бораца за чистоту планете и акције терориста – динамитероса.

Анатолиј Дњепров у приповеци *Глинени бог* представља тајни полигон у Сахари хемичар-лаборант и не знајући коначан циљ свога рада код послодавца Грабера учествује у стварању нове расе супервојника – органског киборга на основи силицијума који треба да освоји свет.

У научнофантастичним делима социјалистичких аутора приповедање о капиталистима који производе биолошко оружје потврђује деструктивну и импе-

ријалистичку политику коју воде капиталистичке државе или која се рађа из саме природе капитализма као друштвеног система. Вируси и бактерије из тајних лабораторија, као и људи-звери треба да буду искоришћени у поковавању других.

У више научно фантастичких дела совјетских аутора судбина света и претња његовим уништењем се повезују са атомским бомбама. Њихову употребу планирају групе или сулуди појединци, недвосмислено повезани с капиталистичким системом, чак и у оним случајевима када се јунаци и земље називају измишљеним именима. У роману с бајковним елементима *Нова Аладинова лампа* Николаја Шагурина император Микроландије жели да дође у посед апарата који може да створи све, па и водоничну бомбу, али се с тиме не слаже главни конструктор. Од читаоца се очекује да правилно протумачи „прикривање“ грешника и открију виновнике могуће катастрофе. У научно фантастичном роману Василија Вањушина *Жути облак* богати војни индустријалац Руис планира да започне рат и из њега извуче вишеструку материјалну корист, као што је капиталистима рат уопште извор профита. Земљи прети уништење од стране ванземаљаца Алвина који желе да униште атомски потенцијал, али спас јој доноси тобоже погинули совјетски космонаут Стебељков, који с ванземаљцима Алвинимана Месеца спречава план војног индустријалца. Антиратне идеје повезане са слављењем мирољубивих Алвина и Совјета стоје насупрот злочиначким плановима „капиталисте“ произвођача оружја, који не преза од масовних уништавања зарад увећавања свог богатства. Комунизам оличен у совјетском космонауту Стебељкову, удружује се с вишим разумом неземаљске цивилизације спречавајући атомску катаклизму. И у роману Јурија Бедзика „*Левијатан*“ над планетом појављује се претња атомског оружја. Догађаји о којима аутор приповеда дешавају се у Немачкој после другог светског рата. Схвативши опасност од самоуништења, државе су се одрекле атомског оружја и уништиле га, али тајна реваншистичка организација Асоцијација беле расе,

у којој одлучујућу улогу игра Густав Кирхенблом, син индустријалца је сакрила атомске бомбе и намерава да их искористи за овладавање светом када буде готова летелица „Левијатан“. Инжењер Рихтер главни конструктор летелице, који сарађује са совјетским научницима не жели да буде злоупотребљен од стране политичара, а морални став му не дозвољава да буде средство у рукама агресивних милитариста. Драма *Ново оружје* Владимира Савченка представља паралелно политичке и научне кругове везане за атомско оружје у СССР и САД. Повест *Плаво сијање* Анатолија Дњепрова започиње крајем рата када групу ухапшених атомских научника укључују у пројекте везане за антиматерију у којима се преплићу интереси богаташа-лудака Саккороа и војних структура.

Браћа Стругацки су свог јунака Макса Камерера извели и на ратно бојиште атомског рата у роману *Насељено острво*. Овај прогресор на свом путу разумевања еколошки и психолошки прљавог друштва избегне да буде жртва атомског истребљења.

У роману *У кругу светлости* (1965) људи суочени са опасношћу атомског рата могу се супротставити непријатељу телепатским контактом.

Метереолошко оружје као оружје које је тек замишљано и разрађивано средином века, али употребљено касније, описали су аутори научнофантастичних дела. Изазивање страшних непогода, па и климатских промена и леденог доба могла је бити метафора хладног рата. Такав је и сатирички роман српског писца Ериха Коша у благом фантастичком оквиру. Алузије на блоковску подељеност света и хладне односе суперсила одражава се и у делима аутора совјетског блока.

*Потрошачко друштво*. Осуда принудног куповања и гомилања ствари је саставни део комунистичке критике капитализма, која се одражава и у појединим текстовима совјетске научне фантастике. Совјетски аутори у приповедној осуди капиталистичке потрошње користе сатиру у различитим регистрима од подсмеха до апсурда и гротеске.

У научнофантастичној антикапиталистичкој сатири *Мир у коме сам ја нестао* Анатолиј Дњепров у центар приче поставља неравноправни однос произвођача и потрошача – руководилац лабораторије Хари Удропп оживљава покојника-самоубицу, и намењује му улогу пролетера. За сав рад, он добија жетоне који му омогућавају само да преживи, а Сузана ужива у плодовима његовог рада под контролом лампица и Удроппа. Јунаци ове сатиричне приче беже из контролисаног света.

Борис Зубков, и Јевгениј Муслин у духовито сатиричној причи *Привиђења* сликају друштво затрпано техничким „олакшицама“ и средствима заштите личног простора, али управо њихово преобиље одражава застрашујући губитак слободе и безбрижности.

Говорећи о роману *Атавија проксима* и другим делима Лазара Лагина совјетског писца периода заостравања хладног рата, Анатолиј Бритиков пише да он не претвара буржоаску демократију у фашизам, како су писци често у свом сатиричком осуђивању капитализма налазили фашистичке принципе дајући им „месни колорит, са свим атрибутима демократске демагогије, коју тако разметљиво показују, рецимо, пропагандисти ‘америчког начина живота’“ [Бритиков: 212]

Иља Варшавски, аутор углавном кратких прича, који је фантастичну књижевност почео да пише тек у зрелим годинама, објавио је читав низ прича с шалјивим и сатиричким елементима о држави Дономаги и назвао једну од својих збирки *У Дономаги*. У причи *Бубашвабе* писац представља обичан живот свог јунака, писца Свена у капиталистичком друштву у коме владају аутоматизација и изобиље, потрошња и ждрање, стално принудно трошење које прати незаинтересованост за осећања и друге људе. Свен, јунак ове приче, тупо буљи у ТВ с паметним горилом Максом, трпа у уста храну иако није гладан, купује ствари које му не требају.

После пропасти „реалног социјализма“ на прелому 1990-их комунистичке партије источног блока су из-

губиле повлашћени положај у друштву и реско нестаје наруцбина да се критикује потрошачко друштво. До тада непознате, рекламе почињу да засипају грађане бивших социјалистичких држава, а друштва контролисане оскудице са празним тезгама Истока све више почињу да наликују препуним тезгама Запада. Данас када су разлике у понуди робе између Истока и Запада још мање, а супермаркети и рекламе све сличнији, однос према потрошачком друштву у контексту некадашње критике друштва загушеног преобиљем а лишеног духовности наводи на узнемиравајућа сагледавања. Испоставља се да је духовност била само лажна замена за одсуство роба, те да је и критика друштва загушених рекламама имала своју функцију у оквиру идеолошких разлика супротстављених блокова и система. Данас је та врста критичког тематизовања недостатака капитализма нестала из словенских научнофантастичних књижевности.

### *Деконкретизовање идеолошког*

Деконкретизовањем идеологије, лишавањем идеологије у фикционалном свету црта конкретних идеологија и њиховог уређења односа власти и поданика, аутор се удаљава како од историјских тако и од савремених идеологија преносећи односе проистекле из идеологије у друге сфере, најчешће у сучељавање моралних категорија или преиспитивање чиниоца људскости – емоционалности насупрот рационалности, слободе насупрот њеном ограничавању.

Српски песник и драмски писац друге половине 19. века, творац прве научнофантастичне драме, Драгутин Илић у драми *После милијон година* представља два једина преживела човека старог човечанства старог Натана и сина му Данијела насупрот безосећајним новим људима Духо-света, грабљивим Меркуријанцима и умним, астрономији окренутим Марсовцима. Основну опозицију у делу чине разум и осећајност, при чему се осећања, страст и љубав последњих људи схватају као

непојмљиви остаци примитивног. Бојан Јовић пише: „у Илићевом трагикомичном делу нема простора за разумевање и помирење суштински различитих врста у једном научно и технички напредном, али безнадежно отуђеном свету“ [Јовић: 84].

Славни роман Замјатина *Ми* има одлике деконкретизоване идеологије и деконкретизованог етничког идентитета. Смештена у будућност, она није везана за одређени простор или нацију, па се може схватати као општељудска ситуација. Свет владара и свет кажњеника у прози Бранка Белана *Утов дневник* такође је деиндивидуализован и деконкретизован слично Замјатиновом роману.

Деконкретизацијом идеологије, аутор раскида или обезвређује црте реалне идеологије у фикционалном свету, смањујући тако и могућност препознавања одређених личности, вредности, модела понашања и др. Уместо сличности са стварним светом, појављују се кроз ликове оличена начела. Психолошка мотивација аутора да свет који гради идеолошки деконкретизује може бити његова несклоност да прихвати идеолошку наруцбину или подлегне претњама цензора. Идеолошка деконкретизација представљала је тако избегавања пропаганде и извршење идеолошке наруцбине. Други разлог за одустајање од познатих идеологема проистиче из потребе аутора да сагради ванвремене идеолошке пројекције и размотри могуће правце развоја друштва ван оквира постојећих друштвених уређења. Није искључено, а у неким случајевима је и извесно повезивање ове две мотивације, при чему се крута идеолошка клима као спољашња околност која утиче на писца спаја са унутрашњим подстицајем, с жељом писца да прикажу вечна питања. Таква су и многа научнофантастична дела Станислава Лема и браће Стругацких.

Аутори који нису уважавали идеолошке наруцбине, већ су следили своја сагледавања будућности – позни Јефремов, Станислав Лем, браћа Стругацки – били су у своје време праћени сумњичавим партијским оком а њихова дела су пратиле критичке опаске, замерке,

а понекад и забране. Друштвени односи у неким делима браће Стругацких у већој или мањој мери губе конкретне идеолошке црте, а отворени вечни морално-психолошки проблеми у односима између појединца и власти су постављени у оквире права на управљање другима у друштвима у којима се сучељавају заостале и развијене цивилизације, принципи тоталитарног потчињавања и побуне. Право на уплитање напреднијих цивилизација у друштва беде и насиља разматра се у романима циклуса о Максиму Камереру и прогресорима (*Настањено острво, Буба у мравињаку, Таласи гасе ветар*).

Лемов Ијон Тихи на планети Енџа налази на подељени свет између Курдландије и Лузаније, што подсећа на сукоб СССР и САД. У повести *На лицу места* писац се вратио свом раније написаном тексту коме јунак Ијон Тихи уноси корекције. Станислав Лем је у приказу земаљског света у који се после више од сто година враћа космонаут Ел/Хал Брег, систематично занемарио елементе идеолошко-политичког устројства. Тако у свету у коме је већина људи лишена агресивних нагона (бетризована), главне опозиције проистичу из доживљаја некадашњег и садашњег света у виђењу космонаута повратника.

Словенска научна фантастика писана у периоду социјализма у приказу социјалних аспеката будућих друштава била је веома изложена идеолошким наруцбинама и притисцима. Неки су аутори извршавали пропагандне захтеве, док су се неки трудили да их избегну или да их преобликују претварајући их у универзалне проблеме односа развијених и заосталих бића, империјалних и колонијалних, технократских и духовних цивилизација.

### *Осуда комунизма*

Јарки противници комунизма из круга словенских писаца били су аутори пребегли из совјетског блока, писци у емиграцији и егзилу, који су могли без

огромне опасности да сликају изопачења комунизма, а његово остварење у друштву будућности приказују као остварење најгорег могућег света. Стога су противници комунизма у своја дела уносили антиутопијске елементе.

*Острво Крим* Аксјонова приказује из алтернативно историјске перспективе прошлост Крима који није обухваћен комунизмом, али га комунисти освајају и доносе војном силом свој поредак. Сатиричко-антиутопијски роман Владимира Војновича *Москва 2042*, приповеда писац који је уз помоћ времеплова долетео из Немачке у комунистичку Москву на врхунцу партијске бирократизације и култа личности Генијалисимуса али која истовремено представља и друштво беде и лицемерног прикривања пропасти, рата на границама. Коришћење совјетских идеја, парола, организација пародира се до крајности, чиме писац с грубим подсмехом осликава совјетски социјализам.

Неки од руских писаца у емиграцији седамдесетих и осамдесетих година 20. века су у жару антикомунистичке пропаганде превидели трошност система који су нападали и нису видели његову скору пропаст [Ајдачић: 107].

### *Идеологија у постидеолошки подељеном свету*

После рушења блоковске поделе европског континента 1989, после ширења НАТО на исток уз укључивање неколико словенских земаља у овај војни блок, после распада социјалистичких федерација дошло је до значајних геополитичких промена, које се могу одразити и на политичке идеје у научној фантастици словенских аутора. Ранија изузетно оштра супротстављеност једнопартијског комунизма вишепартијском уређењу капиталистичких земаља, сада се у оквирима вишепартијског политичког система и у бившим социјалистичким државама претворила у благе разлике између партија с различито развијеним социјалним програмом или виђењима утицаја држа-

ве на привредне и финансијске процесе. Нестали су и комитети и комисије, идеолошки органи надзора и застрашивања, тако да је књижевност препуштена самој себи и тржишту. Тако се пређашња црно бела слика света у словенској научној фантастици претворила у низ различито тонираних идеолошких погледа.

Крах комунистичке идеологије довео је до промене у употреби комунистичких и антикомунистичких идеологема у фантастичној књижевности крајем 20. века. Идеолошка пропаганда и манипулација у великој мери нестају. Комунисти и комунистичка историја се појављују уз друкчија приповедна сагледавања до скоро застрашујуће идеологије, а уместо старих идеологема појављују се постидеолошке пројекције и делимичан повратак националним идејама. Тај повратак у културама империјалне прошлости задобија у футурофантастици јасну и изразиту црту, која се разликује од црта идентитета народа који немају империјално осећање.

Уместо првенствено идеолошког ривалитета који је историјски превазиђен, појављује се супарништво нација и њихових држава, а уз њу и обновљени патриотизам. Код писаца склоних геополитичким темама долази и до уступања научнофантастичних црта одликама шпијунских, апокалиптичких, алтернативноисторијских романа са елементима преплитања прошлости, савремености и будућности Звјагинцева, Буличова, Робакова, Ван Зајчика. У виртуелним световима киберпанк романа и приповедака задржавају се елементи националног идентитета. Када је реч о научнофантастичким повестима о освајању космоса и биткама у њему, Вербицки пише: „Антиамериканизам у руској фантастици процветава, углавном у форми космическе опере“. У тексту „Социјални конфликт у савременој руској антиутопији“ Борис Лањин указује на утопијске и антиутопијске тенденције најновијих дела и указује на различите верзије сагледавања руске будућности – као тоталитарне државе, као евроазијске или православне империје [Ланин 2007].

Историјске напетости између нација појављују се и у виђењу Украјинца Васиља Шкљара који слави будућу моћ Украјине акционим, футуристичко-криминалистичким романима и развија реваншистичке антируске идеје. Идеологија уступа место националним идејама и у другим словенским књижевностима.

Постидеолошко друштво у роману *Сајберкомикс* чешког писца Егона Бондија приказује свет који није подељен по идеологијама, већ по територијално-цивилизацијским сферама интереса – моћ Запада оличава Јунајтед, а исток у наднационалној организацији Јамашита губи своју моћ под двоструким ударом Јунајтеда и Мафије, која је представља трећу силу. Тајна организација која се бори против тако подељеног света а за слободу људи названа је Лига.

\*

У раду предложени типови идеолошких пројекција у књижевним делима: (пропагандно, критичко или деконкретизовано) тематизовање, позиционирање и маркирање показали су се податним за анализе дела словенске научне фантастике. Проблеми идеолошких пројекција и идеолошког идентитета као један од колективних идентитета овде није разматран у односу према другим колективним идентитетима – припадности Земљи или другим планетама, припадности етничким и надетничким заједницама, професијама и др.

Сукоби идеологија 20. века одразили су се у НФ књижевности словенских аутора кроз једнозначну осуду фашизма у романима у којима се национал-социјалистичке идеје осуђују кроз дејства преживелих фашиста у будућности или у романима у којима се прошлост и будућност преплићу кроз укрштање алтернативноисторијских и научнофантастичних романа. Комунизам и комунисти су у научнофантастичној књижевности 20. века више били слављени него осуђивани, јер је било више аутора научне фантастике који су подржавали владајућу идеологију и испуњавали идеолошке наруџбине него оних који су деидеологи-

зовали своја дела или критички указивали на недостатке комунизма. Након слома комунистичког блока судбина се показала склонија према Замјатину, браћи Стругацки, Лему писцима који су били сумњичави или критични. Њихова су дела надрасла привремену и улагивачку славу пропагандиста чија дела су данас, можда опет превише грубо гурнута у заборав. А управо она сведоче о олаком прихватању диктата и наруцбина, о крхкости и поводљивости ствараоца у судару идеологија. Идеолошки преврат крајем 20. века учинио је накнадно занимљивим осуде капитализма у научнофантастичној књижевности словенских земаља, јер капитализам се сада појавио у свом, домаћем, виду. У времену након слома једне моћне, али економски и политички неефикасне идеологије био је прерано објављен крај историје. Историја није завршена. Идеологије се саме мењају али и замењују једна другу. Међу писцима научнофантастичне књижевности и приказу могућих, технички напреднијих светова будућности биће и надаље аутора који су заинтересовани и за социјалну димензију будућних светова. То што се свет на први поглед данас чини као постидеолошки свет, само је кратка заблуда, предах уочи даљег обликовања идеологија и њиховог надметања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Антиутопије у словенским књижевностима*. Уред. Дејан Ајдачић, Београд, 2000.
- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb, 1997.
- Бритиков, Анатолий: *Русский советский научно-фантастический роман*. Ленинград, 1970.
- Вербицкий, Миша: *Завтра война (лапифов и кентавров)* <http://imperium.lenin.ru/Lenin/33/ZV/>
- Гаков, Вл.: *Ультиматум. Ядерная война и безъядерный мир в фантазиях и реальности*. Москва, 1989.
- Јовић, Бојан: *Рађање жанра. Почеци српске научно-фантастичне књижевности*. Београд, 2006.
- Константинова, Елка: *Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза*. София, 1987.
- Идеите на научната фантастика на социалистическия реализъм, *Култура и критика*. Ч. IV, <http://liternet.bg/publish4/avacheva/kritika4/content.htm>
- Ланин, Борис: *Русская литературная антиутопия*. 1993.
- Социальные конфликты в современной русской антиутопии, у: *Русская фантастика на перекрестье эпох и культур*. Москва, 2007, с. 125-140
- Парнов Еремей: *Зеркало Урании*. Москва, 1982.
- Первушин, Антон: 10 Мифов о советской фантастике, *Реальность фантастики*, 2006, 11; 12; 2007, 1.
- Ревич, Всеволод: *Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны*. Москва, 1997.
- Реис, Карлос: Идеология и литературна репрезентация, *Култура и критика*. Ч. IV LiterNet 30.11.2004 [http://liternet.bg/publish12/k\\_reis/ideologia.htm](http://liternet.bg/publish12/k_reis/ideologia.htm)
- Ройфе, Августа: Идеологические основы советской фантастики, у: *Русская фантастика на перекрестье эпох и культур*. Москва, 2007, с. 299-305.
- Русская фантастика на перекрестье эпох и культур. Материалы Международной конференции 21-23 марта 2006 года*. Москва, 2007.

*Stanisław Lem – pisarz, myśliciel, człowiek.* Red. Jerzy Jarzębski, Andrzej Sulikowski, Kraków, 2003.

Stoff, Andrzej: *Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction.* Bydgoszcz, 1990.

Сувин, Дарко: Творчество братьев Стругацких  
Харитонов, Евгений: “Русское поле “утопий (Россия в зеркале утопий)

Dejan Ajdačić (Ukraine, Kyiv – Serbia, Belgrade)

## *IDEOLOGICAL PROJECTIONS IN SLAVIC SCIENCE FICTION LITERATURES*

### Summary

The ideological views of science fiction writers emerge from their personal attitudes, personally transformed and adopted collective beliefs, in favour of or against a certain ideology. In the introduction of this text, the author points out the theoretical framework of his analysis and uses the notions of ideological commission, censorship, ideologue, but also explicates the forms of ideology included in the literary text: thematisation, positioning, marking. Additional delineation of ideological projections, regarding the exemplary or flawed execution of ideological designs, or the impossibility of their identification, constitute the propagandist-utopian, critical anti-utopian and the deconcretized representations of ideologies with the erasure of their concrete traits.

The article refers to particular texts by Slavic genre masters in world science fiction literature, Evgenij Zamjatin, Stanisław Lem, the Strugatsky brothers, Ivan Jefremov, but also to texts of writers renowned only within the borders of national literatures (Bulgarian Haim Oliver, Pavel Vežinov, Polish Andrzej Trepka, Krzysztof Boruń, Serbian Dragutin Ilić, Croatian Branko Belan, Ukrainian Jurij Bedzik, Vasilj Škljar, Russian Dmitrij Bilenkin,

Genadij Gor, Georgij Martinov and others). The ideological projections of Slavic science fiction writers have been presented in the following segments: *glorification of monarchism, glorification of communism, condemnation of fascism, condemnation of capitalism, condemnation of communism, deconcretization of ideologies and ideology in a post-ideological world.*

## ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

### А

- Абгарович, Кажимјеж (Kazimierz Abgarowicz) 179  
Августин 126  
Авенариус, Ричард (Richard Avenarius) 96  
Адамов, Григориј (Григорий Адамов) 103, 356  
Ажајев, Василиј (Василий Ажаев) 93, 106  
Ајдачић, Дејан 343, 345, 376, 380, 381  
Ајтматов, Чингиз (Чингиз Айтматов) 317  
Акер, Кети (Kathy Acker) 61  
Аксјонов, Василиј (Василий Аксенов) 201, 204-205,  
207-223, 376  
Александар Велики (Македонски) 9, 228  
Ален, Џуди (Judy Allen) 309  
Алимов, Игор (Игорь Алимов) 332, 342, 377  
Андреев, Кирил (Кирилл Андреев) 92  
Ануфриев, Анатолиј (Анатолий Ануфриев) 330  
Арбитман Роман (Роман Арбитман) 321  
Аристотел (Aristoteles) 257  
Артемјова, Татјана (Татьяна Артемьева) 330  
Асадова, Наргиз (Наргиз Асадова) 331  
Асимов, Исак (Isaac Asimov) 311, 326  
Атвуд, Маргарет (Margaret Atwood) 43  
Ахматова, Ана (Анна Ахматова) 84

### Б

- Багдикијан, Бен (Ben Bagdikian) 64  
Бажан, Микола (Микола Бажан) 78, 82  
Бајрон, Џорџ (George Byron) 37, 53  
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 310  
Баљиво, Донатела (Donatella Baglivo) 284  
Бањан, Џон (John Bunyan) 39  
Баркчин, Савас (Savas Barkçin) 29

Барнс, Бари (Barry Barnes) 156  
Барнс, Џулијан (Julian Barnes) 230  
**Барт (Bartes) 288 ?#TIJANA**  
Бартони, Стефано (Stefano Bartoni) 263, 281  
Бароуз, Вилијем (William Burroughs) 61  
Басара, Светислав 229, 240  
Баталов, Едуард (Эдуард Баталов) 331  
Бахтин, Михаил (Михаил Бахтин) 22, 243, 262  
Бачило, Александар (Александр Бачило) 322  
Бедзик, Јуриј (Юрий Бедзик) 356, 366, 370, 381  
Беј, Хаким (Hakim Bey) 48  
Бекон, Франсис (Francis Bacon) 226  
Белаја, Галина (Галина Белая) 88, 89  
Белами, Едвард (Edward Bellamy) 227  
Белан, Бранко (Branko Belan) 374, 381  
Бели, Андреј (Андрей Белый) 37  
Белјајев, Александар (Александр Беляев) 74, 91, 97, 98,  
101, 117, 118, 120, 366  
Бенјамин, Валтер (Walter Benjamin) 58  
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 76  
Берет, Ендрју (Andrew Barratt) 53, 64  
Берђајев, Николај (Николай Бердяев) 238-240  
Бестер, Алфред (Alfred Bester) 61  
Бехер, Јоханес (Johannes Becher) 48  
Бжостек, Даријуш (Dariusz Brzostek) 155, 158, 159,  
180, 345  
Бигл, Питер (Peter Beagle) 319  
Биков, Дмитриј (Дмитрий Быков) 338, 342  
Биленкин, Дмитриј (Дмитрий Биленкин) 361, 363, 381  
Билингтон, Џејмс (James H. Billington) 56, 60, 64  
Бистрова, Олга (Ольга Быстрова) 330  
Бити, Владимир (Vladimir Biti) 347, 380  
Бичам, Горман (Gorman Beauchamp) 35, 64  
Блејк, Вилијам (William Blake) 36, 37  
Блок, Александар (Александр Блок) 30, 37, 48, 55  
Блох, Ернст (Ernst Bloch) 47  
Блур, Дејвид (David Bloor) 156  
Блустоун, Џорџ (George Bluestone) 291  
Бо, Лојд (Lloyd Vaugh) 302

- Богарт, Евгениј (Евгений Богарт) 317  
Богданов, Александар (Александр Богданов) 8, 11-23,  
25-28, 52, 91, 96, 120, 358, 364  
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 37, 58  
Бонди, Егон (Egon Bondy) 121, 122, 126-128, 130, 378  
Борисов, Владимир (Владимир Борисов) 92  
Боруњ, Кшиштоф (Krzysztof Boruń) 176, 355, 362, 381  
Борхес, Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 31, 258  
Бочковски, Кшиштоф (Krzysztof Boczkowski) 165  
Брајдер, Јуриј (Юрий Брайдер) 195  
Брандис, Евгениј (Евгений Брандис) 306, 312, 315  
Браун, Едвард (Edward Brown) 52, 64, 65, 66  
Бредбери, Реј (Ray Bradbury) 208, 326  
Бредбери, Малком (Malcolm Bradbury) 230, 241,  
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 49, 64, 65  
Бритиков, Анатолиј (Анатолий Бритиков) 94, 97, 118,  
183, 185, 311, 345, 372  
Брјусов, Валериј (Валерий Брюсов) 37, 95, 185, 186  
Брукнер, Анита (Anita Brookner) 230  
Бугров, Виталиј (Виталий Бугров) 312  
Бузи-Глуксман, Кристина (Christine Busi-Glucksmann)  
58, 64  
Булвер Литон, Едвард (Bullwer-Lytton, Edward) 227  
Булгаков, Михаил (Михаил Булгаков) 37, 78, 81, 201,  
310, 314  
Булгарин, Фадеј (Фаддей Булгарин) 352  
Булига, Сергеј (Сергей Булыга) 195  
Буличов, Кир (Кир Булычев) 182, 183, 187, 312, 317,  
377  
Буркин, Јулиј (Юлий Буркин) 195, 268  
Бурлаченко, Евгениј (Евгений Бурлаченко) 325  
Бушков, Александар (Александр Бушков) 196

## *В*

- Вагинов, Константин (Константин Вагинов) 81  
Вагнер, Џофри (Geoffrey Wagner) 288, 290  
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 310  
Вакалопулос, Христос 291  
Валерстејн, Имануел (Immanuel Wallerstein) 33, 67

Вањушин, Василиј (Василий Ванюшин) 370  
Варганов, Степан (Степан Варганов) 195, 317  
Варшавски, Иља (Илья Варшавский) 186, 372  
Васиљев, Владимир (Владимир Василев) 263, 266  
Вебер, Хари (Harry Weber)  
Вежинов, Павел 315, 316  
Велс, Херберт Џорџ (Herbert George Wells) 56, 61, 65,  
66, 68, 94, 96, 117, 147, 163, 164, 166, 167, 177, 179,  
311  
Вент (Went) 32  
Вербицки, Миша (Миша Вербицкий) 377, 380  
Верешчагин, Николај (Николай Верещагин) 198  
Верн, Жил (Jules Verne) 94, 157, 159, 162-164, 311  
Вертов, Дзига 48  
Вершинин, Лав (Лев Вершинин) 195  
Верховен, Пол (Paul Verhoeven) 283  
Веспуци, Америго (Amerigo Vespucci) 226  
Видмух, Марек (Marek Wydmuch) 314  
Вилехен, Имелда (Imelda Staehelin) 303  
Вингроу, Дејвид (David Wingrove) 312  
Виндхем, Џон (John Wyndham) 170, 311  
Виник, Александар 369  
Винч, Петер (Peter Winch) 156  
Витиг, Моник (Monique Wittig) 51  
Витицки, С. (псеуд., в. Стругацки, Борис) 250  
Витмор, Едвард (Edward Whitemore) 256, 258  
Вишњовски, Сигурд (Sygurd Wiśniowski) 163  
Владко, Владимир (Владимир Владко) 92, 112  
Вожњак, Моника (Monika Woźniak) 157  
Војнович, Владимир (Владимир Войнович) 334, 376  
Војскунски, Евгениј (Евгений Войскунский) 186  
Волков, Константин 112  
Володихин, Дмитриј (Дмитрий Володихин) 188, 315,  
317  
Волос, Андреј (Андрей Волос) 332, 342  
Волска, Дорота (Dorota Wolska) 156  
Волхејм, Доналд (Donald Wollheim) 312  
Вонегат, Курт (Kurt Vonnegut) 367  
Воронски, Александар (Александр Воронский) 47, 61

Ворф, Бенџамин (Benjamin Lee Whorf) 156  
Врубелъ, Михаил (Михаил Врубелъ) 55

## Г

Гаков, Вл. (псеуд., Ковальчук, Михаил) 312, 380  
Галкин, Владимир (Владимир Галкин) 197  
Ганичев, Валериј (Валерий Ганичев) 198  
Гансовски, Север (Север Гансовский) 197  
Гаршин, Всеволод (Всеволод Гаршин) 255, 258  
Гаспаров, Борис (Борис Гаспаров) 214  
Гатењо, Жан (Jean Gattégno) 158, 159, 168  
Гаутама Буда (Gautama) 48  
Гелер, Леонид (Леонид Геллер) 33, 61, 65, 183, 187,  
312  
Гернсбек, Хуго (Hugo Gernsback) 96  
Герхарт, Сали (Sally Gearhart) 50, 51, 64  
Герц, Клифорд (Clifford Geertz) 156  
Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goethe) 39, 53  
Гилиген, Карол (Carol Gilligan) 50  
Гинсбург, Мира (Mirra Ginsburg) 40, 66, 67  
Гладилин, Анатолиј (Анатолий Гладилин) 201  
Гогољ, Николај (Николай Гогољ) 37, 44, 80, 81, 326  
Годелије (Godelier) 62  
Гожђак, Елжбјета (Elżbieta Goździak)  
Голдинг, Вилијем (William Golding) 61  
Головачев, Василиј (Василий Головачев) 195  
Гончаров, Владислав (Владислав Гончаров) 188, 308  
Гор, Генадиј (Геннадий Гор) 186, 363, 381  
Горки, Максим (Максим Горький) 12, 57, 72, 75-77, 84,  
89, 94, 118  
Горчев, Дмитриј (Дмитрий Горчев) 337  
Горшенин Алексеј (Алексей Горшенин) 198  
Госк, Тадеуш (Tadeusz Gosk) 177  
Грабовска, Мирослава (Mirosława Grabowska) 156  
Граф, Вера (Vera Graaf) 168  
Гребнев, Григориј (Григорий Гребнев) 365  
Грег, Ричард А. (Richard A. Gregg) 35, 38, 64  
Грин, Александар (Александр Грин) 185  
Громов, Дмитриј (Дмитрий Громов) 250, 318, 326

Грушко, Елена (Елена Грушко) 317, 322  
Гумиљов, Николај (Николай Гумилев) 326  
Гуревич, Георгиј (Георгий Гуревич) 312  
Гусев, Владимир (Владимир Гусев) 195

## Д

Дадли, Ендрју (Andrew Dudley) 288  
Дали, Салвадор (Salvador Dali) 339  
Дамјанов, Сава 240  
Данилкин, Лев (Лев Данилкин) 336  
Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 160  
Девенпорт, Бејзил (Basil Davenport) 312  
Делић, Јован 13, 21  
Дементјев, Александар (Александр Дементьев) 65  
Десница, Владан 7, 11, 13, 16-19, 21, 23, 24-28  
Деспотов, Војислав 225, 230-238, 240-242  
Дијаз-Диокарец, Мирјам (Myriam Díaz-Diocaretz) 66  
Дик, Филип (Philip K. Dick) 170  
Дјаченко, Марина (Марина Дяченко) 243-244, 246, 248, 251-255, 258-260, 262  
Дјаченко, Сергеј (Сергей Дяченко) 243-244, 246, 248, 251-255, 258-260, 262  
Дмитревски, Владимир (Владимир Дмитревский) 306  
Дњепров, Анатолиј (Анатолий Днепров) 118, 366, 369, 371, 372  
Докупил, Блахослав (Blahoslav Dokoupil) 130  
Долгушин, Јуриј (Юрий Долгушин) 99  
Домановић, Радоје 229  
Доренко, Сергеј (Сергей Доренко) 333, 337, 342  
Достојевски, Фјодор (Федор Достоевский) 35, 38, 47, 53, 56, 57, 64, 68, 81, 259  
Дрјабина, Оксана (Оксана Дрябина) 181, 199  
Дрозд, Евгениј (Евгений Дрозд) 195, 309, 317  
Дудинцев, Владимир 82  
Дхингра, К. 75

## Ђ

Ђерговић-Јоксимовић, Зорица 225, 227, 240, 242  
Ђуровић, Божидар 123

## *Е*

- Еванс-Причард, Е. Е. (Edward Evan Evans-Pritchard) 156  
Едвардс, Т.Р.Н. (T.R.N. Edwards) 53, 56, 64  
Ејхенбаум, Борис (Борис Эйхенбаум) 71, 73, 89  
Ејмис, Кингсли (Kingsley Amis) 312  
Еко, Умберто (Umberto Eco) 157  
Елијаде, Мирча (Mircea Eliade) 161  
Елиот, Томас Стерн (Thomas Stearns Eliot) 165  
Елисон, Харлан (Harlan Ellison) 61  
Елкинс, В. Ф. (W.F. Elkins) 30  
Емерсон, Џон (John Emerson) 49  
Енгелс, Фридрих (Friedrich Engels) 101, 362  
Еренбург, Иља (Илья Эренбург) 33, 78, 98, 185

## *Ж*

- Живојиновић Масука, Велимир 123  
Житински, Александар (Александр Житинский) 326  
Жуковски, Василиј (Василий Жуковский) 310, 314

## *З*

- Забирко, Виталиј (Виталий Забирко) 195, 317  
Завала, Ирис (Iris Zavala) 66  
Загоскин, Михаил (Михаил Загоскин) 324  
Зажанчовски, Анджеј (Andrzej Zajaczkowski) 160  
Замјатин, Јевгениј (Евгений Замятин) 29, 31-40, 43-45, 47-50, 52-63, 65-68, 227, 311, 374, 381  
Звјагинцев, Василиј (Василий Звягинцев) 195, 377  
Згожељски, Анджеј (Andrzej Zgorzelski) 95, 96, 120  
Зеликович, Емануил (Эммануил Зеликович) 98, 358  
Зелински, Мирослав (Zelinský Miroslav) 130  
Зинчук, Андреј (Андрей Зинчук) 326  
Зошченко, Михаил (Михаил Зощенко) 84  
Зубков, Борис 372

## *И*

- Иваниченко, Јуриј (Юрий Иваниченко) 318  
Иванов, Виктор (Виктор Иванов) 322

Иванов, Всеволод (Всеволод Иванов) 69-90  
Иванов, Сергеј (Сергей Иванов) 325  
Иванова, Тамара (Тамара Иванова) 73, 85  
Иванченко, Валериј (Валерий Иванченко) 336  
Илић, Драгутин 10, 228, 373, 381  
Иљф, Иља (Илья Ильф) 78, 81  
Инфантјев, Порфириј (Порфирий Инфантјев) 197  
Ирвин, В. Р. (W. R. Irwin) 313  
Итин, Вивијан (Вивиан Итин) 97, 358

## *Ј*

Јажембски, Жежи (Jerzy Jarzębski) 170, 345, 381  
Јакобсон, Роман (Roman Jakobson) 49, 65  
Јакшић, С. 291, 303  
Јамблих (Iamblichus) 259  
Јелисејев, Глеб (Глеб Елисеев) 188  
Јемцов, Михаил (Михаил Емцов)  
Јефремов, Иван (Иван Ефремов) 94, 174, 175, 182, 186,  
250, 315, 326, 360-361, 364, 375, 381  
Јерофејев, Венедикт (Венедикт Ерофеев) 206, 212  
Јовић, Бојан 7, 27, 345, 374, 380  
Јонеско, Ежен (Eugène Ionesco) 78  
Јурјева, Лидија (Лидия Юрьева) 330  
Јутанов, Николај (Николай Ютанов) 323

## *К*

Каверин, Венијамин (Вениамин Каверин) 89  
Кагарлицки, Јулиј (Юлий Кагарлицкий) 32, 41, 43, 157,  
158, 165, 312  
Казанцев, Александар (Александр Казанцев) 106, 363,  
364  
Кадз-Палчевски, Јулијуш (Juliusz Kadz-Palczewski)  
166  
Кажтох, Войћех (Wojciech Kajtoch) 91, 118, 120  
Калоа, Роже (Roger Caillois) 118, 158-160  
Калтенберг, Лев (Lew Kaltenbergh) 175  
Кампанела, Томазо (Tommaso Campanella) 178  
Кант, Имануел (Immanuel Kant) 159

Каплан, Е. (Е. Каплан) 118  
**Касел 111#**  
Кастро, Фидел (Fidel Castro) 63  
Катајев, Валентин (Валентин Катаев) 75, 98  
Катнер, Хенри (Henry Kuttner) 311  
Кафка, Франц (Franz Kafka) 314  
Квапил, Душан (Dušan Kvapil) 123  
Керн, Гари (Gary Kern) 65  
Кијовски, Анджеј (Andrzej Kijowski) 172  
Ким, Анатолиј (Анатолий Ким) 316  
Киш, Данило 317  
Клајн, Мајкл (Michael Klein) 288  
Кларк, Пени (Penney Clarke) 83  
Кларк, Артур (Arthur Charles Clarke)  
Клермон, Фредерик (Frédéric F. Clairmont) 41, 64  
Кнопов, Абрам (Абрам Кнопов) 356  
Ковальчук, Михаил (в. Гаков, Михаил Ковальчук) 312,  
380  
Ковтун, Елена (Елена Ковтун) 305, 310, 327  
Ковтун, Наталија (Наталья Ковтун) 331  
Козак, Дмитриј (Дмитрий Козак) 333, 334  
Коен (Cohen) 41  
Козинец, Људмила (Людмила Козинец) 195, 317  
Кокоша, Јуриј (в. Томин, Юрий Кокоша) 317  
Константин Филозоф 228  
Константинова, Елка (Елка Константинова) 345, 380  
Копелев, Лав (Лев Копелев) 81, 82, 87  
Корабельников, Олег (Олег Корабельников) 317  
Корда-Петровић, Александра 121, 130  
Котик, Петр (Petr Kotýk) 130  
Коцјан, Кшиштоф (Krzysztof Kosjan) 161  
Кош, Ерих 229, 371  
Кракауер, Зигфрид (Sigfried Kracauer) 49, 65  
Крапивин, Владислав 317  
Кребер, Карл (Karl Kroeber) 314  
Крејчик, Богољуб 123  
Кретке, Михаел (Krätke, Michael) 32, 62  
Кристева, Јулија (Julia Kristeva) 347  
Крусанов, Павел (Павел Крусанов) 334-337

Кубала, Марек (Marek Kubala) 176  
Кубикова, Павлина (Pavlína Kubíková) 130  
Кудрјавцов, Леонид (Леонид Кудрявцев) 195, 317  
Кузнецов, Анатолиј (Анатолий Кузнецов) 201  
Кудерович, Збигњев (Zbigniew Kuderowicz) 159  
Куприн, Александар (Александр Куприн) 185

## Л

Лавкрафт, Хауард Филипс (Howard Phillips Lovecraft) 314, 319  
Лаврењев, Борис (Борис Лавренев) 118  
Лагин, Лазар (Лазарь Лагин) 99, 120, 372  
Ладиженски, Олег (Олег Ладыженский) 250, 318, 326  
Лазаревић, деспот Стефан 228  
Лазаренко, Олга (Ольга Лазаренко) 330  
Лазарчук, Андреј (Андрей Лазарчук) 250, 323, 325  
Лајел, Чарлс (Charles Lyell) 62  
Лајбер, Фриц (Fritz Leiber)  
Лајвли, Пенелопи (Penelope Lively) 230  
Лангер, Алеш (Aleš Langer) 130, 345  
Ландман, Адам (Adam Landman) 159  
Лањин, Борис (Борис Ланин) 329, 342, 345, 378, 380  
Лари, Јан (Јан Лари) 98, 354-355  
Ларионова, Олга (Ольга Ларионова) 186, 317  
Лаховска, Дорота (Dorota Lachowska) 156  
Лахузен, Томас (Thomas Lahusen) 59, 65  
ле Гуин, Урсула (Ursula K. Le Guin) 29, 34, 48, 51, 61, 68, 196, 253, 254, 319, 367  
Ле Корбизје (Le Corbusier) 60  
Лејнстер, Мареј (Murray Leinster) 169  
Лем, Станислав (Stanisław Lem) 116, 119, 131-156, 167, 170-174, 177-180, 261, 284-285, 315, 325, 326, 357-358, 374, 375, 381  
Лењин, Владимир (Владимир Ленин) 17, 48, 52, 63, 323, 347, 362  
Лефевр, Фредерик (Frédéric Lefèvre) 59  
Лимонов, Едуард (Эдуард Лимонов) 334  
Линколн, Абрахам (Abraham Lincoln) 30  
Лиокумович, Елена (Елена Лиокумович) 330

Лисовски, Жежи (Jerzy Lisowski) 158  
Логинов, Свјатослав (Святослав Логинов) 250, 251,  
318, 323, 325  
Лоски, Владимир (Владимир Лосский) 259  
Лотман, Јуриј (Юрий Лотман) 88  
Луис, Катлин (Kathleen Lewis) 59, 65  
Лукас, Стивен (Steven Lukes) 156  
Лукас, Џорџ (George Lucas) 285  
Лукин, Николај (Николай Лукин) 103  
Лукин, Евгениј (Евгений Лукин) 195, 326  
Лукина, Љубов (Любовь Лукина) 195  
Лукијан 35, 157  
Лукјаненко, Сергеј (Сергей Лукьяненко) 195, 263, 264,  
266-269, 271-272  
Лукодјанов, Исај (Исай Лукодьянов) 186  
Луначарски, Анатолиј (Анатолий Луначарский) 94,  
119

## Љ

Љапунов, Борис (Борис Ляпунов) 94  
Љвов, Владимир (Владимир Львов) 322  
Љермонтов, Михаил (Михаил Лермонтов) 37, 314  
Љуис, Клајв Степлс (Clive Staples Lewis) 314, 319

## М

Мајаковски, Владимир (Владимир Маяковский) 48,  
220  
Мајер, Роберт (Robert Mayer) 62  
Мајерс, Алан (Alan Myers) 66  
Мајксел, Маргарет Лиал (Margaret Leal Mikesell) 54,  
65  
Мајсторовић, Милић 228  
Макариј Египатски 259  
Макаров, А. 207  
Макендрју, Елизабет (Elizabeth MacAndrew) 314,  
Макинтајер, Аласдер (Alasdair MacIntyre) 156  
Макјуан, Ијан (Ian McEwan) 230  
МакМартри, Џон (John McMurtry) 41-43

- Максим Исповедник 259  
Макфарлејн, Брајан (Brian McFarlane) 288-289  
Малиновски, Кшиштоф (Krzysztof W. Malinowski) 158  
Малмстед, Џон (John Malmstad) 34, 65  
Мамфорд, Луис (Lews Mumford) 63, 66  
Ман, Томас (Thomas Mann) 310  
Манлав, Колин Николас (Colin Nicholas Manlove) 314  
Маркјевич, Хенрик (Henryk Markiewicz) 119  
Марковић, Светозар 228, 241  
Маркс, Карл (Karl Marx) 39, 48, 50, 52, 62, 65, 361-364  
Мартинов, Георгиј (Георгий Мартинов) 112, 186, 355-359, 362, 381  
Масинг-Делић, Ирен (Irene Masing-Delic) 12, 26  
Мах, Ернст (Ernst Mach) 96  
Медведев, Јуриј (Юрий Медведев) 322  
Медведев, Павел 347  
Мејринк, Густав (Gustav Meyrink) 314, 319  
Мелетински, Елеазар (Елеазар Мелетинский) 249  
Мелор, Мери (Mary Mellor) 50, 65  
Менар, Пјер (Pierre Ménard) 31  
Меншиков, Станислав 41  
Мењуел, Френк (Frank E. Manuel) 226, 241  
Мењуел, Фрици П. (Fritzie P. Manuel) 226, 241  
Мерсје, Луј Себастијан (Louis Sebastien Mercier) 162  
Мешчерјакова, Марина (Марина Мещерякова) 322  
Мил, Џон Стјуарт (John Stuart Mill) 48  
Милер млађи, Волтер Мајкл (Walter Michael Miller, Jr.) 170  
Миловидов, Борис 307  
Милтон, Џон (John Milton) 35, 36, 38, 55, 68  
Михејев, Михаил (Михаил Михеев) 193  
Михејенков, Сергеј (Сергей Михеенков) 197  
Мицкјевич, Адам (Adam Mickiewicz) 162  
Мичел, Пол (Paul Mitchell) 67  
Млицки, Марек Кшиштоф (Marek Krzysztof Mlicki) 160  
Мокшицки, Едмунд (Edmund Mokrzycki) 156  
Молитвин, Павел 326  
Мор, Томас (Thomas More) 178, 179, 233

Морзе, Самјуел (Samuel F.V. Morse) 137  
Морис, Вилијем (William Morris) 56  
Мур, Џон (John Moore) 303  
Муркок, Мајкл (Michael Moorcock) 314  
Муслин, Јевгениј (Евгений Муслин) 372  
Мухић, Ферид 345

## *Н*

Надјарних, Нина (Нина Надъярных) 345  
Назаренко, Михаил (Михаил Назаренко) 243, 262  
Недельковић, Александар 345  
Нејолов, Евгениј (Евгений Неелов) 95  
Немзер, Андреј (Андрей Немзер) 217, 223  
Нехру, Џавахарлал (Jawaharlal Nehru) 63  
Никитин, Јуриј (Юрий Никитин) 317  
Нилсен, Каи (Kai Nielsen) 156  
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 53, 55, 56  
Нкрумах, Кваме (Kwame Nkrumah) 63  
Новаковић, Стојан 228  
Новотни, Франтишек (František Novotný) 121, 122,  
125-126, 130  
Нортон, Е. 196

## *Њ*

Њамцу, Анатолиј (Анатолій Нямцу) 312  
Њевјадовски, Анджеј (Andrzej Niewiadowski) 167, 171  
Њемцов, Владимир (Владимир Немцов) 102, 103, 119,  
185

## *О*

Обручев, Владимир (Владимир Обручев) 185  
Одојевски, Владимир (Владимир Одоевский) 95, 162,  
314, 324, 352  
Окуњев, Јаков (Яков Окунев) 97  
Олди, Хенри Лајон (псеуд., в. Громов, Дмитриј;  
Ладиженски, Олег)  
Олдис, Брајан (Brian W. Aldiss) 157, 286  
Орвел, Џорџ (George Orwell) 52, 55, 57, 68, 227, 233

Орлов, Владимир (Владимир Орлов) 316, 326  
Осипов, Александар (Александр Осипов) 312  
Охотников, Вадим (Вадим Охотников) 101, 103, 118,  
185

## П

Павличич, Павао (Pavao Pavličić) 317  
Павлова, Олга (Ольга Павлова) 331  
Панов, Вадим (Вадим Панов) 326  
Панферов, Фјодор (Федор Панферов) 94  
Париндер, Патрик (Patrick Parrinder) 39, 43, 61, 66  
Паркер, Џилијен (Gillian Parker) 288  
Парнов, Јеремеј (Еремей Парнов) 345, 380  
Пастернак, Борис (Борис Пастернак) 66, 82  
Пекић, Борислав 229, 232, 241  
Пелевин, Виктор (Виктор Пелевин) 250, 269, 271-273,  
276, 279, 281, 336, 345, 380  
Первушин, Антон (Антон Первушин) 345, 380  
Перумов, Ник (Ник Перумов) 267, 318  
Перуцо, Л. 314  
Петров, Јевгениј (Евгений Петров) 78, 81  
Петров, Сергеј (Сергей Петров) 119  
Петровић, Новица 286  
Петроченков, Маргарет Уајз (Margaret Wise  
Petrochenkov) 54, 66  
Пидоренко, Игор (Игорь Пидоренко) 195  
Пикасо, Пабло (Pablo Picasso) 60  
Пильњак, Борис (Борис Пильняк) 78  
Пирс, Џон (John Pierce) 312  
Пирси, Марџ (Marge Piercy) 29, 34, 48, 68  
Пишченко, Виталиј (Виталий Пищенко) 184, 195, 198  
Пјанкова, Таисија (Таисия Пьянкова) 197, 198  
Платон (Platon) 236, 258  
Платонов, Андреј (Андрей Платонов) 48, 81, 335  
По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 9, 123, 157, 159  
Погорельски, Антон (Антоний Погорельский) 324  
Подольски, Наљ (Наљ Подольский) 334, 335  
Подольни, Роман (Роман Подольный) 317  
Подсосов, Алексеј (Алексей Подсосов) 103

Познер, Владимир (Владимир Познер) 84  
Полуњин, Николај (Николай Полунин) 195  
Полтавски, Сергеј (Сергей Полтавский) 106, 119  
Пољаков, Андреј (Андрей Поляков) 323  
Помјановски, Жежи (Jerzy Pomianowski) 172  
**Понсон ди Терај, Пјер Алексис (Pierre Alexis Ponson du Terrail)**  
Прац, Марио (Mario Praz) 54, 66  
Прист, Кристофер (Christopher Priest) 250  
Проп, Владимир (Владимир Пропп) 55, 301  
Прус, Болеслав (Bolesław Prus)  
Птоломеј 31  
Путин, Владимир (Владимир Путин) 333, 334, 337  
Пушкин, Александар (Александр Пушкин) 37, 314  
Пушкин, Георгиј (Георгий Пушкин) 331

## *P*

Рабле, Франсоа (Francois Rabelais) 81  
Радов, Егор (Егор Радов) 340-342  
Радичков, Јордан (Йордан Радичков) 317  
Ранковић, Светолик 228  
Рас, Џоана (Joanna Russ) 34, 48, 51  
Расадин Станислав (Станислав Рассадин) 208  
Ревич, Всеволод (Всеволод Ревич) 119, 306, 344, 345, 355, 380  
Редфорд, Тим (Tim Redford) 41  
Резник, Леонид (Леонид Резник) 325  
Реис, Карлос 380  
Рекшан, Владимир (Владимир Рекшан) 334, 335  
Рембрант (Rembrandt van Rijn) 285  
Решке, Роберт (Robert Reszke) 161  
Рибаков, Вјачеслав (Вячеслав Рыбаков) 250, 251, 332, 342, 377  
Рифкин, Џереми (Jeremy Rifkin) 234, 241  
Рич, Адријан (Adrienne Rich) 50, 66  
Робида, Албер (Albert Robida) 164  
Роде, Максимилијан (Maksymilian Rode) 178, 179  
Розвал, Сергеј (Сергей Розвал) 369  
Ројфе, Августа (Августа Ройфе) 353, 380

Романецки, Николај (Николай Романецкий) 195  
Роулинг, Џоана (Joanne Rowling) 248, 315  
Руденко, Борис (Борис Руденко) 317  
Руни, Викторија (Victoria Rooney) 55, 66

## С

Савченко, Владимир (Владимир Савченко) 186, 371  
Савчук, Валериј (Валерий Савчук) 332  
Сагс, Џон Христијан (Jon Christian Suggs) 54, 65  
Сајмак, Клифорд Доналд (Clifford Donald Simak) 196  
Саломатов, Андреј (Андрей Саломатов) 323  
Салтиков-Шчедрин, Михаил (Михаил Салтыков-Шчедрин) 80, 81, 326  
Сапарев, Огњан (Огњан Сапарев) 345  
Сапарин, Виктор (Виктор Сапарин) 104, 185  
Сапир, Едвард (Edward Sapir) 156  
Сапковски, Анђеј (Andrzej Sapkowski) 196  
Сартр, Жан Пол (Jean Paul Sartre) 49, 50  
Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 9, 20  
Секацки, Александар (Александр Секацкий) 334, 335  
Семибратова, Ирина (Ирина Семибратова) 198  
Семјонова, Марија (Мария Семенова) 324  
Сервантес, Мигуел де (Miguel de Cervantes y Saavedra) 31, 81  
Силверберг, Роберт (Robert Silverberg) 111  
Силецки, Александар (Александр Силецкий) 195  
Сисојев, ГенADIЈ (ГенADIЙ Сысоев) 331  
Синатра, Френк (Frank Sinatra) 216  
Ситин, Виктор (Виктор Сытин) 185  
**Склирис, Стаматис 303 #ТИЈАНА шта је име, шта презиме**  
Скоулз, Роберт (Robert Scholes) 286  
Скот, Ридли (Ridley Scott) 283  
Скуратов, Јуриј (Юрий Скуратов) 41  
Смит, Ричард (Richard Smith) 41  
Смушкјевич, Антони (Antoni Smuszkiewicz) 162, 167, 186  
Снегов, Сергеј (Сергей Снегов) 176, 177, 186  
Соловјов, Владимир (Владимир Соловьѳв) 52

Сорокин, Владимир (Владимир Сорокин) 337, 342  
Спартак 48  
Стаљин, Јосиф (Йосиф Сталин) 33, 43, 47, 221, 362  
Степлдон, Олаф (Olaf Stepldon) 311  
Стерлинг, Брус (Bruce Sterling) 339-340  
Стерн, Лоренс (Laurence Stern) 81  
Стојанова, Људмила (Людмила Стоянова) 345  
Стојковић, Атанасије 228, 241  
Стољаров, Андреј (Андрей Столяров) 323  
Стругацки, Аркадиј (Аркадий Стругацкий) 29, 34, 68, 91-93, 100, 104, 106-108, 110-116, 119, 120, 179, 183, 186, 190, 193, 243, 248-251, 265, 268, 269, 283, 289-292, 294-300, 315, 317, 325, 326, 357, 364, 366, 367, 371, 374, 375, 381  
Стругацки, Борис (Борис Стругацкий) 29, 34, 68, 91-93, 100, 104, 106-108, 110-116, 117, 119, 120, 179, 183, 186, 190, 193, 243, 248-251, 265, 268, 269, 283, 289-292, 294-300, 315, 317, 325, 326, 357, 364, 366, 367, 371, 374, 375, 381  
Сувин, Дарко (Darko Suvin) 29, 39, 66, 67, 226, 227, 241, 286, 296, 297, 312, 344, 345, 381  
Суликовски, Анджеј (Andrzej Sulikowski) 381

## *T*

Тамарченко, Евгениј (Евгений Тамарченко) 203, 204, 223  
Тарковски, Андреј (Андрей Тарковский) 211, 213, 283-285, 288-293, 296, 298-300, 302-303  
Тартаља, Иво 241  
Тартарен, Робер (Robert Tartarin) 22, 26  
Тачер, Маргарет (Margaret Thatcher) 50  
Тињанов, Јуриј (Юрий Тынянов) 71, 88  
Тито, Јосип Броз (Josip Broz Tito) 63, 221  
Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov) 160  
Толкин, Џон (John Ronald Reuel Tolkien) 196, 301, 314, 319  
Толстој, Алексеј (Алексей Толстой) 33, 70, 75, 78, 91, 97, 120, 125, 185, 311, 356, 368  
Толстој, Лав (Лев Толстой) 254

Толстој, Татјана (Татьяна Толстая) 254, 324, 337  
Томин, Јуриј (псеуд., в. Кокоша, Юрий) 317  
Топоров, Владимир (Владимир Топоров) 73, 78  
Трепка, Анджеј (Andrzej Treпка) 176, 362, 381  
Тропин, Тијана 283, 304  
Трускиновскаја, Далија (Далия Трускиновская) 195,  
196, 317, 322  
Тшинадловски, Јан (Jan Trzynadlowski) 168

## Ђ

Ђосић, Добрица 229

## У

Уисманс, Карл (Karl Huysmans) 54  
Улф, Овен (Owen Ulph) 66  
Успенски, Михаил (Михаил Успенский) 325, 326

## Ф

Фадејев, Александар (Александр Фадеев) 85  
Фангер, Доналд (Donald Fanger) 37, 64  
Февр, Антоан (Antoine Faivre) 159  
Фејин, Константин (Константин Федин) 85  
Филдинг, Томас (Thomas Fielding) 39  
Филенко, Евгениј (Евгений Филенко) 195  
Филмус, Роберт (Robert Philmus) 312  
Флаерти, Патрик (Patrick Flaherty) 29, 41  
Флајшман, Лазар (Lazar Fleishman) 34, 65, 307  
Фламарион, Камил (Camille Flammarion) 164  
Фојербах, Лудвиг (Ludwig Feuerbach) 259  
Фокнер, Стивен (Steven Fawkner) 266  
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 37, 64  
Фрејзер, Џорџ Џејмс (James George Frazer) 253  
Френк, Керол (Carol Frank) 29  
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 76  
Фуко, Мишел (Michel Foucault)  
Фукујама, Франсис (Francis Fukuyama) 229  
Фурје, Шарл (Charles Fourier) 50

## Х

- Хабер, Френсис (Francis C. Haber) 160, 161  
Хаим Оливер 358, 369  
Хајецка, Елена (Елена Хаецкая) 318  
Хајнлајн, Роберт (Robert Heinlein) 39  
Хаксли, Олдос (Aldous Huxley) 52, 57, 96, 145, 149,  
170, 227, 367  
Хандке, Ришард (Ryszard Handke) 162  
Хантингтон, Џон (John Huntington) 44, 65  
Хари, Мата () 55  
Харисон, Хари (Harry Harrison) 168  
Харитонов, Дмитриј (Дмитрий Харитонов) 201, 223  
Харитонов, Евгениј (Евгений Харитонов) 352  
Харкнес, Маргарет (Margarett Harkness) 101  
Хејдок, Алфред (Альфред Хейдок) 197  
Хелер, Леонид (Heller, Leonid, в. Геллер)  
Херцен, Александар (Александр Герцен) 88  
Хобс, Томас (Thomas Hobbes) 32  
Ховард, Роберт (Robert [Erwin] Howard) 196  
Ходорковски, Михаил (Михаил Ходорковский) 334  
Хојсингтон, Сона Стефан (Sona Stephan Hoisington) 54,  
56, 65  
Хојлс, Џон (John Hoyles) 53, 56, 65  
Хол, Едвард (Edward T. Hall) 156  
Холм Ван Зајчик (псеуд., в. Рибакон, Вјачеслав;  
Алимов, Игор)  
Холмстром, Ненси (Nancy Holmstrom) 41  
Холис, Мартин (Martin Hollis) 156  
Хортон, Робин (Robin Horton) 156  
Хофман, Е.Т.А. (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) 310,  
314  
Хузе, О. (О. Хузе) 100, 103, 118

## Ц

- Цизман, Мажена (Marzenna Cyzman) 159  
Цимп-Симеоновић, Александра 127  
Циолковски, Константин (Константин Циолковский)  
95

Цицерон (Marcus Tullius Cicero) 257

## Ч

Чадович, Николај (Николай Чадович) 195

Чапек, Карел (Karel Čapek) 121-126, 129, 130, 311, 365

Чарнас, Сузи МакКи (Suzy McKee Charnas) 48, 51

Чернаја, Н. (Черная) 308

Черни, Франтишек (František Černý) 130

Чернишева, Татјана (Татьяна Чернышева) 95, 118, 312

Чернишевски, Николај (Николай Чернышевский) 95,

Честертон, Гилберт Кејт (Gilbert Keith Chesterton) 81

Черњак, Марија (Мария Черняк) 69, 82, 90

Чорни, Игор (Игорь Чёрный) 188

Чосудовски, Мајкл (Michael Chossudovsky) 35, 40-43,  
64, 67

Чудинова, Елена (Елена Чудинова) 332, 333, 342

## Џ

Џејмс, Едвард (Edward James) 286, 312

Џејмсон, Фредерик (Fredric Jameson) 62, 347

Џекобс, Наоми (Naomi Jacobs) 29

Џојс, Џејмс (James Joyce) 57

## Ш

Шабалин, Михаил 317

Шагињан, Маријета (Маријетта Шагинян) 70, 75, 98,  
99, 120, 185

Шагурин, Николај (Николай Шагурин) 370

Шаламов, Михаил (Михаил Шаламов) 322

Шалго, Јудита 232, 241

Шарапов, Сергеј (Сергей Шарапов) 352

Шејн, Алекс (Alex M. Shane) 35, 45, 66

Шекли, Роберт (Robert Sheckley) 196, 311

Шекспир, Вилјем (William Shakespeare)

Шели, Мери (Mary Wollstonecraft Shelley) 36, 38, 157,  
160

Шели, Перси (Percy Shelley) 37

Шеман, Наоми (Naomi Scheman) 30

Шефлер, Леонор (Leonore Scheffler) 53, 55, 59, 66  
Шитик, Владимир (Владимир Шитик) 193  
Шкљар, Василь (Шкляр Василь) 378, 381  
Шлефли, Филис (Phyllis Schlafly) 50  
Шјемек, Анджеј (Andrzej Siemek) 163  
Шјут, Невил (Nevil Shute) 170, 196  
Шкловски, Виктор (Виктор Шкловский) 70, 72-74, 88,  
90  
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 55  
Шостаковска, Катажина (Katarzyna Szostakowska) 159  
Шпанов, Николај (Николай Шпанов) 366  
Шукшин, Василиј (Василий Шукшин) 212  
Шушпанов, Аркадиј (Аркадий Шушпанов) 12  
Штоф, Анджеј (Andrzej Stoff) 131, 146, 147, 153, 158,  
172, 345, 381  
Штригер, Јуриј (Jurij Striedter) 33, 66  
Шчербаков, Владимир (Владимир Щербаков) 317  
Шчукин, Михаил (Михаил Щукин) 197

## РЕГИСТАР ПОЈМОВА

- алтернативна историја 227, 234, 238, 376, 379
- жанрови
- бајка 83, 207, 211-212, 301, 305, 309, 314-317, 370
  - драма 10, 122-125, 228, 373
  - роман
    - експериментални 72, 80
    - авантуристички 70-73, 75, 95, 97, 99, 105, 107, 108, 110, 111, 116
    - фантастички 70, 75
    - roman d'hypothèse 169
    - сатирички 70-75
    - хорор 93, 96, 159, 160, 315
    - шпијунско-детективски (црвени Пинкертон) 98-99
    - спасе орега 93, 99, 285
  - фентези 243, 249, 308-309, 317, 322
    - фантастика мача и магије 309, 319-321, 326
    - дечја фентези 315, 318
    - градска фентези 318
    - историјска фентези 318
    - псеудоисторијска фентези 318
    - иронијска фентези 318
    - детективска фентези 318
    - феминистическа фентези 318
    - авантуристички фентези 318
    - вамбирски трилер 318
    - епски фентези 318
  - игре (компјутерске) 263-281, 307
  - индивидуализам 7, 16, 17, 29, 31, 38, 39, 45-47, 51-53, 58, 60, 68
  - историософија 144
  - идеологије
    - монархизам 343, 347, 352
    - фашизам 365-367, 372

- капитализам 71, 100, 173, 176, 217-221, 315, 343, 353, 354, 357, 359-362, 367-373, 377, 379
  - постфордизам 33, 40, 59, 60
- глобализација 32, 35, 41, 43
- марксизам 52, 96, 99-101, 104, 111
- социјализам
- тоталитаризам 14, 87, 95, 146, 150, 232
- идеолошки (-а)
  - канон 71
  - клише 87
  - наруџбина 344, 346, 374, 375, 379
  - пројекције 343, 346, 348-350, 354, 357, 374, 377, 378
    - тематизовање 343, 345, 348-352, 373, 378
    - позиционирање 343, 345, 350, 352, 358, 378
    - маркирање 343, 345, 350, 352, 357, 358, 363, 378
  - постидеолошки 343, 376-378
- идеологема 346-349, 351, 359, 374, 377, 381
- издања 181-199
  - часописи 182, 186,
- историјски догађаји
  - Париска комуна 228
  - револуција 12, 14, 52, 98, 114, 344, 347, 348, 355, 362,
  - гулаг 232
- колективизам 29, 30-33, 38, 43-52, 59, 63
- књижевност
  - масовна 74
  - научно-популарна 74
- места, географска
  - Биробиџан 232
  - Дизниленд 63
  - Европа 98, 225, 230-235, 237, 238, 240, 258, 311
  - Европа источна 315, 316

- Југославија
- Ирак 41
- Крим 217, 219, 376
- Москва 79, 195, 198, 221, 332, 376
- Мароко 206-207
- Русија 29-33, 35, 40-41, 59, 60, 63, 67
- Сибир 89, 230-235
- Совјетски савез 40, 55, 63
- Србија 41, 63
- места измишљена
  - Арктанија 365
  - Веспуђија 369
  - Дембелија 235
  - Дономага 372, 340
  - Курдландија 151
  - Лузанија 151
- места митолошка
  - Рај 35
- места (тела) небеска
  - Андромедина маглина 94
  - Месец 113, 207, 356
  - Венера 91, 93, 106-108, 120
  - Енџа 151
  - Марс 12, 22, 23, 96, 102, 113, 136, 142
  - Регис III 141
  - Сиријус (Калисто) 358-359
- МИТОЛОШКИ ЛИКОВИ
  - вамфир 23, 318, 323
  - Левијатан 30-32, 38, 40, 41, 43, 47, 48, 52, 55, 60, 62, 63
  - Сотона 35, 36, 38, 55
- МОТИВИ
  - бесмртност 7-28
  - времеплов 147, 163, 166, 171, 376
  - геније 13-15, 17-18
  - еротика 38, 45, 53, 56-58, 68
  - ракета 37, 57, 60,
  - роботи 121-130, 136-139, 146-149, 152, 154, 229, 325

- самоубиство 8, 14, 21, 22, 23, 26, 28
- ванземалци 358-360
- монтажа (монтажна проза) 73
- моделі развоја Русије
  - будистички 332
  - муслимански 332-333
  - псеудолиберална диктатура 333-334
  - православна империја 334-337
  - сатиричка антиутопија 337-339
- награде 121, 125
- науке
  - астронаутика 144, 178
  - биологија 369-370
  - генетика 9
  - медицина 13, 124, 349, 354
  - физика 213, 369-370
  - хемија 72, 103, 112, 149, 150, 159, 369
- научна фантастика
  - канон 322
  - клише 285, 300
- новум 226, 287
- огледало 131-153
- постмодернизам 225, 229, 230, 232, 236, 250, 316, 329, 336, 341
- приповедање
  - фабула 70, 83, 244, 246, 254, 348
- прогностика 155, 162, 164-171, 173, 174, 177-180, 305, 307, 326, 353
- пропаганда 344, 346, 350, 352, 353, 356, 357, 365, 367, 368, 372, 374-379
- рационалност рационализам 155-160, 163-165, 167, 168, 171, 174, 177-179
- реализам 75, 76
  - неореализам 201
  - надреализам 78
  - соцреализам 69, 85-88, 93, 96, 100-101, 104, 109, 111-112, 116-119, 316, 344,
  - метафизички реализам 291
  - магијски реализам 316

- сатира 19, 75, 76, 86, 87, 229-230, 314, 326, 329, 337,  
349, 369, 371, 372
- спекулација  
имагинативна 168  
прогностичка 170-174, 177
- спекулативна  
science fiction 159, 162, 165, 168, 169, 174, 177,  
179, 180  
рефлексија 157, 164
- сталкер 294, 298, 301
- структурална фабулација 286
- субверзија 29, 38, 56-58, 364
- субкултура 306
- техника и човек
- удружења  
конвенти, фендом 182, 306  
клубови љубитеља фантастике 182, 186, 193,  
306
- уметничка средства  
игра 73, 81  
гротеска 44, 75, 78-90, 98, 150, 207, 326, 372  
иронија 78-86  
хумор 19, 22, 24, 28  
сатира 75, 76, 86, 87  
фантазмагорија 76, 78, 79, 85, 207, 213, 315,  
325, 326, 333,
- утопија  
утопија 7, 11, 27, 28, 29, 33-35, 46, 47, 51-52,  
56, 58, 61, 62, 94-101, 105, 116, 120,  
123, 145, 146, 148, 152, 155, 162, 174,  
176-180, 226, 227, 240, 241, 242, 342,  
381  
антиутопија 13, 29, 34, 35, 61, 96, 149, 225,  
227-229, 241, 329, 342, 343, 345, 349-  
350, 355, 376, 378, 380, 381  
дистопија 7, 27, 29, 34, 45-47, 51-53, 58, 60,  
68, 225, 228, 230, 349
- фантастика  
политичка



О АУТОРИМА

- Дејан *Ајдачић*. Институт за књижевност и уметност, Београд (Србија), Институт філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ (Україна)
- Stefano *Bartoni*. Roma (Italia), сарадник eSamizdat-a.
- Dariusz *Brzostek*. Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołajaja Kopernika w Toruniu, Toruń, (Polska).
- Оксана *Дрябина*. Филологический факультет Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва (Россия)
- Зорица *Ђерговић-Јоксимовић*. Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, Нови Сад (Србија).
- Бојан *Јовић*. Институт за књижевност и уметност, Београд (Србија).
- Wojciech *Kajtoch*. Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, (Polska).
- Елена *Ковтун*. Филологический факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва (Россия).
- Александра *Корда Петровић*. Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд (Србија).
- Борис *Ланин*. Содержания и методов обучения институт (Институт ИСМО) Российской академии образования, Москва (Россия).
- Михайло *Назаренко*. Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Київ (Україна).
- Darko *Suvin*. Lucca (Italia).
- Тијана *Тропин*. Институт за књижевност и уметност, Београд (Србија).

Мария *Черняк*. Российский Государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия).

Дмитрий *Харитонов*. Институт гуманитарных проблем Челябинского государственного университета, Челябинск (Россия)

Andrzej *Stoff*. Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń, (Polska).

