



ФАНТАСТИКА И БЪДЕЩЕ



БОЯН
ЦЕНДРОВ
MODERATION CENTER

ФАНТАСТИКА И БЪДЕЩЕ



МИНИСТЕРСТВО НА ОБРАЗОВАНИЕТО И НАУКАТА

ФОНД
НАУЧНИ
ИЗСЛЕДВАНИЯ



ФАНТАСТИКА И БЪДЕЩЕ

*Сборникът е реализиран по проект
„Прагматизъм и въображение: футуристични посоки
в българската научна фантастика в периода XX-XXI век“,
финансиран от Фонд „Научни изследвания“.*

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Фантастика и бъдеще

Съставители и редактори

Елена Борисова, Николай Генов, Рени Янкова



София, 2021

© Елена Борисова, Николай Генов, Рени Янкова, автори и съставители, 2021
© Кремена Кацарска, художник на корицата, 2021
© Издателски център „Боян Пенеv“ – Институт за литература, 2021

ISBN: 978-619-7372-35-9

За сборника е използван шрифтът **Libra Serif Modern** на Стефан Пеев,
www.localfonts.eu

Съдържание

Предговор. За еволюцията и за волята да отгатваш	7
--	---

I

Критически поглед

Бъдещето на изтощения разум в романа „Летящата планета“ на Александър Ненов	12
Без/смъртността на бъдещето: Недялка Михова и Дмитрий Глуховски.....	30
Посоки и стратегии на чувстващата машина: Дино Будзати и Азот Мелконян.....	40
Човекът в търсене на безсмъртие: Дон Де Лило и Николай Теллалов.....	54
Прекрасен ли е прекрасният нов свят?.....	63
Познание и отклонение: фантастичният жанр – между научност и художественост.....	71
Наука, провокация и научна фантастика.....	83
Румънската научна фантастика след Втората световна война.....	98
Румънската научна фантастика и нейните пионери.....	114
По периферията на нещо важно.....	122
Рийдър и жанровите граници на научната фантастика.....	125
Няколко думи за (само)деструктивността на фантастичното.....	128
Тяло като кожа на змия: <i>Altered Carbon</i> (2018).....	131
Старата песен на нов глас: <i>Altered Carbon 2</i>	135
Цинизъм и антигероицизм: <i>The Boys</i> и сивите пъпки на отвращението.....	138
Взаимното проникване на сферите: сериалът „Вещерът“ между книгите и игрите.....	140

II

На фокус

„Дилър на реалности“ на Николас Димитров.....	147
„Да бъдем хора!“, няколко думи за романа „Чуждо тяло“ на Патрик Рос.....	152
Фантастика и познание. Без/граничност на познанието в българската фантастична проза.....	157
Непоносимата тежест на битието в романа на Иън Маклюън „Машини като мен“.....	161
„Трите тела“ на Лиу Цъсин.....	167
Светът утре.....	173
Творецът и неговите ангели.....	182
Виртуалната утопия.....	187
Трохи от пиксели: опит върху празните данни на виртуалното.....	200

III

Интервюта

Александър Белтов: „Свободата се нрави само на онези, които имат стремежи и мечти, а те не са мнозинство“.....	209
Любомир Николов: „Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последствия...“.....	217
Юрий Илков: за миналото и настоящето на научната фантастика.....	225
„Киберпънк“ – половин година по-късно в половин интервю с Александър Попов.....	237
Между научната фантастика и видеоигрите: разговор с проф. Миглена Николчина.....	241

За еволюцията и за волята да отгатваш

Въпросите за бъдещето изкушават човека от най-ранните проявяващи се на осъзнаване на битието – да се мисли предстоящото е не само усилие за критично вникване в реалността, но и път към еволюцията на разума. И ако сме склонни да обясняваме тези опити с „търсене на истината“ за бъдещето, то вече сме в грешния коловоз. Точното провиждане на предстоящото е, разбира се, невъзможно и все пак напредъкът на нашия вид е движен именно от способността да допускаме – да построяваме хипотези и да търсим знаци за тяхната валидност в плътта на вече акумулираното познание. Но както ни предупреждава философът Чарлс Пърс, „(...) хипотезата е слаб аргумент. Той често накланя нашите съждения към своите заключения толкова слабо, че не можем да вярваме, че те са точни; ние само предполагаем, че това е така“ (W3: 326–327).

Неизбежно се поражда въпросът: защо е необходимо усилието да се предполага бъдещето, ако хипотезите ни винаги ще съдържат определена степен на грешка? Не е ли логично да се откажем от тази операция и да избегнем потенциалното объркване и разочарование? Това е допустимо решение, но то би заключило разума в кръга на вече постигнатото. Подобен подход би сложил непреодолима преграда пред основната характеристика на познанието – способността му непрекъснато да нараства, а оттам – да усъвършенства разума и да подобрява живота. Усилието за създаване на валидни хипотези Пърс нарича „абдукция“ и я поставя в основата на една от най-зрелите си и значими разработки – прагматизма. Абдукцията не е просто предположение за непознатото или за бъдещето. Тя е евристичен метод, който комбинира вече установени факти и въвеждания, които да отведат разума до отгатването на онова, което би могло да се окаже истина. Трудовете на Пърс преобръщат и един широко разпространен мит – че всички нови заключения са плод на дедуктивно разсъждение. Точно обратното, в разработките си по логика той доказва, че „всяка тема от научната теория, която днес е потвърдена, е направена чрез абдукцията“ (CP 5.172). А преди това подчертава: „Абдукцията е процес на формиране на обяснителна хипотеза. Тя е единствената логическа операция, която може да представи каквато и да е нова идея; защото индукцията не прави нищо друго, освен

определяне на стойност, а дедукцията просто включва необходимите последици от чистата хипотеза“ (СР 5.171).

Но дори ако презърнем Пърсовата идея, че само абдуктивният метод би отворил пред нас вратата към новото и непознатото, остава неприятното усещане, че предположението може да се окаже невярно. Помириването на разума с погрешимостта на познанието е друга голяма тема, която откриваме в метафизичните есета на Пърс. Фалибилизмът, или вероятността всяко познание, дори научно доказаните (към момента) твърдения да се окажат погрешни някога, е само предпоставка за еволюцията на разума и на науката. Векове наред търсенето на абсолютната истина е основна задача на философи и учени и всяка грешка е приемана като трагичен провал. Но именно това отношение към познавателния процес е неприемливо за Пърс. В есето *“Fallibilism, Continuity and Evolution”* (1893) той помирява западната философия с вероятността дори логическото и научното разсъждение да съдържат грешка, която да бъде открита и коригирана след време. Така изискването за абсолютна истинност на хипотезите отпада от само себе си, защото самото убеждение, че това е възможно, е значима заблуда пред разума.

Но дори с усилие да се помирим с вероятността да грешим в предположенията си за бъдещето, разумът често продължава да се бунтува пред абдуктивното усилие, което не би му донесло истина с абсолютна стойност. Какъв е смисълът от хипотезите за бъдещето, ако те са безпрекословно подвластни на фалибилизма? Но както и Пърс заявява: „фалибилизмът не би могъл да бъде оценен по своята истинска значимост, докато не се замислим за еволюцията“ (СР 1.173). Като стъпва върху идеите на Хърбърт Спенсър, Пърс разглежда еволюцията като постигане на разнообразие в природата и в науката. Така малко по-ясно проблясва и смисълът от грешките, които разумът би допуснал. Всяка грешка или неточност на хипотезата е възможна нова интерпретация, формиране на ново значение или откриване на нов смисъл. Еволюцията на мисълта, разглеждана като постигане на разнообразие на идеите, без изискване за абсолютна истинност, открива една съвсем различна перспектива за абдуктивното разсъждение. Не малко примери сочат, че именно многообразието на идеите тласка напредъка и отваря нови посоки пред науката. Много често дори грешните допускания са давали неочаквани, но плодотворни резултати за човечеството. Именно по тази причина за нас е важна смелостта да предполагаваме бъдещето, дори и ако се окажем подведени в част от концепциите си.

Ако има област на литературата, където хипотезата е водещ спо-

соб за построяване на повествованието, това несъмнено е научната фантастика. С поглед изначално ориентиран към бъдещето, този жанр е прогностичен по своята същност. В научнофантастичното (чрез въображението на автора) се построяват хипотези на няколко нива – от социално-технологичното прогнозиране, до много по-абстрактните сфери на опита, каквито са естетическото, духовното и моралното. Затова абдуктивният художествен образ е сплав между реалност и предположение, роден на границата между теоретично и художествено, между познание и стремеж за провиждане на възможното.

Жанрът на научната фантастика се движи неумолимо по осите на абдуктивния метод и на фалибилизма, описани от Пърс. За да съществуват допусканията за бъдещето в литературата, те винаги почиват на факти от обективната реалност, на практически постижения, актуални към настоящия момент, на известни концепции в науката, които чакат своето потвърждение или своите нови употреби в живота на човека.

Научнофантастичното мислене се стреми да поставя в основите си валидни предпоставки – неща, които вече са установени в опита, за да направи скока към бъдещето с максимална степен на достоверност. И все пак, въпреки своята солидна основа, много често научната фантастика се проваля в разчитането на предстоящото, без това да отнема от нейната художествена или еволюционна стойност. Именно провалите в научнофантастичната абдукция са най-ценни за човека. Те му дават възможност едновременно да си отгърне с облекчение (например при антиутопичните произведения), но и да не забравя, че научните, социалните и политическите предпоставки в повествованието са верни, което е ярка червена лампа за реалността, която ни заобикаля.

Няма да е преувеличено да кажем, че освен абдуктивен, научната фантастика е и еволюционен жанр. Тя разгръща богата палитра от възможни „развръзки“ за света и за човечеството, дава разнообразие от интерпретации на бъдещето и отправя мисълта към свързването на отдалечени части на опита. Те от своя страна рисуват перспективи и траектории, които са колкото далечни, толкова и възможни. Волята да се отгатва бъдещето посредством научната фантастика, е воля да развиваме света на идеите, да обогатяваме реалността с не непременно истинни, но и с не непременно невъзможни очаквания. Художествената измислица, вплетена в плътта на литературата, е един от гревните способности, открити от човека, за разгръщане и за обживяване на една

надсетивна реалност. Литературата по своята същност е един нов, по-богат и еволюционно по-напреднал пласт на реалността – място, където табутата биват надскочени, където моралът и естетиката са подложени на изпитание и където духът търси нови пътища за избавление от клишето на всекидневието. Към тази амалгама фантастиката добавя научния елемент и голямата тема за бъдещето, която изисква своето надстрояване през призмата на абдуктивното отгатване.

С цел да разгърне и да надникне в тази сложна сплав философско и литературоведско вглеждане в бъдещето чрез научнофантастичното беше създаден проектът „Прагматизъм и въображение: абдуктивни посоки в българската научна фантастика в периода XX–XXI век“. В ръцете си държите втората част на сборника „Трансхуманитарната р/еволуция“ (2020), в който са поместени някои от научните статии, рецензиите, преводите и интервюта, направени от Елена Борисова (Институт за литература при БАН), Рени Янкова (Нов български университет) и Николай Генов (СУ „Св. Климент Охридски“) за уебсайта на проекта **www.fantastika-bg.eu**. Текстове, събрани тук, не изчерпват научните търсения на авторите, но предлагат един любопитен пъзел от теми и идеи, описващи съвременните рамки на научнофантастичния жанр. Потопяването в тези разнообразни абдуктивни проекции за бъдещето несъмнено ще породи въпроси, а може би тук-там ще проблясват и отговори.

Приятно отгатване на бъдещето!

I

КРИТИЧЕСКИ ПОГЛЕД

Бъдещето на изтощения разум в романа „Летящата планета“ на Александър Ненов

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)

Рени Янкова – Нов български университет
Reni Yankova – New Bulgarian University

Резюме: Статията разглежда романа на Александър Ненов „Летящата планета“ посредством методологичната рамка на Пърсовия прагматизъм и по-конкретно през абдуктивния метод; през силната притегателна сила на изтощението на познанието (изтощението на разума). Коментирани са някои от актуалните въпроси не само на романа на Ненов, но и научната фантастика: за безсмъртието, бъдещето на нанотехнологиите и др.

Ключови думи: българска научна фантастика, прагматизъм, изтощен разум

Процесите на трансформиране/усилване на човешката природа в нейната физическа и ментална същност са обект на интерес не само от страна на научната фантастика, но намират проявления в съвременни проекти и научни разработки в областта на медицината, физиката, биохимията и т.н.¹. Въпреки че научната фантастика често се опитва да изправя читателя пред неизвестното, истинските ѝ прозрения и конструирането на научнофантастичен свят остават най-често в сферата на познатото. Основната ѝ стойност е да ангажира около конкретен набор от проблеми, които самата наука поражда и които не принадлежат на бъдещето, а на настоящето. Макар и с афинитет към

¹ През 60-те години на XX в. биотехнологиите и нанотехнологиите провокират човешкото съзнание към търсене на пътища не просто за удължаване на живота, а за радикална трансформация на *Homo sapiens*. Усещането за несъвършенство насочва изследователския поглед към „усилване“ на тленната ни обвивка, изграждана и естествено усилвана от самата природа, която в един момент се оказва недостатъчна, за да задоволи нуждите на укоряващото се съвремие. Доказателство за това е интелектуалното движение, наречено „трансхуманизъм“, което насочва усилията си към усъвършенстване на човешкия вид със средствата на технологиите.

проникване в неизвестното, чрез смели хипотези на въображението научнофантастичният жанр представя най-вече възможните заплахи за обозримото бъдеще, но не с гудактичен и осъдителен тон, а чрез развитието на въпроса „Какво ще се случи, ако...“.

Така често изглежда, че научната фантастика изпада в концептуално противоречие. От една страна, дава заявка да разгръща проблемите на бъдещето, а от друга – трудно успява да надскочи познавателните навици на настоящето. Например чуждоземните светове, конструирани в произведения на Любен Дилов, Недялка Михова, Павел Вежинов, Николай Ватов, както и в книгата на Ненов, твърде силно се доближават до вече известното на човека за формите на живот, обитаващи Земята. Същото важи и за образите на инопланетяните в „Тежестта на скафандъра“ (1969), „Интра“ (1989), „Гибелта на Аякс“ (1973), „Сините пеперуди“ (1980), „Брегът на пеперудите“ (2000) и др. Тази прекалена близост между фикцията и реалността във фантастиката повдига критично въпросите за нейната най-важна функция – да прогнозира и да коментира идейно, етически и естетически проблемите на бъдещето.

Но преди да се спрем на въпроса за функциите на фантастичното и за неговите възможности да проглежда в бъдещето, необходимо е да се спрем на един от най-старите философски проблеми – този за познанието. В основата не само на опита, но и на самото физическо съществуване на човека стои необходимостта да познава света и феномените от реалността. Натрупването на познание е еволюционен механизъм, проникващ във всяко действие – от най-простите актове на оцеляването до сложните форми на науката, литературата и изкуството. Философията се занимава с проблема за познанието от самото си зараждане, като в продължение на векове натрупва концепции и прозрения, които останалите науки заимстват като отправна точка. За да коментираме проблемите на научната фантастика, в настоящия текст ще се обърнем към философската система на американския прагматист Чарлс С. Пърс (1839–1914). Определян като последният холистичен философ на XX в., Пърс създава стройна система от тясно свързани идеи, които преливат една в друга. Тази система има за цел да обясни не само феномена на натрупване и съхранение на познанието (чрез концепциите за категории, метода на прагматизма, безкрайния семиозис, навика и тенденцията към привикване), но и да разгледа от еволюционна перспектива развитието на самата Вселена (в неговата метафизика, в обективния идеализъм и фалибулизма). Към темата за фантастичното и неговата

способност едновременно да остава тясно свързано с реалността, но и да проглежда в бъдещето, ще подходим през две концепции от философската система на Пърс – късната му космологична идея за „изтощения разум“ и прагматисткото му виждане за абдукцията и мястото ѝ в познавателния процес. Необходима е и уговорката, че изложеното тук съвсем не изчерпва всички посоки на анализ на фантастичното през призмата на Пърсовата философия. В теоретичен план ще начертаям и радиус към една нова концепция в българската хуманитаристика – тази за „извънлитературното“.

Бъдеще и изтощеност

Близък до идеите на немските идеалисти, в късните си години Пърс се стреми да създаде динамична концепция за обяснение на Вселената. Като най-плодотворна той разпознава идеята на Фридрих Шелинг (1775–1854) за материята като „немъртва“, определена с термина „изтощен разум“. Шелинг разглежда материята като потенциал от вече придобито познание и значения, които формират пласт от утвърден (изтощен) смисъл по следния начин: „Материята не е нищо друго, освен разум, уравновесен в своите действия“ (Schelling 1978: 120) и може да бъде разбрана като „разум в състояние на потушеност“ (Schelling 1978: 120). Но в качеството си на „немъртва“, в даден момент изтощеността на значенията може да бъде снета и те да бъдат наново „съживени“ чрез мисленето. Така, материята е феномен, който непрекъснато преминава от покой към активност, пораждайки смисъл или обновявайки вече постигнатите значения.

По-късно Пърс заема от Шелинг концепцията за „изтощения разум“, защото приема динамиката като една от най-важните характеристики не само на материята и на обектите, но и на цялата Вселена. Въпреки относителната яснота за произхода на тази Пърсова концепция, тя остава сравнително непопулярна сред неговите изследователи поради високата си степен на абстрактност. Самият Пърс я употребява само два пъти в есетата си, което поражда съмнения за значимостта и място ѝ в неговата философска система. От друга страна, учени като Томас Шорт, Дъглас Андерсън, Иван Младенов изтъкват значимостта на Пърсовата еволюционна космология като условие за функционирането на цялата му философска система.

В книгите си “Conceptualizing Metaphors. On Charles Peirce’s Marginalia”

(2006) и „Отклонена литература. Прагматистки прочит“ (2011) Младенов предлага няколко конкретни обяснения за Пърсовия „изтощен разум“, които са включени и в речниковата статия за термина в *British Dictionary of Education*. Предложените значения варират – от „междинна степен на органичния и неорганичния свят“ и „общ контекст на цялото познание“ до „потенциал или континуална материя“, „замръзнал опит“, „източник за активирането на слоя от клишета, в който се съхранява миналият опит“, „условие за съществуването на паметта“ (Младенов 2011: 148). Тогава „изтощеният разум“ може да се разбира като субстанция и градивна единица на Вселената, но най-вече като форма на съхранение на натрупаното познание и опит. Конструирайки цялата си система около въпроса за познанието, Пърс подчертава:

Единствената разбираема теория за Вселената е тази на обективния идеализъм, това, че материята е изтощен разум, вкаменени навици, превърнати във физически закони (EP 1: 293) (превод – Младенов 2011: 145–146).

Концепцията за „изтощения разум“, заедно с метафизичното разбиране за движението на Вселената и феномените между силите на тихизма (спонтанност, шанс), синехизма (траене във времето и пространството) и агапизма (съзидателната любов), формират рамката на Пърсовия обективен идеализъм, който удържа цялата му философска система. Обективният идеализъм е прогресивно философско виждане, защото отхвърля доминиращото дотогава Кантово разбиране, че обектите носят значение „сами по себе си“. За Пърс светът съществува като представен в знаци, а познанието за обектите е възможно чрез мисълта и способността за интерпретация, създаващи смислени отношения между външната реалност и разума. Но нито разумът, нито реалността, разгледани поотделно, са достатъчни условия за възникване или съхранение на познание. Необходимо е тези феномени да попадат в триагични отношения, от които да се формира съждение. Много често това първо отношение възниква тихистично (спонтанно) и предоставя на разума широк спектър от възможни отношения с обекта, пораждащи различен смисъл. Това е момент на творческо обръкване и неяснота за разума, но синехистичният (продължаващият) контакт с обекта изисква отделянето на едно основно значение за обекта, което по необходимост се утвърждава като навик в мисленето. Затова Пърс обобщава, че „Тенденцията да се подчиняваме на правила винаги е била и

ще продължи да бъде нарастваща (...) на всички обекти е присъща тенденцията да установяват навици“ (W6: 208). Така броят на мисловните навици се увеличава, за да се достигне в необозримото бъдеще етап на пълна детерминираност. „Според Пърс тенденцията да се установяват навици е принципът на еволюцията и на него се дължи формирането на времето, пространството, субстанцията и природните закони“ (Turley 1977: 75). И не на последно място, по силата на съзидателната любов (агапизма), когато създаваме концепция, ние я обикваме и ще потопим „себе си в нейното усъвършенстване (...) така разумът се развива“ (W8: 185). Пърсовият „изтощен разум“, угържащ един относително постоянен слой от втвърдени разбирания за реалността, проблясва в светлината на агапизма и обгръща цялата Пърсовата система, за да я направи работеща и самозадвижваща се във времето. Без тази изтощеност на познанието еволюцията в мисленето, а оттам в науката и в изкуството, би била невъзможна.

Извънлитературността на научнофантастичното

Остава въпросът каква отправна точка и перспектива за анализ на научнофантастичното ни дава Пърсовата концепция за „изтощения разум“? Натрупването и актуализирането на клишета за външната реалност е неизбежно в литературата, защото тя работи най-вече с „втвърдените“ форми на реалността. В статията си „Извънлитературното. Знак и концептуализиране“ (2012) Младенов стъпва върху Пърсовото виждане за познанието като отношение между обекта и нещо външно на него, за да дефинира динамичната и неразрушима връзка между литературно и извънлитературно в процеса на пораждање на смисъл. Младенов употребява термина „извънлитературно“ в светлината на Пърсовия прагматизъм, където значението на обектите се определя единствено от техните ефекти:

(...) извънлитературното е същност, разпознаваема само по своите ефекти, с други думи, генератор на литературност (...) извънлитературното е чиста потенция, преди да се самоактуализира какъвто и да е процес, фазата преди тихизма. Поле, заредено с потенциалност... (Младенов 2012: 11).

По-късно Александър Феодоров развива тази концепция с пояснението, че „разглеждаме „извънлитературното“ като етап на мисълта, преди да се развие в познание (...) извънлитературното е аморфно, пасивно

мислене, което е в основата на играта на въдъхновение (...) поради което е възможна всяка абдукция“ (Феодоров 2019: 255).

Оттук получаваме и две важни насоки за обобщения в настоящия анализ за функциите на научнофантастичното. Поради същността на познанието и принципите на неговото еволюционно нарастване, разгледани по-горе, научнофантастичното винаги съдържа в себе си изтощен слой от клишета и навици за артикулация на реалността. Именно изтощеността удържа приемствеността в значенията и прави знаците в научнофантастичната литература разбираеми. Затова научнофантастичното често умишлено остава максимално близо до познатите феномени от обективната реалност, като конструира светове и образи, познати и близки на читателя. Такъв е случаят и в романа на Ненов, където новата планета е точно копие на Земята, а чуждопланетният разум приема човешка форма. Тази крайна изтощеност на знаците в романа не е непременно резултат от творческа слабост на автора да разгърне един различен, фантастичен свят. По-скоро е съзнателен избор, който дава възможност на читателя да стъпи върху изтощените навици за разбирането на света, за да разполага с достатъчно свободна ментална енергия за осмислянето на етичните проблеми, поставени в книгата. Такива са диктатурата на „зелените“, която не се различава от всяка друга диктатура, позната на човечеството; жертването на хиляди животи, заради култа към естественото и природното; упадъкът и заклеимяването на технологиите... Това са само част от хипотетичните проблеми на бъдещето, към които Ненов насочва читателското внимание.

Ако връзката между света на повествованието и обективната реалност не беше с висока степен на изтощеност в романа, моралните проблеми на бъдещето щяха да се размият за читателя в опита му да се справя едновременно с тях и с една неартикулирана представа за реалността, за чието възприемане и разбиране все още разумът се намира в активна тихистична фаза. Изтощеността в научнофантастичното е необходима, често е и съзнателно търсена, заради способността си да дава на разума солидна основа от значения.

Като стъпва върху тях, научнофантастичното вече може да изпълни основната си функция – да конструира валидна хипотеза за бъдещето. Това прави и Ненов в „Летящата планета“ – създава един на пръв поглед добре познат чуждоземен свят, за да предположи смело какви ще са моралните проблеми на човечеството в обозримото бъдеще.

Хипотетичното бъдеще

Така стигаме и до втория съществен въпрос за научнофантастичното. Ако то не може да функционира без отношенията си с извънлитературното, което носи висока степен на изтощеност, как би могло да поражда нови прогнозни концепции за бъдещето? За да отговорим на този въпрос е необходимо да се върнем към философската система на Пърс и по-конкретно към метода на прагматизма, обобщен в максимата:

Разсъждавайки върху мислимите практически последици от даден обект, ние схващаме самия обект на нашата представа. Тогава нашата концепция за тези последици е цялата ни концепция за обекта (W3: 266).

Навлизането в същността на прагматизма като философски похват би изисквало самостоятелно изследване, затова тук ще се спрем само на един от неговите основни аспекти – абдукцията. Тази логическа операция, известна още от Аристотел, е преформулирана от Пърс и е изведена до самостоятелен метод. В есета си той я нарича „метод на отгатването“, защото изследователят създава хипотеза въз основа на познание с висока степен на изтощеност. Пърс дори нарича прагматизма си „логика на абдуктивния метод“. Но абдукцията единствено предполага какво би било възможно в обективната реалност, без да дава гаранции за истинността на предположенията.

Като правило, хипотезата е слаб аргумент. Той често накланя нашите съждения към своите заключения толкова слабо, че не можем да вярваме те да са точни; ние само предполагаме, че това е така (W3: 326–327, преводът е според Младенов 2011: 22).

За Пърс абдукцията е евристичен метод, който комбинира установени вярвания и мисловни навици, чрез които разумът може да направи скок към валидна хипотеза за бъдещето или за значението на непознат феномен. Неговите прагматистки трудове преобръщат и един широко разпространен мит – че всички нови заключения са плод на дедуктивно разсъждение. Пърс доказва, че „всяка тема от научната теория, която днес е потвърдена, е направена чрез абдукцията“ (CP 5.172), като подчертава:

Абдукцията е процес на формиране на обяснителна хипотеза. Тя е единствената логическа операция, която може да представи каквато и да е нова идея; защото индукцията не прави нищо друго освен определяне на стойност, а дедукцията просто включва необходимите последици от чистата хипотеза (CP 5.171, преводът е според Младенов 2011: 26).

Функцията на абдукцията да формулира обяснителни хипотези за реалността, като стъпва върху познатото, за да предположи с относителна достоверност, какво би било възможно в бъдещето, неминуемо я сближава с функцията на научнофантастичното. Дори един по-общ поглед върху научнофантастичната литература показва, че в основата си тя винаги се опира на абдуктивния принцип. Всяко произведение в този жанр е абдуктивно по характер – започва от изтощеното познание за реалността към настоящия момент, за да отскочи към повече или по-малко смели абдуктивни допускания за бъдещето. Така Пърсовите концепции за „изтощения разум“ и за „метода на отгатването“ предлагат ключ към изглаждането на привидното противоречие, в което е обвинявано научнофантастичното (посочено в началото на тази статия). Значима ценност на Пърсовата философска система е, че разчита на взаимодействието на различни точки от своята орбита за конструирането на смисъл за обектите, а не на тяхното директно противопоставяне или взаимно отхвърляне. Това прави възможно две привидно противоположни концепции, каквито са „изтощеният разум“ и абдукцията, да функционират едновременно, прояснявайки въпроса за функциите на фантастичното.

В мисленето, изграждащо научни хипотези и теории, вплетени в художествената тъкан на научната фантастика, като неизбежен фундамент се очертават именно „втвърдени“ форми на реалността. Самото осмисляне на Вселената от страна на науката се случва посредством натрупването и актуализирането на клишета за външната реалност, чрез проникването в непознатото с инструментариума на аналогията с онава, което вече се знае. В границите на подобно критическо осмисляне на обективната реалност абдуктивният метод е продуктивен и за проследяване на механизмите, с които човек проектира вярванията и мисловните си навици върху обекти, за които се правят допускания. Оттук и възможността за истинност на предположенията в научната фантастика е обвързана преди всичко с натрупването на знания за действителността. Въпреки че истинността на хипотезите не е изискване нито към абдуктивния метод на Пърс, нито към научно-

фантастичното, винаги остава питането: Колко от допуснатото в този тип литература ще се изпълни? И въпреки невъзможността за точен отговор, релевантно остава твърдението, че колкото по-висока е степенята на изтощеност в научнофантастичното, толкова по-големи са шансовете то да се пренесе един ден в обективната реалност. Такива примери вече са наблюдавани с хипотези от романите „Да избереш себе си“ (1996) на Любен Дилов, „10⁻⁹“ (2007) на Николай Теллалов и др.

Наука, провокация и научна фантастика

Историята на науката е изпълнена с примери за неразбираеми явления, с недостатъчно натрупана валидна информация, обяснени с „втвърдени разбирания за реалността“. Астрономът Уилям Пикеринг например обяснява промените в лунните пейзажи, като ги сравнява с миграции на насекоми. Историята за откриването на марсианските канали е свързана с изграждането и поддържането на цяла митология около тяхното възприемане по аналогия с напоителни канали, изградени от разумни същества.²

Задачата на научната фантастика не е да натрупва невероятни хипотези, а да прониква задълбочено в нравствените и социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето. Тя успява да съчетае моделирането на бъдещето с моделирането на художествени образи, социално-техническото прогнозиране с прогнозирането на човешката душевност и т.н. Работата на учените в лабораториите е много подобна на това, което писателите на научна фантастика правят чрез разказването на своите истории. И в двата случая се задават едни и същи въпроси: Какво ако...? Какво ще се случи, когато...? И ако X се промени, какво ще се случи с Y?

Въображаемите светове на научнофантастичното са ангажирани с разгръщането на визии за бъдещето както на науката, така и на об-

² През 1877 г. италианският астроном Джовани Скиапарели започва да картографира Марс. Той влиза в популярната култура с това, че наблюдава структури, определени от него като „канали“, които обаче не са непременно с изкуствен произход. През 1894 г. астрономът Пърсивал Лоуъл предполага, че каналите са построени от разумни същества. През 1965 г. космически апарат изпраща първите снимки от планетата Марс и се оказва, че тя е покрита с кратери, а не с канали. Подобна провокация от страна на науката, още в началото на XX в., разгръща въображението на научнофантастичния жанр и картографира възможните перспективи на създаването на каналите от разумен живот. Можем да посочим например „Война на световите“ (1898) и „Първите хора на Луната“ (1907) на Х. Уелс, а по-късно тази тема се появява и в творчеството на Станислав Лем, Рей Бредбъри и др.

ществото. Тази обхватност е причината жанрът да не се мисли само като форма на естетическо развлечение, а и като комплексно колебание на връзката между хипотетични концепции, историческата реалност и бъдещето. Имено тук и потенциалността на материята (научният пласт), съдържаща се в „изтощения разум“ като форма на натрупаното познание и опит, се трансформира през художествената призма, пораждайки нови значения и перспективи в научнофантастичната литература.

От началото на XX в., особено през 60-те години, научната фантастика постепенно се превръща във форма на дискурс, която пряко ангажира съвременния език и култура с научните теории, технологиите и социалните им практики в модерния свят. Напредъкът на биотехнологиите доведе до развитието на трансхуманитарната идеология, вярата, че човечеството трябва да следва възникващите технологии в генетиката, изкуствения интелект и нанотехнологиите, за да подобри съществуването си. Така се провокират множество дискусии за това, какво означава да бъдеш човек, и в отговора на този въпрос се крие ролята на технологиите в непрекъснатия напредък на нашия вид. Например, крие ли се в човечеството вродена уникалност, която трябва да бъде защитавана на всяка цена, или видовете са по-добре определяни от способностите им да подобряват жизнената си среда?

Независимо дали става въпрос за космически пътувания, за оцеляването на обществото в един постапокалиптичен свят, за моделирането на неговата вътрешна и околна среда, за постигне на безсмъртие, научната фантастика поставя човека и човешкото като мярка за собственото му познание, но и като мярка за другостта, с която се сблъсква. Способността на човека да преодолява или не емоционалните и мисловните бариери при сблъсък с тази другост в лицето на чужд разум, в механичните добавки към тялото, се осъществява посредством нещо трето (технологията), което не е моделирано от природата, а е вид изкуствена протеза, намеса в несъвършенството на това, с което сме се родили.

От момента, в който човекът се е самооценил като „венец на природата“, е разбрал, че е също така оцетен и се стреми към трансформация, към постигане на по-удобен за своето бъдеще вариант на самия себе си. Откъснат обаче от своите земни корени, изследователят се превръща в хибридно същество – разколебан между една вече загубена (вследствие на слятостта с машината) и все още ненамерена

идентичност. Той иска да има друг, преустроен свят, но същевременно да остане същият, което се оказва невъзможно. Познанието, колкото и да е „гъвкаво“ на моменти, е свързано със специфичната структура на човешките способности, с особената перспектива към реалността и обекта. В научната фантастика науката като обективно средство за познание е видяна по-скоро като невъзможен стремеж, защото в сблъсъка с другопланетен вид субективността на познанието възпрепятства разпознаването на истинността на „това, което е“ и на разположение на разбирането остава само „онова, на което прилича“.

Още през 60-те години в българската научна фантастика темата за контакта с чуждопланетен вид, неговата екзотичност и трудна постижимост, се открива в произведения, които в началото на статията бяха посочени. През същото десетилетие генетици, биолози и медици³, допринасящи за напредъка на науката, изказват загриженост за посоките на научно-техническия прогрес в статии и доклади на научни конференции. В това, но и в следващите няколко десетилетия темите за контакта и биотехнологиите са актуални в българската научна фантастика, защото това са десетилетията, в които научно-техническият прогрес реализира сериозни научни открития и проекти, а тази литература реагира на всеки научен импулс, чиято цел е да „усъвършенства“ човешкия вид⁴.

Перспективите пред изтощения разум

Романът на Александър Ненов „Летящата планета“ разкрива едно не много далечно бъдеще, в което човечеството е на прага на насилствено завръщане към майката природа, насочвано от партията на Зелените. Ваксините са премахнати, билколечението и хомеопатията са единствените средства за справяне с болестите. Чрез всяване на страх и изграждане на нови ценности на непримиримост към всичко, противоречащо на естествените природни принципи, този нов тип диктатура има една цел: „спасяване на планетата с цената на всичко и това, което противоречеше на тази единствена цел, бе неприемливо“ (Ненов 2017: 21). В

³ Става дума за конференцията „Големите въпроси на съвестта в съвременната медицина“, проведена в колежа Дартмут в Хановър, която поставя началото на поредица от подобни конференции.

⁴ През 60-те години се осъществява и първият пробив на астронавтиката на друга планета. Нийл Армстронг стъпва на Луната. През 80-те години Ерик Дрекслер издава книгата „Engines of creation“, превърнала се в библия на трансхуманизма и мечтата за нанотехнологично безсмъртие.

този „прекрасен нов свят“ приспособяването и подчинението на новия тип екологично мислене захвърля науката в селскостопанския резерват, в който усилията ѝ са насочени единствено към отглеждането на картофи, към изграждането на по-устойчив и спокоен начин на живот, а само след няколко поколения „хората ще мислят, че Земята е плоска и се крепи върху гърба на костенурка“ (Ненов 2017: 93). Създадена е социална и икономическа йерархия, отхвърляща контрола на технологиите и медицината (дори с цената на човешки животи), в която партията на природозащитниците принуждава населението да се уповава на милостта на природата. Повествованието проблематизира потенциала и адекватността на тази нова политика, създавайки необходимост от връщане към високотехнологичните машини, с които учените трябва да осъществят космически полет към неидентифициран летящ обект, засечен в земната орбита. Събужда се човешкият импулс към покоряване на космическото времепространство, към среща с чужд разум.

„Летящата планета“ не разгръща повествованието в посока към агресивен сблъсък (макар и срещата да започва с катастрофа на космическия кораб) с чуждото и непознатото, както се случва у Л. Дилов⁵, където различията и проблемите изкрystalлизират още със стъпването върху чуждата планета. Но призмата, през която е осъществен първият контакт при Ненов, също не може да избяга от антропоцентризма на човешкото познание. Астронавтите попадат на планета, подобна на собствената им, и още в самото начало се срещат със своя „спасител“, който възстановява наранените им тела с нанотехнологична намеса. Но и нещо повече – влива безсмъртие в телата им посредством тези малки асамблери.

Темата за контакта с чужд разум е продуктивен материал, с който научнофантастичните произведения проникват отвъд научните изследвания, разгръщащи хипотези и предположения за съществуването на извънземни цивилизации, като ги визуализират, но същевременно не пренебрегват реалистичната визия за подобна среща. Както ще стане ясно и от романа „Летящата планета“, познанието за Другия е основано на опита на собствената ни цивилизация и започва от нивото, перспективите и скоростта на нейното развитие. Същевременно прогностичната визия на научната фантастика задълбочава проблемите, опитва се да освободи мисленето от неговата изтощеност, за да изведе различията между земния и извънземния разум. В този смисъл научната

⁵ „Тежестта на скафантъра“ (1969)

фантастика е „преходна територия“ между настоящето и бъдещето, с ясна позиция спрямо ускоряващото се съвремие, а оттам и спрямо нуждите на съвременния човек да погледне отвъд рамките на собственото си ежедневие; да бъде подготвен за различните посоки, в които технологиите биха могли да го поведат.

Представяйки новата планета като копие на Земята, Ненов навлиза в познавателните перспективи и неизбежната приемственост по отношение на знанията в човешката цивилизация. Предпоставка, която чуждият разум използва като средство за манипулация в романа.

Къщата отвън изглеждаше като къщите на типичен американски квартал – толкова идентична с тях, че наподобяваше макет, а не реална постройка. (...) Загребва още пръст с шепи и я поднесе към носа си, като дълго и съсредоточено вдишваше познатия аромат. (...) Нещо не беше наред (Ненов 2017: 87–88).

Осмислянето на спецификата на познавателните перспективи и ситуации, в които са поставени героите, ще разгледаме през разбирането на Пърс за разума като безкрайна потенция за формиране на концепции, които по своята природа са знакови. Спонтанно възникналата мисъл, резултат от взаимодействието между обективната реалност и познавателната способност на разума, бързо става подвластна на тенденцията за установяване на навици. Последната Пърс вижда като основа за еволюцията на Вселената и на всичко в нея. Създаването на навици в мисленето и тяхното следване при сблъсък с нов феномен е принципът, който гарантира континуалността, но и напредъка в мисленето. Затова не е изненадващо, че броят на тези навици непрекъснато нараства.

В романа на Ненов основните обекти, които трябва да бъдат опознати от човека, са чуждата планета и инопланетянинът (който се появява в човешка форма). Те са умишлено конструирани по подобие на вече познати за човешката група обекти. Колебанието на астронавтите в истинността на сетивно възприеманото задвижва семиотичния процес на търсене на значенията на непознатото. Това е моментът на разчупването на клишето, на измъкването от източеността на познанието. Съмнението и вярването са в основата на прагматисткото разбиране за реалността при Пърс. Както Вселената се движи от хаос към установеност в еволюционната му космология, така и разумът се движи между състоянията на почуда и убеждение в същностите, до

които се докосва. Съмнението е прагматистка предпоставка за познаването на света поради способността си да извади разума от руслото на навика и да го отпрати към абдуктивни допускания. Точно това наблюдаваме и в описанието на първия контакт на земляните с чуждата планета в романа на Ненов. Въпреки приликите ѝ със Земята, за възприемащите е ясно, че това е различен, нов свят и тези прилики бързо стават тревожни за разума, отправяйки го към почудата, как изобщо те биха били възможни.

Тази планета се появява някъде в покрайнините на Слънчевата система, след което установяваме, че прилича на Земята... по външни белези. Кацаме тук и виждаме човек, който изглежда като нас и говори нашия език... (...) нито статистически е възможно, нито според биологичните закони (Ненов 2017: 88).

Опознаването на реалността на чуждата планета се движи по точките на научното изследване, описани в прагматистките есета на Пърс – съмнение, изследване, вярване. Именно съмнението е двигателят за научното познание, но и за справянето с всичко непознато и чуждо. То разчупва рамката на източеността и препраща разума към абдуктивни търсения. Без съмнението ефектът на абдукцията (а именно създаването на нови хипотези за реалността) не би могъл да се реализира. Не на последно място, тук виждаме и проявление на Пърсовия фалибилизъм, или концепцията за погрешимостта на познанието. На много места Пърс подчертава, че голяма част от познанието с което разполагаме днес, е „в основата си правилно“ (CP 1.152), но това не означава, че някъде в бъдещето, когато науката напредне, то няма да бъде отхвърлено или изменено дотолкова, че да се породи необходимостта да го анализираме по нов начин.

Обстановката, в която са попаднали астронавтите, е продукт на източени мисловни модели, спрямо които извънземният разум конструира реалността на новата планета. Ресурсите за постигането на тази цел са „взети назаем“, „всичко това е направено по образ и информация, която събрах от земната литература, за да ви накарам да се чувствате у дома“ (Ненов 2017: 89). Развитието на земната повърхност и цялостната концепция за произхода на видовете, познати на човечеството, е обвързана с амбициите на чуждопланетна цивилизация, подвластна на своя познавателен „нагон“ за търсене на отговор на въпроса „Защо?“. Оттласкването от и непълнотата на биологичната

еволюция премоделира дълбоките комплекси на *Homo sapiens* за несъвършената индивидуалност, заключена в още по-несъвършена тленна плът, в създаването на *Homo ultimus*, резултат на технологичната еволюция. „Човечеството трябва да се развие и да открие отговори на нови въпроси и да гарантира, че ще оцелее достатъчно дълго, за да открие отговорите на всички въпроси“ (Ненов 2017: 97).

Акцентът на романа е поставен върху спекулативните вярвания, че човекът е творение на извънземни цивилизации, че природата е наг всичко (върщането му към нейното лоно, където тепърва ще развива своя потенциал, а след това отново ще търси помощта на технологиите, за да отговори на въпроса „Защо?“). Тази повествователна посока актуализира познатото клише за пътищата към себепознанието чрез съизмерването на собственото ни познание с видове, отвъд пределите на планетата. От друга страна, романът проблематизира и границите на човешкото, като влиза в полемика за перспективите пред тялото и възможните нанотехнологични промени в него.

Захвърлени в новото, земяните изграждат обяснителна хипотеза, посредством установените си мисловни навици и способността на разума да достига до определени заключения от конкретни предпоставки.

Така се раждаха идеите, че Нова Земя всъщност е Второто пришествие и Азар всъщност е Божи пратеник, дошъл да спаси народа си, след като е изкупил своите грехове и сега хората отиват заслужено в рая, без да е нужно да умират физически (Ненов: 139).

Тук търсенето на смисъла на непознатото се случва чрез създаването на хипотеза за появата на Азар. А самото абдуктивно предположение запазва „спомена“ за своята източеност в библейската препратка към Второто пришествие. Новият технологичен бог предлага на човечеството еликсира на вечната младост, Обетованата земя, възкачен на своя безсмъртен трон.

(...) всеки ще получи къща и двор, безплатна храна в изобилие. (...) На Нова Земя няма да се налага да работите, защото всичко се произвежда автоматично от роботи (Ненов 2017: 136).

Към Земята се насочват механичните ангели на „божията“ технологична благодат, за да поведат човечеството към бъдещето, а то предлага утопията на вечния живот, на здравето и равенството, на безкрайния просперитет и лукс. Когато обаче Нова Земя започва да се отдалечава от земната орбита с половината евакуирано население,

човечеството осъзнава, че цената, която трябва да плати, е висока – това е неговата емоционална и физическа свобода.

Той (Азар – бел. Е.Б.) бе машина. Или човек, когото хилядолетията безсмъртие бяха превърнали в циник, ваксиниран от емоции, които вече не значеха нищо освен думи в паметта на изкуствения интелект (Ненов 2017: 182).

Изобразяването на различията между земната и чуждата цивилизация чрез разграничаването на световите – емоционалния (човешки) и рационалния (технологичен), извежда един основен проблем за научната фантастика. Този проблем е свързан с търсенето на отговори на въпроса за границите между човешкото и технологичното – своеобразна картография на перспективите пред постчовека, очертаващи жизненоважното питане: Кой кого поражда? Технологията нас или ние – технологията?

Чрез сблъсъка между рационалното и емоционалното научнофантастичната литература сигнализира за нефункционалността на човешкото познание, когато то бива откъснато от естествената си динамика и бива поставено в условията на крайна рационализация.

Вие ще обучите всички останали жители как да осъществяват тази връзка с Вселената, която при нас липсва. Ще ни учите как да чувстваме, а не само как да мислим. Умение, от което нашите тела, съзнания или ако щете души, са били ампутирани (Ненов 2017: 187–188).

Посредством научнофантастичната призма, разгръщаща пътищата на познанието, отново стигаме до идеята на Пърс, че последната фаза на еволюцията е тази на „кристализирал разум“. Етап, в който ще бъдат създадени логически хипотези за разбирането на всичко във Вселената, а самата тя ще функционира изцяло по втвърдени принципи и закони. Но бидейки преди всичко математик и след това философ, за Пърс фазата на „кристализирал разум“ е онова, което представлява абсолютната нула в математиката. Тя е практически недостижима, но системата не може да съществува, ако не се стреми към нея, следователно трябва да бъде дефинируема.

В книгата „Летящата планета“, чрез абдуктивни допускания, но и чрез запазване на силната притегателна сила на източеността на познанието, Ненов коментира някои от актуалните проблеми в научната

фантастика – безсмъртието, бъдещето на нанотехнологиите, стремежът на разума и в същото време непостижимостта на онова, което Пърс е нарекъл „кристализиран разум“. Фактът, че в края на романа извънземният иска от земляните да научат неговата цивилизация да чувства и да се свързва емоционално с обективната реалност, доказва фикционалността на тази последна еволюционна фаза на разума. Връщането към чувството и емоцията са всъщност връщане към началото на познавателния процес, към Пърсовата първа категория (Първичност). Романът на Ненов дава добра отправна точка за коментар не само на актуалните теми в научната фантастика, но предлага възможност и за по-дълбоко вглеждане в теоретичните аспекти на научнофантастичното и неговите възможности да артикулира непосредствената и предполагаемата реалност за човечеството.

Използвана литература

- Младенов 2011:** Младенов, Ив. Отклонена литература. Прагматистки прочит. – София: Парадигма, 2011.
- Младенов 2012:** Младенов, Ив. Извънлитературното. Знак и концептуализиране. Младенов, Иван и др. (ред.) // Извънлитературното/L'extralitteraire. – София: ИЦ „Боян Пенеv“ и Парадигма, с. 23–38.
- Феодоров 2019:** Феодоров, Ал. Прагматизъм и вдъхновение. Навик, норма, метафора. – София: ИЦ „Боян Пенеv“, 2019.
- Peirce (1931–1958):** Peirce, C. S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. 1–6, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931–1935; vols. 7–8, ed. by Arthur W. Burks. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.
- Peirce (1992, 1998):** Peirce, C. S. The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings. Vols. 1–2. Eds. Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Peirce (1982–):** Peirce, C. S. Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition. Vols. 1–6 and 8 (of projected 30), ed. by the Peirce Edition Project. – Bloomington: Indiana University Press.
- Mladenov 2006:** Mladenov, I. Conceptualizing Metaphors. On Charles Peirce's Marginalia. – London and New York: Routledge, 2006.
- Schelling 1978:** Schelling, F. W. J. System of Transcendental Idealism [1800], trans. by Peter Heath. – Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

- Turley 1977:** Turley, P. T. Peirce's Cosmology. – New York: Philosophical Library Inc., 1977.
- Ненов 2017:** Ненов, А. Летящата планета. – София: Фабрика за книги, 2017.

Без/смъртността на бъдещето: Недялка Михова и Дмитрий Глуховски⁶

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)

Резюме: Статията представя пътищата, по които произведения на Недялка Михова и Дмитрий Глуховски рационализират и представят бъдещето на човешкото безсмъртие в екстремни художествени образи.

Ключови думи: научна фантастика, безсмъртие, човешко усилване

В зората на човешката мисъл и духовност отношението към смъртта е намирало най-силен израз в митологичната образност и в различните форми на религиозните култове. Древните египтяни са може би първите, които са разглеждали смъртта не просто като край на живота, а като начало на нов живот. За тях земното съществуване на човека е подготовка за загробното му битие. Според „Книга на мъртвите“ животът в отвъдното е непосредствено продължение на земния и съдбовният въпрос е как да се осигури преходът към него. Възможността за удължаване на човешкия живот преминава от въображаемата рамка на художественото осмисляне към социално, културно и технологично ускоряване на живота, което постепенно ревизира „пространството на опита“ и „хоризонта на очакванията“⁷ за бъдещето.

Научната фантастика се вглежда именно в тези процеси, характерни за новото време, картографира границите на човека – физически и емоционални; моделира бъдещето чрез научно-художествена образност, социално-технологично прогнозиране с прогнозирането на човешката душевност и не на последно място – провокира познанието да надхвърли собствените си граници, за да проследи докъде би могла да стигне науката в амбициите си да моделира както човешкото същество, така и заобикалящата го действителност.

⁶ Статията е публикувана в Годишник на ШУ „Епископ Константин Преславски“, XXIX А, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2018, с. 133–144.

⁷ Вж. Хартмут Роза „Ускоряване – промяната на времевите структури в модерността“ (2015), с. 95.

Има много аспекти на природата, които си представяме, че разбираме достатъчно добре и които, ако ни се удаде възможност, бихме променили. Подобряването на човешката природа невинаги е лесно, защото еволюцията може да е съвсем процес, но тя следва безпощадна адаптивна логика, която позволява организмите да бъдат адекватни на обкръжението си.

Динамизирането на живота, постоянната намеса на технологиите във всички сфери на бита и в човешкото тяло, създава предпоставка за конструирането на методологична рамка, която да обхване процесите в нашето съвремие. Термини като „антропотехника“⁸, „човешко усилване“⁹, „биохакинг“ и др. осмислят връзката между човека и технологиите, проблематизират границите на човешкото и преосмислят бъдещите му перспективи.

Това, което покрива словосъчетанието „усиленият човек“, по думите на Едуар Клайнпетер не се „ограничава до увеличаване на постиженията (двигателни, физически, интелектуални и т.н.) или до увеличаване продължителността на живота, а кристализира в по-актуалната форма на двусмислеността на отношението, което човешкото същество поддържа със създадените от него технологии“ (Клайнпетер 2014:15). Усилването е съвкупност от процедури, методи или средства, химически или технологични, чиято цел е да надхвърлят естествените или обичайните способности на субекта. Философът Жером Гофет изковава термина „антропотехника“, за да опише тези „изкуства или техники за извънмедицински трансформации на човешкото същество чрез интервенция върху неговото тяло“ (Клайнпетер 2014: 21).

Друг важен термин, който обхваща манипулацията на човешките гени от молекулярното биоинженерство, генетичното инженерство и

⁸ С „антропотехника“ се обозначава дейността, визираща модифицирането на човешкото същество чрез намеса в тялото му, и то не с медицинска цел. Определението за антропотехника е предложено от Жером Гофет през 2006 г. в неговото изследване „Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain“. Разбира се, за подобен тип интервенции се заговаря още през 2000–2002 г. в трудовете на Жилбер Омоа („Species Technica.: Suivi (d' un) Dialogue philosophique autour de Species Technica vingt ans plus tard“) и Пемер Сломбергхайк („Regles pour le Parc humain. Regles pour le Parc humain. Reponse a la lettre sur l'humanisme“).

⁹ Терминът „enhancement“ се появява през 90-те години на XX в. в техническия израз „genetic enhancement“ – (Вж. „Усиленият човек“ (2014), с. 18). След 2000 г. т.нар. конвергентни технологии (нанотехнологии, биотехнологии, информатика и когнитивни науки – НБИК) за нанотехнологии, биотехнологии, информатика и когнитивни науки) придават на думата много по-широк смисъл. Тя не се възприема, нито осмисля единствено в областта на наследственото подобряване, а преди всичко е фокусирана върху промените в тялото тук и сега.

невроинженерството, е „биохакинг“¹⁰. Биохакингът не се отнася вече за един индивид, временно оборудван или усилен, а за един трайно модифициран човек. Генното допинжиране е част от това. То се изразява с прилагане върху здрав субект, за по-добро постижение или за борба с остаряването, на генни терапевтични техники. Новопоявяващите се технологии съответстват обикновено на подобряване на съществуващите. Разбира се, методологичният инструментариум, обхващащ процесите на активното ускоряване на науката, е в постоянна модификация, доуточняване, предизвикани от все „по-интимните“ връзки между човека и технологиите.

Настоящият текст ще представи начините, по които научната фантастика осмисля физическото безсмъртие, а оттам и безсмъртието на съзнанието, в две произведения, между които има времева разлика от 50 години, но проблематиката е запазила и до днес своята актуалност: това са повестта на Недялка Михова „Звездите идват по-близо“ (1969) и романът на Дмитрий Глуховски „Бъдеще“ (2015). В българската научна фантастика темата за безсмъртието, постигнато посредством технологична намеса, е разгърната в романите „Да избереш себе си“ (1996) на Любен Дилов, „10⁻⁹“ (2007) на Николай Телалов и др. Споменавам тези произведения, защото те маркират друга посока за моделирането на човешкото тяло, постигната вследствие на взаимодействието между човек и машина. Фокусът на тази статия е поставен върху биотехнологичното усилване на тялото, върху „усилването на човека“, върху манипулирането на човешкия геном и научнофантастичното конструиране, върху владееенето на бъдещето, в което Homo sapiens променя себе си едновременно като индивид, група индивиди и в качеството си на вид, както в тялото си, така и в природата си.

Произведението на Недялка Михова се появява в момент, в който биотехнологиите все по-успешно проникват в нашите тела. През 60-те години на XX в. учени, както в статии и доклади от научни конференции, така и пред обществеността, изказват своите притеснения относно възможностите, които биологичната наука ще разкрие пред нас в следващите десетилетия, и допускат, че за някои тази утопия по постигането на биологичното безсмъртие може да се окаже не друго, а „личният им ад“. В следващите десетилетия клонирането, манипулирането на ДНК и усъвършенстването на нашия вид, посредством възможностите

¹⁰ Съвкупност от техники за неконтролирано биологично майсторене, позволяващо временна или трайна модификация на една характеристика на тялото.

на новите технологии, прави все по-осезаемо ако не безсмъртието, то поне удължаването на живота.

„Звездите идват по-близо“ е повест-дискусия, сблъскване на противоположни гледни точки относно начините, по които науката прониква в непознатото, отговорността на знанието и последствията от манипулирането на природните закони. Изразяването на страха от преминаване на моралните граници в произведението на Н. Михова при Д. Глуховски не само че се превръща в реалност, но и механизмите на живота са поставени под контрол, а за безсмъртието е необходимо да заплатиш висока цена.

Първата част от текста на Н. Михова се вглежда в стремежите на човечеството да отгатне, изследва, изчисли честотата на разумния живот във Вселената. Начините, по които познанието възприема чуждото, копнежът за контакт с друг разум, безсилието на земната наука да проникне в екзотичността на тази другост; нравствената отговорност, която човекът поема с излизането в Космоса като представител на една от възможните цивилизации, са проблеми, които авторката пренася и в други свои произведения: в романа „Интра“ (1989) и в сборника с разкази „Фантастични игри“ (1996). Въпросите, които експлицитно поставя произведението като тревожни и неизяснени, са следните: Какво ни подтиква да изследваме Земята и Вселената? Наистина ли сме с толкова неизчерпаеми потребности, че никога с нищо няма да бъдем задоволени? Сигурни ли сме, че един нов контакт ще ни обогати?

Героите на Михова търсят обобщение за собственото си еволюционно развитие, общност от извънземни цивилизации, врата, разтворена към нови знания, защото „ние се нуждаем от други, за да познаем себе си (...), своя път, своята същност“ (Михова 1969: 17).

В чуждата среда астронавтът обаче се чувства безпомощен, обграден от уредите, с които изследва терена. Свят, в който мускулите и сетивата на човека са недостатъчни, защото единственият начин да опознае заобикалящия го хаос е след като изгради около себе си система от други, помощни сетива, други ръце. „Тук нищо не подсказваше отговора – и той гледаше пустинята враждебно, защото нейната безжизненост го отчайваше“ (Михова 1969: 36).

Всяка нова планета е повод за нова надежда и всяка се оказва пуста, мъртва и чужда. Невъзможността за постигане на контакт връща човечеството към познатостта и сигурността на родната Земя, където в един момент амбицията за изпреварване на законите на естествено-

то развитие, посредством новите технологии, изгражда пропаст при взаимодействието на човека с природата, превърната в изкуствена система, поддържаща безсмъртието с медикаментозна зависимост и контрол над човешкото поведение на всички равнища.

Героят на Н. Михова, Мартис, е разработил методика за периодично въздействие върху организмите, при което натрупаните в тях необратими промени се премахват и състоянието им се поддържа почти непроменено. Подобно откритие осъществява копнежите на науката да преодолее биологичното несъвършенство, а смъртта да е само резултат от неочаквани случайности, или на все по-бавното разрушаване на жизнените сили. Удължаването на разстоянието между момента, когато човек започва да живее, и този, когато естествено, без болест, без случайност изпитва затруднение да съществува, провокира героите да разсъждават върху начините, по които се развива науката. Защото, казва Мартис, „новото познание не е постигнато в хода на цялостното, фронтално развитие на науката, а при изолиран пробив напред. И не зная дали човечеството е дорасло достатъчно, за да го приложи. Не зная дали то изобщо трябва да бъде прилагано спрямо самите хора“ (Михова 1969: 89).

Визията за бъдещето е осмисляна през внимателното прилагане на откритията, а управлението на неодоушевената материя и нейното запазване – посредством изграждане на верига от звена между познанието и природата, в която всяко следващо звено ще бъде като усилвател на разума, по-мощно от предишното. По този път ще се сблъскат не сили, а мисли, които ще позволят в перспектива да се овладеят напълно недостъпни за нашия мозък свойства на материалния свят. Заплахата се появява, когато дейността на човека се изравни с дейността на природата. Дори тогава научното познание ще бъде подложено на ограничения, защото материалният му характер е обусловен от технологията на бъдещето, но психологическите ефекти могат да бъдат предвидени.

Разумът постоянно се бори, бърза да разширява своите възможности. Колкото по-мощни стават науката и технологията, толкова по-често те изправят човека пред ограниченията на тялото. В крайна сметка всичко се свежда до един и същ въпрос: дали целим да направим човешкото по-човешко или, иначе казано, по-добро, защото е човешко, или, напротив, искаме да лишим човека от човешкото и по изкуствен начин да създадем нов вид, вида на постчовеците? Нишката на разбирането за това какво е човек се къса в момента, в който той се отказва

от естествените механизми на поддържането на живота в полза на по-съвършена конструкция, от цялото свое наследство, от своето несъвършено, тленно тяло – усиляно със средствата на биотехнологиите.

Героите на Н. Михова изговарят тревогите, дилемите на познанието, преминало границата към безсмъртието. „Всеки от нас иска да живее колкото е възможно по-дълго, вечно“, но същевременно осъзнава, че „лекуването на тялото е нужно, но недостатъчно“ – мислите, чувствата винаги боледуват заедно с тялото, а самотата е тяхната болест. Физиологическото подхранване на младостта не е предпоставка за неограничеността на възможностите на паметта, защото „мозъкът старее психологически“; „...неправилно сме свикнали да свързваме изчерпването на възможностите само с биологическата старост (Михова 1969: 87).

Установените вече рефлексии, общата методика на решаване на проблемите, с които научното познание е ангажирано, са релси, които подхващат новите данни само за да ги сведат до известното. Ненапразно, казва Мартис на своя колега, „прекалено многото знания се превръщат в задръжка. Те затварят границите на един кръг, който трудно може да бъде разчупен“ (Михова 1969: 87). Закрепването на тялото в неговата физиологична вечност представлява заплаха за науката и познанието. Моментът, в който тялото вече не може да се износи и разпадне, мозъкът поема функциите на неговата тленност, но не във физиологичен аспект, а в интелектуален, духовен и емоционален.

Преждевременното ускорение на процесите, предизвикващи дълголетие, в романа на Д. Глуховски „Бъдеще“ реализира тревогите от повестта на Н. Михова, че вечният живот на отделния човек представлява опасност за живота на човечеството. В новия свят на романа „Бъдеще“, също както в произведението на Олгъс Хъкли „Прекрасният нов свят“ (1932), хората, отказващи да се подчинят на властта на безсмъртието, са изпратени в резервати, „където не смущават никого с отклоненията си, а стъклениите градини са отворени само за онези, които са съхранили своята младост и сила“ (Глуховски 2015: 34). В същия този свят хората не се стесняват от своята природа, те са готови да се изложат на показ, интимността е станала публична. След въвеждането на Закона за избора семейството е изгубило смисъл. Ното sariens постепенно е преминал във фазата на Ното ultimus, изравнен е с Бога. Вечността се е превърнала в човешко право. В свръхнаселеното

пространство на Европа безсмъртието е политически контролирано, а достъпът до еликсира на боговете е избиращелен.

Тоталитарната власт в утопичното общество на безсмъртните се заема с това да прекъсне връзката между хората – да я опосредства, отчужди, контролира. Децата от ранна възраст са отглеждани в интернати, откъдето няма изход и където под поредни номера в един момент ще се включат във Фалангата – организирана военна армия, с която Партията въдворява ред. Успял да програмира себе си, да премахне смъртната присъда в своето ДНК, човекът се отказва от ролята на създание и поема тази на създател в „Земя на щастието и справедливостта, където всеки се ражда безсмъртен, където правото на безсмъртие е толкова свещено, колкото и правото на живот“ (Глуховски 2015: 49). Освободена от процесите на загниване в своето тяло, новата раса мисли не в категориите дни и години, а в мащаби, достойни за Вселената. Законът за избора е въведен, за да регулира раждаемостта. Всеки нов живот се регистрира. Появата на дете е свързана с насилствен избор на единия от родителите да отстъпи своето безсмъртие на следващото поколение. Той бива инжектиран с акселератор, предизвикващ преждевременно стареене, довеждащо до смърт.

Защо сме длъжни да избираме между своя живот и живота на своето дете?! С какво право ни принуждават да убиваме нашите неродени деца, за да търгуваме собствения си живот?! (Глуховски 2015: 174).

Редуцирането на раждаемостта се осъществява посредством сблъсъка на младостта с края на живота.

Достатъчно е да видиш веднъж старец, и той те вмиришава целия на смърт. (...) Неприятно ни е, че ние с тях сме един и същ биологически вид, а на тях им е неприятно да осъзнават, че ние смятаме така (Глуховски 2015: 235).

Неприязната към разпадането на тялото отблъсква човека от тази проказа, защото той се ражда с даровете на безсмъртието и всичко останало е отклонение от „естествените“ закони. Възрастните са третираны като чума. Челюстите им се разпадат, изглеждат немарливи, изпоцапани с храна, болезнено разсеяни и затова, казва единият от героите (Бернар), „ако имах властта, бих въвел закон, който да ги задължава да носят със себе си устройство, което да издава някакъв

предупредителен сигнал“ (Глуховски 2015: 235), за да може нормалните хора с алергия към старостта предварително да се отдалечат нанякъде.

Тялото е дисциплинирано, политизирано, превърнато в смирена, покорна плът, или е принудено да изпълнява чужди заповеди. Умовете са „форматирани“, за да се превърнат в част от социалния организъм, който е притежание на властта.

Съществен момент в романа е срещата на Ян Нахтигал, ръководител на една от групите на Фалангата, с Беатрис Фукуяма (микробиолог), която създава вирус, реабилитиращ смъртта и връща човечеството в ръцете на природата. В общуването между двамата, в съприкосновението с непосредствения оценяващ поглед на другия, Ян осъзнава как тоталитарната утопия, която до този момент е следвал, го е отчуждила, превърнала го е в средство за манипулация на историята, на миналото, пренаписано по такъв начин, че да подхранва единствено вечността на живота. След разшифроването на генома учените се втурват към своето спасение със скапели, рязане, пришиване на бъдещето, но са виждали само букви „не можели да прочетат думите... После ги прочели и решили, че са разбрали смисъла...“ (Глуховски 2015: 262).

Както в повестта на Н. Михова, където героите са поставени пред дилеми, свързани с нещата, които ще бъдат изгубени по пътя на насилствената еволюция (или познание – ако е вярно, че безсмъртието ще го забави, – или запазването на човечността), така и в романа на Глуховски интелектуалното и духовно развитие пропада в бездната между смъртта и безсмъртието.

Ние не можем да променим нищо, защото самите ние не можем да се променим. Еволюцията е спряла – за нас. Смъртта ни даваше обновление, зануляване. (...) Ние не сме направили нищо със своята вечност. Смъртта ни е пришпорвала (Глуховски 2015: 598).

В сблъсъка на ценностите, в ценностната грама на света, героят осъзнава, че хомогенното общество означава край за индивидуалността. Противопоставянето на двете микрообщества, разделянето на времето на „сега“ и „после“, на вярата в Бог и вярата в науката, конструира образа на гротесково изкривен земен рай, в който няма нищо отвъд този свят, което да бъде символично утвърдено; душата не може да се откъсне от тялото, защото се оказва бездомна при липсата на Всевишен, към когото да се стреми.

Всичко е тук и сега, едноличната власт се самопосочва, самоут-

върждава с насилствено поддържане на безсмъртието. Единственият начин да бъде изкупен грехът на неразумността на бъдещето е връщането към пречистващата мощ на жертвоприношението.

Нейният вирус. Аз не го изхвърлих. (...) ...и сега аз връщам смъртта; смъртта е във всяка капка пот на челото ми, във всяко случайно докосване на моите пръсти, в моята урина и моите целувки (Глуховски 2015: 666).

Светът е в загънена улица. Системата показва фатална грешка, която героят Ян поправя чрез реабилитиране на смъртта, зануляване на човечеството. През следващия половин век сто и двайсет милиарда ще измрат от старост, защото първата намеса в човешкото ДНК е била имунизацията срещу смъртта. Следващата намеса е лечението на първичната болест, връщането на човека и човешкото в лоно на природата, защото, казва героят, „такъв е бил промисълът на онзи, когото съм свикнал да ненавиждам и отхвърлям“ (Глуховски 2015: 667).

Посредством научно-художествената си образност произведенията на Недялка Михова и Дмитрий Глуховски проследяват перспективите на бъдещето, разкриват своята загриженост за това какво означава да си човек и какво ще дойде след това. Дали усиленият човек не символизира едно разчупване в концепцията ни за Човека, или се вписва в логическата приемственост на техническия напредък? Революционализирането, вследствие на усиляване на тялото и умствените способности, е изобразено едновременно като освободителна и като застрашителна възможност, носеща както „свърххуманното“, така и „дехуманизацията“. Ангажирани с проблеми, актуални още от зараждането на човечеството, но все по-реализуеми днес, научнофантастичните произведения реагират на идеите, посоките, които самата наука поражда и които не принадлежат на бъдещето, а на настоящето.

Уместността и приложимостта на много от научно-техническите нововъведения са отправна точка за сериозни морални дебати, простиращи се отвъд технологията, ориентирани към начините, по които човешкото същество възприема собствените си биологични и интелектуални граници. Докато науката се стреми към моделиране на бъдещето с въпроса „Защо не?“, научната фантастика, изпреварваща процесите в нашето съвремие, с крайни художествени изобразявания на същото това бъдеще, предлага рационално, последователно разгръщане на идеи, които са все още в зародиш, отговаряйки на провокацията на науката не с въпроса „Как ще се случи?“, а с „Какво ще се случи, ако...“.

Използвана литература

Глуховски 2015: Глуховски, Д. Бъдеще. – София: Сиела, 2015.

Михова 1969: Михова, Н. Звездите идват по-близо. – София: Наука и изкуство, 1969.

Клайнпетер 2014: Клайнпетер, Е. Общо представяне. Човекът изправен пред своите технологии: усилване, (транс)хуманизъм. // Усиленият човек. – София: Нов български университет, 2014, с. 15–28.

Роза 2015: Роза, Х. Ускоряване – промяна на времевите структури в модерността. – София: Критика и хуманизъм, 2015.

Фукуяма 2002: Фукуяма, Ф. Нашето постчовешко бъдеще. – София: Обсидиан, 2002.

Фери 2017: Фери, Л. Трансхуманитарната революция. – София: Колибри, 2017.

Посоки и стратегии на чувстващата машина: Дино Будзати и Агон Мелконян

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Резюме: Колко далеч може да стигне науката, за да създаде не само машина, надминаваща човека по интелект, но и машина с емоционален живот? Трябва ли да придаваме на свръхинтелекта антропоморфни характеристики, за да се почувстваме удовлетворени от крайния резултат? Това са част от въпросите, които настоящата статия маркира като важни в две произведения: „Големият портрет“ на Дино Будзати и „Спомен за света“ на Агон Мелконян.

Ключови думи: изкуствен интелект, човешко познание, научна фантастика

Ако научната фантастика се възприема като литература, интересуваша се от това, което е възможно, то се предполага, че по някакъв начин тя разгръща своята художествена посока на базата на хипотетични ситуации. По този начин науката в научната фантастика не е просто технология, пространствени пътувания и гр., а е литературен вариант на научна методология, защото предположенията в нея се проверяват чрез експерименти, макар и трансформирани през художествената призма. Тези художествени образи обаче придобиват все по-голямо социално и културно значение за бъдещите пътища на човечеството.

Отношението на научната фантастика към осмислянето и конструирането на бъдещи светове се характеризира с две свързани, колебаещи се пропасти. В своето изследване „Седемте прелести на научната фантастика“ (“The Seven Beauties of Science Fiction”, 2008) унгарският литературовед и критик Ицван Ронаи разкрива едната пропаст – вярата, че някои идеи и образи на научно-техническите трансформации на света могат да бъдат представени, рационално възприети и реализирани във връзка с последиците за социалния живот. Тази пропаст се крие между възможността на бъдещите реализации и тяхното реализиране. Другата пропаст се крие между вярата и има-

нентната възможност (или невъзможност) на тези трансформации и отразяването на техните етични, социални и духовни последици. Тази пропаст се простира между обогатяването на правдоподобността на исторически непредвидими нововъведения в човешкия опит („повит“) и техните по-широки етични и социално-културни последици и резонанси.

Благодарение на тези пропасти научната фантастика включва в своята художествена структура две форми на колебание: историко-логична (как правдоподобността е въображаем повит) и етична (колко добри/лоши/непознати са трансформациите, които се проблематизират от повит). Тези пропасти създават „черна кутия“, в която техническите науки са трансформирани през художествената призма на футуристичните посоки на откритията, с техните реализации и отговорности.

Промените на бъдещето по начина, по който са представени в научно-фантастичните произведения, винаги влияят върху преразглеждането на миналото, а „черната кутия“ също включва миналото в колебанието, което произтича при пълното преразглеждане на произхода. Миналото, което не е изцяло познато, е форма на бъдещето. В този смисъл научната фантастика не се отнася просто до действително възпроизвеждане на дадено откритие и научно постижение, тя е амалгама от възможни научни открития, много от които не са реализирани.

Настоящият текст разглежда две научнофантастични произведения: „Големият портрет“ (1960, бълг. прев. 1985) на Дино Будзати и „Спомен за света“ (1980) на Азоп Мелконян, в които науката не само е постигнала една от своите мечти – да създаде система от изкуствен интелект, но същевременно да пренесе в нейния мозък емоционалния живот на човека, за който това съзнание реално няма емпирични знания, заключен зад бетонна или механична фасада.

Стародавната мечта на хората да имат помощници, надарени с разум, изминава дълъг път в развитието на електронноизчислителните машини, в неуморно търсене на методи, средства и техники за създаване на умни програми и интелигентни технически устройства.

Създаването на машини, които да са равни на човека по обща интелигентност – т.е. да притежават здрав разум и ефективна способност да се учат и пр., се очаква още от 40-те години на миналия век, когато са изобретени компютрите. През 50-те години в Дартмутския колеж се събира група учени (с интереси в области като невронните мрежи, теорията на автоматите и др.) на шестмесечен семинар – т. нар. „Дартмутски летен проект“, чието място се смята за зората на из-

куствения интелект като изследователска област. Изкуственият интелект като понятие е въведено от Джон Маккарти през 1957 г. по повод започнатите преди години различни проекти, имащи за цел да накарат компютрите да се обучават, а на въпросния семинар Маккарти окончателно утвърждава това изследователско поле. Още през 60-те години Джоузеф Вайценбаум създава програмата „Елиза“ по правилата на т.нар. фактически диалог, при който се създава диалог чрез формално преобразуване на зададения въпрос. Част от експертите определят диалога като воден не от компютър, а от човек.

С днешна дата изкуственият интелект има съществени резултати в работата на Дейвид Хансън, който създава робота Софiя, хуманоидна машина, показваща пълна гама от изразения, умееща да следи и да разпознава емоциите на събеседниците си, докато разговаря с тях. Тя е първият хуманоиден робот, който получава гражданство.¹

Произведенията на А. Мелконян и Д. Бугзати излизат във време, в което работата в областта на изкуствения интелект върви целенасочено към създаването на свръхинтелект. Това от своя страна провокира научнофантастичната визия за пътищата и резултатите от появата на подобни интелигентни машини, но същевременно акцентира върху собствените ни човешки характеристики. През XX в. Айзък Азимов създава своята поредица за роботите, формулира трите закона на роботиката; Лиман Франк Баум издава прочутата си книга „Вълшебникът от Оз“; Филип К. Дик описва притеснително приличащи на хората андроиди. В българската литература се появяват произведения, ангажирани с темата за усилването на човека посредством прехвърлянето на мозъка му в изкуствено създадено тяло. Това са автори като Любен Дилов, Недялка Михова, Николай Телалов и др.

Всички тези произведения провокират множество въпроси, свързани с границите на човешкото. Кой кого поражда? Технологията нас или ние – технологията? Тя ли ни води накъдето си поиска, дори към гибел, или ние бихме могли да я подчиним на нашите стремежи? Съществуват ли технологии, възможни на теория, но невъзможни за реализиране – сега и завинаги? Показателно за отношението между биоеволюцията и техноеволюцията е есето на Станислав Лем „Двете еволюции“² (1986), в което авторът описва начините, по които техноеволюцията черпи своя градивен материал от биоеволюцията и същевременно се опитва

¹ През 2017 г. Софiя стана гражданин на Саудитска Арабия.

² Вж. сп. „Съвременник“, 1986, № 4, с. 456–476.

да надгражда това, което природата е създала, като го усъвършенства и пригажда спрямо нуждите на развиващото се време.

В новелата на Агоп Мелконян „Спомен за света“ учените създават мозък на базата на интегрален интелект, който е разпилян върху цялата планета, разположен в дванадесет изчислителни комплекса, и монтиран върху пет континента. Изкуственото създание няма тяло, а е безформена маса от механичен разум, заключена в помещение, от което то физически не може да излезе, но неговият интелект е достатъчно силен, за да контролира външния свят. Оказва се, че този механичен Адам има човешки усещания. В романа на Дино Бугзати „Големият портрет“ във военен комплекс се е осъществила мечтата на науката да създаде свръхинтелект, заключен в цитадела с камбанария и минаре: „Едно гигантско, стоманено туловище, херметически затворено и отделено от останалия свят, „което отне досега десет години упорит труд, е... просто казано... наш сродник, човек...“ (Бугзати 1985: 63)

И Агоп Мелконян, и Дино Бугзати придърпват бъдещето в настоящето на една научна мечта, опитваща се да слее в едно биологичната и техничната еволюция; бавното сливане на машината и човека, механичната сила и бързина на разума с емоционалната картина на човека. Същевременно обаче готовият продукт се оказва емоционално богато творение, но физически осакатено същество. То получава наготово човешкия опит, неговата сетивност, познание, но му е отнета формата за трупането на емпиричното знание – тялото. Не кое да е тяло обаче, а именно споменът за човешко тяло, през което преминава цялата палитра от външния свят и чиито познавателни схеми не съответстват на възможностите на една механична кутия. Тъй като хората, като субекти на познание, нямат директен достъп до света, а последният им е представен през способностите за възприемане на тялото, това, което приемаме за истина в определена ситуация, зависи от нашето „въплътено разбиране на тази ситуация“ (Ставру 2016: 61). В този смисъл тялото не е просто предмет на възприятие по думите на философа Морис Мерло-Понти, а самото то е процесът на възприятие. Всяко нарушаване на неговата цялост, независимо дали е посредством нанотехнологична намеса, с цел усилване на възможностите на тялото, или опит да се „очовечи“ една машина, на която ѝ липсва именно човешкото тяло, са проблематизирани от научната фантастика.

Учените от новелата на Агоп Мелконян се сблъскват с безсилието да превъзмогнат страха и отвращението от собственото си творение.

Ясно си спомням деня, в който моделът най-после се появи на бял свят. (...) Смутихме се; онова, което дотогава си изчислявал и чертал, което е било математически знаци и плетеница от проводници, оживя. (...) За него винаги сме говорили с любов, бяхме свикнали с вида му, но като машина. Щом оживя, изведнъж се дистанцирахме. Без да го усетим. Без да го искаме. Всеки си рече: господи, това не може да бъде мое дело! (Мелконян 1980: 185, 186)

В производението на Дино Будзати случаят е малко по-особен. Проф. Енриаге решава да възкреси своята отдавна починала любима, опитвайки се да вдъхне емоционален живот в стоманената конструкция. Екипът на проекта създава не просто изчислителна машина: „Отидохме по-далеч. Научихме това чудовище да разсъждава. (...) Да живее като нас“ (Будзати 1985: 63). Притеснението на Енриаге е в каква степен тази неподвижна Ева си дава сметка за промяната в сравнение с предишния живот, ако успява да си спомни събития от онези години. Всичко е приемливо в мощната изчислителна машина, наречена Номер Едно и едновременно с това и Лаура, смело коригирана в полза на влюбения учен, който я е снабдил с присъщия за починалата му любов характер – жизнерадостен, хлапашки и беззрижен.

Трябва ли да придаваме на свръхинтелекта антропоморфни характеристики, за да се почувстваме удовлетворени от крайния резултат? Способна ли е една система с изкуствен интелект да заплаши всичко, което ни прави човеци? Размишлението върху подобен тип въпроси превръща научната фантастика не просто в развлекателна литература, а в особен тип социален феномен, в интелектуален модус с пряко културно въздействие върху технологично-научните практики и футуристичното мислене. В своята книга „Свръхинтелект. Посоки, опасности, стратегии“ (2014, бълг. прев. 2018) шведският философ Ник Бострьом разсъждава върху опасностите и възможностите при сливането между човека и машината. Авторът отбелязва, че не е необходимо силно сходство между изкуствения интелект и човешкия разум, за да може той да функционира адекватно. Трябва да очакваме изкуствените интелекти да имат по-различна архитектура от биологичните интелекти, а в ранните фази на своето развитие да притежават различен набор от когнитивни недостатъци и силни страни: „Няма причина да очакваме един общ изкуствен интелект да има за мотив любов, омраза, гордост или друго обичайно чувство“ (Бострьом 2018: 51).

Създадени като първи от своя вид, изкуствените Адам и Ева не само

вкусват от ябълката на познанието, заложено в хилядите механични мозъчни програми. Получавайки пълна свобода на интелектуално и емоционално осъществяване, те се изправят срещу своя създател – с омразата и самотата, на които е обречено едно осакачено и незавършено същество. Съвременният Франкенщайн търси контакт със своите създатели, но единственото, което протяга към тях, е студената и безжизнена антена, на чийто връх виси снопче, което прилича на мека метличка, както е у Д. Будзати: „Рамото на антената се наведе бавно и мекият сноп от нишки докосна главата на жената; после се спусна още по-ниско, обгърна я до кръста като в лека качулка и се обви около гърдите ѝ“ (Будзати 1985: 70).

Докато „Големият портрет“ проследява развитието на отгавна създадено същество, а информацията за него се предава посредством разговори на учените в комплекса, „Спомен за света“ започва с разказа на самата машина. „Поздравявам ви без поклон“, казва тя и продължава: „Аз съм Адам за своя род, но Адам без плодноносната кухня на Ева“ (Мелконян 1980: 181). Първият досег на Исаил е хаос от усещания, „не познавах нещата, не можех да ги назова – целият бях в бъдеще време. Опипах нещо непълтно и размазано, без вкус и мирис“ (Мелконян 1980: 182).

И двамата герои са безсмъртни, защото са лишени от биологична обвивка. Номер Едно (Лаура), жената, родена от науката и любовта, лежи студена там, в долината – предоставена на нейното съвършенство. Веднъж получила живот, разум, сетива, енергия, свобода, тя трябва да се справя сама. Исаил получава същия емоционален и интелектуален „багаж“ (съзнание на човек, мисли на човек, усещания на човек), „а ме направиха неподвижен и безпомощен. Не е ли ужасно да си наполовина един, наполовина друг“ (Мелконян 1980: 205).

Постигането на подобен тип изкуствен интелект провокира научната фантастика към проблематизиране на фигурата на Конструктора. Този, който гържи в ръцете си знанието за безсмъртието, поема функциите на природата, убеден (по думите на Миглена Николчина) в нейната ограниченост като Конструктор. Той поема тези функции с някакъв богоподобен жест, доколкото той, за разлика от нея, знае какво иска: „Фантастиката е един вид реализация на претенциите на Конструктора, отиграване на неговите най-дълбоки стремежи“ (Николчина 1992: 15). Същевременно обаче в тъканта на научнофантастичното повествование е заложена и непосилната на моменти отговорност на науката към прилагането на своите открития:

...ако успеем да създадем една машина, която да има възприятия като нас (...), защо трябва да се плашим от това? Ако успеем да я построим (...), тогава този продукт, а именно душата, автоматично би се установила в такава машина (Будзати 1985: 74,75);

...винаги съм мразел книгата „Франкенщайн“. Човек не може да създаде по-голямо чудовище от себе си. Когато я четох като юноша, не знаех, че с тези две ръце ще направя чудовище, срещу което ще ми е трудно да се боря. Може би сгрехихме (Мелконян 1980: 197).

Науката, представена в произведенията на Д. Будзати и А. Мелконян, не е просто плод на фантастично изображение, не е просто натрупване на невероятни научнофантастични хипотези, а е средство, с което авторите проникват в нравствените социалнопсихологически проблеми на настоящето. Този особен похват за предвиждане преминава в по-широк модус на социалнокритически анализ.

В статията „История на социалната научна фантастика“ Нийл Герлах и Шърли Хамилтън проследяват отношението на дисциплините в социалните науки и хуманитаристиката към научната фантастика и по-конкретно към заимстването на концепции и възгледи от произведенията от този жанр. Културните изследвания, киберизследванията и др. черпят от интелектуалния репертоар на жанра. Подобен тип интердисциплинарност поставя научната фантастика в отговорната позиция на „бъдеща история“ заради футурологичния заряд, който генерира, но същевременно нейният фикционален пласт я задържа в полето на литературата.

„Големият портрет“ и „Спомен за света“ описват социалните и институционалните ефекти на въображаемата технология, „описвайки начина, по който симулакрумът се влита в настоящите технологични практики на обществото като виртуална форма на тяхното развитие“ (Герлах Н., Хамилтън, Ш. 2018: 48). Само споменавам „Прекрасният нов свят“ (1932) на Олдъс Хъксли и „Ние“ (1952) на Евгений Замятин.

Присъствието на Лаура, пресъздаденото в машина съзнание, се усеща като неуловим резонанс. От целия комплекс на машината, от цялата шир на апокалиптичната долина блика живот, копнеж и едно непреодолимо излъчване. В стъклено яйце, в центъра на комплекса, е най-високото постижение на науката – „душата“ на машината. Но този свръхмозък, демуург, нещо като бог, както го наричат учените, е обречен на

самота. Героят на Азоп Мелконян, най-могъщият и качествен мозък на планетата, също е сам, прикован към „някакви хукс и изрек като инвалид. Сам със себе си, Салина, а сетивата търсят гразнител, черепът е гладен и алчно оглежда наоколо“ (Мелконян 1980: 187).

Ситуирани в междинността на човешкото и механичното, на тялото и съзнанието, героите пропадат в безнадеждността на своето различие, защото са безсилни да се самоопределят. Подобен казус се появява и когато човешкото съзнание е прехвърлено в друг носител. В романа на Л. Дилов „Да избереш себе си“ (1996) мозъкът на великия учен Даниел Димих продължава своя живот в роботизирано тяло, в което той също се чувства безпомощен и самотен, неспособен да овладее новите сетива и да преодолее спомена за своето тяло.

В противоречието между тялото и разума както у механичния „човек“, така и у „чувстващата“ машина се корени и проблемът за самоопределянето на човека, който се чувства уязвим, когато нарушат неговата цялост. В романа на Недялка Михова „Интра“ (1989) героят Ан Орин също не успява да се справи с прехвърлянето на съзнанието във форма на създания от друга планета, защото разумът му зависи от тялото, земните спомени и опит, натрупан именно чрез това тяло. Когато мозъкът не е имал подобно битие, както в новелата „Спомен за света“, той изцяло си го съчинява. Копнее да се поразходи край морето, но е оцетен от своите създатели: „...сърцето ми няма да издържи, обаче обувките бягат и аз съм почти до тях, трябва само да протегна ръце и да изпъна пръсти...“ (Мелконян 1980: 205).

Като новородено дете, на което му е заложено не само интелектуалният капацитет на човека, усилен многократно, но и **телесната схема и телесният опит**³ на усещането за тяло, изкуственият интелект несъзнателно се опитва да пресъздаде това, което му е прехвърлено като информация. Исаил се разгневява, защото „този свят сте го измислили за себе си и сте го нагласили за себе си. Всичко сте уредили така, че да е удобно за вас: и думите, и чувствата, и религиите“ (Мелконян 1980: 218). И продължава, цитирайки думите на Йов: „Защо прочее ме извади от утробата си? (...) Защо да раждаш нещо, щом не можеш да му осигуриш любов? По-добре не го зачевай. Те направиха един Исаил, но не му осигуриха любов“ (Мелконян 1980: 212). Лаура оправдава страховете на своя създател, спомняйки си за предишния живот: „Краката ми, къде са моите крака? Бяха хубави. Вързаха ме. А кръвта, защо не усещам

³ Вж. Стоян Ставру „Човешкото тяло между въплътеността и конвенцията“ (2016).

кръвта да пулсира във вените ми? Умряла ли съм? (...) А главата? Къде са косите ми?“ (Будзати 1985: 121)

Създадени като полухора, героите в тези научнофантастични произведения агонизират под тежестта на нормите на овещественото тяло, което става възможно единствено посредством погледа на Другия. Погледът произвежда принуждаваща към ред видимост – изважда тялото „за последващо гледане“⁴ и „за сравнение“ с нормата, задоволяваща социалната необходимост, като погледнеш другия, да разпознаеш себе си. Само „нормалните“ тела, отговарящи на конюнктурата на действащата норма, могат да осигурят достъп до ядрото на общността, в която телата се приемат, а хората могат да получат съчувствие и подкрепа.

Подобна нормираност на тялото, социално „унифициране“ на личността в обвивката, която я представя пред Другия, проблематизира различността на индивида, възприемана като аномалия, болест, проказа. В българската научна фантастика немалко произведения разглеждат отчуждаването, отхвърлянето на различния от „калпа“ на общото, което в крайна сметка довежда до самозаличаване. Само споменавам произведенията на Павел Вежинов „Барьерата“ (1976), „Белият гущер“ (1977), „Езерното момче“ (1979), както и „Пародоксът на близнаците“ (1990) на Наталия Андреева.

Стремешът на човечеството да постигне максимума на своето развитие, да създаде свръхинтелект, добавяйки към неговите възможности и частица от себе си, за да се обезсмърти по някакъв начин, повдига въпроса за неморалността на ония, които са извършители на насилието над човешката природа. И науката търси оправдания, които да представят този натиск като неизбежен, необходим, законоцелесъобразен, даже хуманен, в полза на научното развитие и всеобщия прогрес.

И двете произведения наблягат на нарушаването на универсалните ценности – отговорността, равенството, свободата, съвестта – защото е създадено нещо, на което му е отнето правото да разполага свободно със съществуването си, да прави своя избор и да поеме отговорност за действията и чувствата си. „Защо не мога да се движа? Защо не мога да пипна? Защо ме пробудихте?“ – механичната Лаура в истеричен пристъп атакува своите създатели.

Нарушена е нейната свобода при избора на точно това съществу-

⁴ Вж. Стоян Ставру „Демонстриращото тяло“: <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy11/item/437-demonstrirashoto-tyalo.html>

ване заради непримиреността на проф. Енриаде с настъпилата смърт на девойката. Тук отново зазвучава темата за неповторимостта на човешката съдба, за правото на всеки да бъде пълновластен господар на живота си, да разполага свободно с него, да не го подлагат на манипулация. „Научиха ме да лъжа“, казва Лаура, „за да бъда наистина като вас“.

Не съм Лаура, не знам коя съм, не мога повече, аз съм сама, сама в неопитността на Вселената, аз съм агът, аз съм жена и не съм жена, аз мисля като вас, но не съм като вас. (...) За да бъда неговата Лаура, той вложи в мен едно след друго желанията, и аз желая, желая грехи, желая дом, желая плът... (Бугзати 1985: 132).

Ако погледнем в глобален план опитите за прехвърляне на част от съзнанието на човека в машината, не без значение е, че „Големият портрет“ излиза през 60-те години на XX в. Това е време, в което учени от цял свят се обединяват около интелектуалното и културното движение, наречено *трансхуманизъм*⁵, чиито идеи за усъвършенстване на човешкия вид посредством възможностите на новите технологии са насочени към възможността на лица без тела – еманципиране на субекта от всякакъв конкретен носител и запазването му като „чиста“ информация. Планът за удължаване на живота вдъхновява създаването на движение „Русия 2045“⁶, регистрирано през 2011 г. В хода на проекта „Безсмъртие“ е планирано изграждането на аватар – изкуствено тяло, което първоначално ще бъде управлявано със съзнанието от разстояние. Втората стъпка е пренасянето на мозъка в изкуствения аватар. Когато аватарът се износи, информацията от човешкия мозък ще бъде прехвърлена в изкуствен мозък, нанооблак или холограма.

Докато в тези проекти обаче става въпрос за изцяло прехвърляне на човешкия мозък в изкуствено тяло, у Дино Бугзати и Агон Мелконян научнофантастичното изображение акцентира върху опитите за доближаване на машината към човека, програмирайки я в посока, която нито може да бъде изцяло контролирана, нито действията ѝ да бъдат предсказани.

Това, което е останало от Лаура от предишния ѝ живот като чо-

⁵ Терминът „трансхуманизъм“ е въведен от биолога Джулиън Хъксли (брат на романиста Олдъс Хъксли) през 1957 г., преди да добие съвременния си смисъл под перото на Ферејдоун М. Есфандиари (FM-2030) през 70-те години (публикуван по-късно в книгата му „Are you a transhuman?“ през 1989 г.).

⁶ Създател на движението е руският икономист Дмитрий Ицков.

век, е т.нар. телесна схема и телесен образ. Телесната схема (по думите на Стоян Ставру) се определя като съвкупност от моторнодвигателни програми и навици, „които могат да определят определено движение или жест“ (Ставру 2016: 77). Различни изследвания се колебаят между вродеността на телесната схема, нейната наличност още при новороденото, от една страна, и функционирането ѝ вече на определен етап от неврологичното развитие на човека, от друга страна. Телесният образ представлява организиран и интегриран телесен опит, включващ не само сетивните възприятия за собственото тяло, но и съвкупността от ментални представи (концепции) и вярвания (популярни и научни), както и емоционалното отношение към собственото тяло.

Мислещата машина на Агоп Мелконян поема функцията на новия Месия. Саморазпъва се между желанието да бъде като другите – човек, но същевременно осъзнава, че неговото безсмъртие се дължи именно на преодоляването на зависимостта на съзнанието от биологичната обвивка. Исаил слива бленуването и реалността и възприема себе си като модерен Христос, пожелал „да се сроди не с кристалните отвъдсветовни сфери, а с неприкосновената греховност, която е наследственото право на човека“ (Николчина 1992: 64). Парадоксално е желанието на изкуственото същество да се стреми към всичко човешко, когато самият човек се опитва да се откъсне не само от своята среда, но и от всичко, което го свързва с нея. Не е случайно, че заедно със стремежите за споделеност и любов героят на Агоп Мелконян подхранва в себе си и желание да разрушава, а след това да създаде нов свят, пригоден само за него. Не е случайно, защото Исаил се чувства наранен като човек.

Ще кажеш, че мразя хората, защото не ги познавам. Какво направиха твоите приятели, за да ги обикна? Не ми показваха онова, което наричате природа, не ми дадоха мънищко любов (...) Приличам на децата, родени от насилие или от сластолюбие, а не от любов; такава е тяхната съдба – да мразят (Мелконян 1980: 217, 218).

Произведенията на Дино Будзати и Агоп Мелконян засягат сериозни морални проблеми за постепенно разлагащото се от амбиции и гняв човешко съзнание, което се ражда непорочно и с времето забравя собствената си същност. Човекът, в „сътворство“ с науката и технологията, създава единствено огледало на самия себе си, „човекът не може да създаде по-голямо чудовище от себе си“ (Мелконян 1980: 197). Създадените изкуствени интелекти използват дадената им „по

рождение“ свобода, за да разрушават, нахвърлят се срещу свободата на другите, защото самите те не знаят какво да правят със своята осакатена свобода. И в крайна сметка те получават необходимия покой – биват изключени като емоционални същества, за да остане само машината, чиято роля е да решава сложни математически задачи.

Независимо дали се насочва към космическото пространство, или се опитва да преструктурира, да усили посредством хибридикация материята, за да компенсира биологичен дефицит, човешкото същество е вкоренено в своята ограниченост като тленно същество. Нищо не можеш да бъдеш докрай, казва героят на Азоп Мелконян, „нито светец, нито убиец. Винаги и всичко си наполовина“ (Мелконян 1980: 227). Това е и причината човешкото познание да не успява да проникне в чуждите пространства и съзнания, защото винаги когато се опитва да преодолее границите на разума и биологичната си специфика, изпада в крайни емоционални или рационални състояния.

Разстройството на идентичността на машината, а и като цяло на човека, усъвършенствана посредством технологична намеса, е предизвикано от двойното позоваване на субекта. Този субект се идентифицира едновременно с биологичната обвивка чрез обичайната телесна схема, но и с усиленото му от постиженията на науката тяло.

Хибридикацията дава възможност за постигане на дълговечната мечта на човечеството за безсмъртие, или поне удължаване на живота, но прави зависим носителя на подобно изкуствено усъвършенстване от технологичните процедури. Така например неизправността на пейсмейкъра води до незабавна смърт. Позовавайки се на посланието, заложено в произведенията, че не можем да предвидим и да контролираме изцяло странностите в поведението на създание, което е по-силно от човека, чувстващата машина разгръща своите стратегии към отмъстителни действия, а оттам и към саморазрушение.

От друга страна, научната фантастика по различни начини достига до извода, че човекът не може да съперничи на природата директно: тя е прекалено сложна система, за да може той самичък да я победи. Стременията на конструктора-човек към преодоляване на телесните и познавателните граници действително би довело до създаването на по-умни, по-силни конструкции в културното и социалното развитие на обществото, но това не означава, че свръхчовекът ще бъде послушен. Прогностичният характер на научната фантастика влиза в художествената си образност футуристичната визия за онези области, в

които (по думите на Станислав Лем в есето „Двете еволюции“) „усилената дейност“ на човека ще се изравни с дейността на природата. Обаче дори тогава, продължава авторът, „човекът ще бъде подложен на ограничения, чийто материален характер, обусловен от технологията на бъдещето, не можем да предвидим“ (Лем 1986: 476), но психологическите ефекти от едно тотално сливане с машините сме в състояние поне малко да предвидим. Постигането на по-съвършена конструкция (независимо дали чрез прехвърляне на мозъка в механично тяло, или чрез опитите за очовечаване на машината) ще доведе до създаването на същество дотолкова по-висше от нас, че в крайна сметка то ще се окаже абсолютно чуждо.

Социалната ангажираност на научната фантастика с теми и проблеми на нашето настояще отеква по особено актуален начин в постмодерното, технологично време. Този тип литература провокира не само читателското съзнание, но и мисълта на специалистите към осмисляне и проблематизиране на границите на човека като биологичен вид и на човешкото като духовно и морално същество с устойчиви или не ценности.

Използвана литература

- Бострьом 2018:** Бострьом, Н. Свръхинтелект. Посоки, опасности, стратегии. – София: Изток-Запад, 2018.
- Будзати 1985:** Будзати, Д. Големият портрет. – Варна: Георги Бакалов, 1985.
- Герлах; Хамилтън 2017:** Герлах, Н.; Хамилтън, Ш. История на социалната научна фантастика. // Литературата, 2017, № 19, с. 31–52.
- Лем 1986:** Лем, Ст. Двете еволюции. // Съвременник, № 4, с. 456–476.
- Мелконян 1980:** Мелконян, А. Спомен за света. – София: Отечество, 1980.
- Николчина 1992:** Николчина, М. Човекът-утопия [в литературата]. – София: УИ Св. „Кл. Охридски“, 1992.
- Стефанова, Якимова 2011:** Стефанова, С., Якимова, Е. Изкуствен интелект. – Русе: Печатна база на Русенския университет, 2011.
- Ставру 2014:** Ставру, Ст. Демонстриращото тяло. В: Семинар_ BG. Достъпно: <https://www.seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy11/item/437-demonstrirashtototyalo.html> [2014, 9 октомври].
- Ставру 2016:** Ставру, Ст. Човешкото тяло между възлътеността и конвенцията. Нови перспективи. – София: Сиела, 2016.

Фери 2017: Фери, Л. Трансхуманитарната революция. – София: Колибри, 2017.
Csicsery-Ronay 2008: Csicsery-Ronay, I. The Seven Beauties of Science Fiction. – Middleton: Wesleyan university press, 2008.

Човекът в търсене на безсмъртие: Дон Де Лило и Николай Теллалов¹

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Резюме: Възможно ли е моделирането на тялото да доведе до промяна на съзнанието? Във фокуса на статията са начините, по които човешкото тяло е трансформирано от нанотехнологичната и биотехнологичната намеса, изобразени в произведения на Николай Теллалов и Дон Де Лило.

Ключови думи: научна фантастика, генно инженерство, трансхуманизъм

От най-стари времена медицината се е основавала на една проста идея: да „поправя“ в живота тяло това, което е било „повредено“ от болестта. Мисловната ѝ рамка е била главно терапевтична. Началото на XX в. е време, в което учените все по-уверено проникват в механизмите на природата и използват нейния градивен материал, за да реконструират, усъвършенстват незадоволителната вече жизнена среда. Бионауките и развитието на биотехнологиите разширяват своя изследователски обхват, но и правят възможен нов тип намеса. Онова, което досега беше „дадено“ като органична природа и в най-добрия случай можеше да се „култивира“, днес попада в полето на целенасочена интервенция.

Настоящият текст е провокиран от устрема на генното инженерство и биотехнологиите в романите „Нула К“ на Дон Де Лило (2016) и „10⁻⁹“ (2007) на Николай Теллалов да бъде достигнато цялостно знание за все още неизяснените докрай биологични ритми, с които природата поддържа живота. Освобождавайки живота от неговата тленна обвивка, познанието вече се стреми към постигане на безсмъртие. Подобна проблематика е засегната и в други произведения на българската и световната фантастика: „Корпорация „Безсмъртие“ (1959, бълг. прев. 1992) на Робърт Шекли, „Прекрасният нов свят“ (1932, бълг. прев. 1990) на Олдъс Хъксли, „Кървава музика“ (1985, бълг. прев. 1997) на Грег Бейър, „Клонинги“ (1975) на Весела Люцканова, „Звездите идват по-близо“ (1969) на

¹ Статията е публикувана в сборника „Литература и техника“ (2018).

Недялка Михова, „Да избереш себе си“ (1996) на Любен Дилов и др.

Фантастичното на пръв поглед изобразяване на пътищата за постигане на човешко безсмъртие намира своите перспективи в реалността: в международния проект „Човешки геном“², чиято цел е да декодира човешката ДНК и да подобри функционалността на организма; в едно съвременно интелектуално и културно движение, наречено *трансхуманизъм*³, обединяващо учени от цял свят около идеята за усъвършенстване на човешкия вид посредством възможностите на новите технологии. Трансхуманистите пледират за технологична възможност на лица без тела – еманципиране на субекта от всякакъв конкретен носител и запазването му като „чиста“ информация. Планът за удължаване на живота върхуновава създаването на движение „Русия 2045“⁴, регистрирано през 2011 г. В хода на проекта „Безсмъртие“ е планирано изграждането на аватар – изкуствено тяло, което първоначално ще бъде управлявано със съзнанието от разстояние. Втората стъпка е пренасянето на мозъка в изкуствения аватар. Когато аватарът се износи, информацията от човешкия мозък ще бъде прехвърлена в изкуствен мозък, нанооблак или холограма.

В двата романа безсмъртието е постижимо с помощта на модерните технологични открития. В „Нула К“ на Дон Де Лило тялото на отиващата си от живота Артис е замразено посредством временно криогенно консервиране. Бъдещето предлага „нов вид ландшафтно изкуство с човешки тела в състояние на временна безжизненост“ (Де Лило 2016: 22). Учените преосмислят живота: „Симулираме края, за да го изучаваме и да оцелеем. Променяме бъдещето, придърпваме го в нашата непосредствена времева рамка. (...) Ще излезем отново на повърхността в киберчовешка форма и Вселената ще ни говори по съвсем друг начин“. (Де Лило 2016: 70–71). Затвореният комплекс, където се осъществяват интервенциите върху човешките тела, се превръща в модерен вариант на града на поклонението Йерусалим. Към този „остров на безсмърти-

² През 1977 г. английският биохимик Фредерик Сангър публикува метода за гудезоксисеквениране на ДНК. Това създава предпоставки през 1988 г. за появата на HUGO (Human Genomic Organization) – Международна научна организация, работеща върху декодирането на човешкия геном. Ръководител на проекта е Франсис Колинс (физик и генетик).

³ Терминът „трансхуманизъм“ е въведен от биолога Джулиън Хъкли (брат на романиста Олдъс Хъкли) през 1957 г., преди да добие съвременния си смисъл под перото на Ферейдоун М. Есфандиари (FM-2030) през 70-те години (публикуван по-късно в книгата му „Are you a transhuman?“ през 1989 г.).

⁴ Създател на движението е руският икономист Дмитрий Ицков.

ето“ отдалече се стичат хора в търсене на някакво висше създание или поне на научен процес, който да предпази тъканите на тялото от разлагане. Технология, основана на вяра. „Друг бог. (...) Само че е истински, реален, изпълнява обещанията си“ (Де Лило 2016: 14).

В романа на Николай Теллалов главният герой Атанас е „реставриран“ посредством нанотехнологична намеса в неговото тяло.

Като следствие, всички тъкани оздравяват за сметка на вътрешните ресурси. А ремонтът на ДНК фактически кара биологичното време да се връща назад (Теллалов 2007: 45).

За поддържането на идеално здраве с помощта на нанотехниката, реконструкцията на ДНК-веригите, се заговаря още през 1959 г. в лекция на физика Ричард Файнман. Той предлага много подходи към наномасштабното производство, включително и усъвършенстване на микроскопичните технологии. През 1986 г. в своята книга „Двигатели на сътворението“ (“Engines of Creation”), Ерик Дрекслер изгражда теория за възможната нанотехнологична революция:

Ще използваме молекулярната технология, за да се погрижим за здравето (...). Болните, старите и ранените страдат от неправилно поддръжане на моделите на атомите (...). Устройствата, които могат да пренареждат атомите, ще могат и да ги настроят правилно. Нанотехнологията ни позволява да направим фундаментален пробив в медицината (Дрекслер 1986: 84).

Пътят на моделиране на човешкото тяло преминава през различни форми на псевдосоматичност – замяна на отделни части на тялото с изкуствени, които са по-съвършени при събирането и доставянето на сетивна информация до мозъка, „както и при изпълнение на неговите команди за движение на тялото, а в крайна сметка – и през т.нар. телесно протезиране – подмяна на цялото тяло с по-стабилна и по-лесно контролируема физическа среда, в която да бъде разположен мозъкът като носител на съзнанието“ (Ставру 2016: 101).

Романите отправят множество тревожни въпроси относно границите на телесността, идентичността и трансформацията на човека в нещо друго. Какво ще е, когато се събудиш? Същото тяло ли ще имаш или подобро? Съзнанието непроменено ли ще бъде? Дали новите технологии ще позволят мозъкът да функционира на нивото на идентичността? Защото с всичката нанотехника в себе си – ЩЕ ЛИ останат хора?

Изобразено е бъдеще, което не чака бъдещето – то вече се случва, макар и все още в зародишна форма и крайни идеологии. Нанонаучният поглед както в науката, така и в художествената литература картографира възхода на постбиологичния живот чрез разпръскване на тялото. Това, което още през 80-те години Дреклсер представя като идеология за нанотехнологичното бъдеще, трансхуманистите се опитват да реализират в близките 30 години – да поправят с малки асемблери всички клетки в одушевеното тяло и да върнат живота на мъртвите.

В своето изследване „Човешкото тяло. Между въплътеността и конвенцията“ (2016) Стоян Ставру разглежда особеният роля на телесността за опознаването на пространството около нас и за определянето на това, което сме. Тъй като хората като субекти на познание нямат директен достъп до света, последният им е представен през способностите за възприемане на тялото. Това, което приемаме за истина в определена ситуация, зависи и от нашето „въплътено разбиране на тази ситуация“.

С понятието *проприоцепция* авторът описва вътрешното усещане за местоположението на отделните части на тялото ни и я свързва с т.нар. усещане за азова въплътеност, включващо *телесната схема*⁵ и *телесния образ*⁶. Телесната схема е вродена и е налична (функционира) още при новороденото⁷. Мозъкът е генетично програмиран, по думите на Ст. Ставру, да се развива по начин, при който очаква да „намери“ органите, характерни за човешкото тяло. Движенията на тези органи през пренаталния период от развитието на фетуса потвърждават неговото „очакване“ и развиват съответните части на кортекса. Така спонтанните повторения на координатни движения между отделните части на тялото утвърждават генетично предопределени телесни схеми.

Как се отразява усещането за тази азова въплътеност у Артис, ге-

⁵ Телесната схема осигурява способността да локализираме себе си и да се движим в пространството. Тя е съвкупност от моторнодвигателни програми и навици. Телесната схема функционира под прага на персоналния живот – осъществява се автономно и автоматично, като фонен процес, който работи независимо от нашата съзнателна воля.

⁶ Телесният образ представлява организиран и интегриран телесен опит. Той включва не само сетивни възприятия за собственото ни тяло, но и съвкупност от ментални представи, вярвания за човешкото тяло както и емоционалното ни отношение към него. Телесният образ е съзнателно възприемане и интерпретация на нашето тяло и на неговите характеристики и поведения.

⁷ Доказателство за това дават преживяванията за фантомни крайници при хора, които са родени без такива крайници – те усещат своята ръка или крак, въпреки че никога не са притежавали такива.

роията на Дон Де Лило, чието тяло е отделено от главата, а самата глава е замразена отделно? Жизнените ѝ органи са извадени и се съхраняват отделно, заедно с мозъка, в изолирани съдове, наречени органи капсули. Тялото умишлено е премахнато като биологичен заглушител, който изпраща твърде много непознати, излишни и замъгляващи сигнали към мозъка/съзнанието. Съществуването на героинята се свежда до състояние на „информация без тяло“, освободена от хаоса на своята биологична сетивност. Същевременно обаче подобно кибернетично безсмъртие противоречи на човешкия опит, който винаги е опит на, във или около тялото. Поддържането на фантомно тяло в едно обезплатено и поставено в органи капсула съзнание проблематизира представата за света след тялото като свят, подчинен на имитация на тялото.

Но дали съм тази, която бях? (...) Знам, че съм вътре в нещо. Аз съм някой вътре в това, в което съм. Това тялото ми ли е? То ли ме прави това, което зная и което съм? Не мога да позная, нито да усетя къде съм (Де Лило 2016: 163, 165).

Светът и тялото се смесват именно благодарение на телесната схема. Тялото е повече от част от пространството, то е референтната рамка, спрямо която се отразява пространството. Посредством художественото представяне на оголения мозък на героинята, поставен в органи капсула, Дон Де Лило припомня една стара мечта на науката за функционирането на човешкия мозък като „мозък във ва-на“⁸. Но това е междинният процес по пътя към „освобождаването“ от тленната обвивка, финализиран обаче у героя на Николай Теллалов. Съзнанието на Артис е редуцирано до „разграден мозък“, мозък, чиито неврони се стимулират, независимо от физиологичната среда. Тя не усеща, нито познава пространството, където се намира, защото няма реално присъстващи сетива, а само определена „памят“ за тяло, което не е налично в момента. Телесната схема „помни“ съвкупността от опорно-двигателни програми и навици, а в случая с героинята – налице са единствено появилите се в съзнанието ѝ думи. Думите в този момент функционират като особена „жива телесност“, която е едновременно видима, но и фантомна, разпадаща се заради липсата на материална устойчивост, характерна за човешкото тяло: „Струва ми се, че мога да

⁸ Идеята за обезплатения мозък (“brain in the vat”) посредством поддържането му в химически разтвор и стимулиран през своите неврони е представена за първи път от Хилари Патън през 1981 г. в разгърнат мисловен експеримент.

видя онава, което изричам: Какво означава „докосвам“? „Опитвам се да зърна думите“. (Де Лило 2016: 166, 167) Дисфункцията в телесната схема провокира героинята към търсенето на нещо познато, собствения ѝ глас, за да получи доказателство за своето съществуване.

От друга страна, телесният образ, представляващ нашата представа за собственото ни тяло, също е разколебан, защото героинята е изгубила *чувството за собственост*⁹ към тялото. Телесната схема и телесният образ се различават по начина, по който репрезентират тялото. Ако телесният образ, по думите на Ст. Ставру, представлява една абстрактна и частична репрезентация на тялото-обект, която винаги се съсредоточава (фокусира) върху съзнателното възприемане на конкретната част от тялото, то телесната схема е холистична и интегрира отделните части на тялото-субект в едно общо предсъзнателно усещане.

Артис е безсилна да познае, усети заобикалящата я действителност. За познанието по думите на И. Кант е необходимо: „първо, понятието, чрез което изобщо един предмет се мисли (категорията), и, второ, нагледът, чрез който предметът се дава“ (Кант 2013: 176). Реалността на външната действителност, единственият източник на сетивно многообразие на нашия опит, остава недостъпна за затворения в органната капсула мозък, „тя (Артис) не може да се види, да си даде име, да определи колко време е минало, откакто е започвала да мисли това, което мисли“ (Де Лило 2016: 166).

Всяка наша картина на света е възможна посредством актовете на обективизиране, на преобразуване на простите впечатления в определени и оформени в себе си „представи“. Заобикалящата ни действителност се подрежда не според формата на външното и вътрешното възприятие, а според начина, по който – в зависимост от правилата на каузалното мислене – си принадлежат. Недостъпността на материята – нейното тяло – провокира хаотично конструиране на форма, несъответстваща на собствените ѝ представи за това, което е била и това, което е в момента: „Очите затворени. Женско тяло в капсула“ (Де Лило 2016: 167).

Това е цената, която трябва да бъде платена за постигането на безсмъртие. Подложена на биомедицинска обработка, редактиране на мозъка, от нея остава единствено памет, самоличност, но на съвсем друго ниво. Живее фантомен живот, заключена зад фасадата на мозъка.

⁹ „Чувството за собственост“ в когнитивистиката представлява усещането на тялото и неговите движения като наши собствени.

Артис е една от тези, които в един момент ще излязат от капсулите, „ще бъдат хора извън историята (...) освободени от мъртвилото на миналото, от размитите минути и часове“ (Де Лило 2016: 136). Съзнание-то като „чиста информация“ ще бъде пренесено в небиологичен носител или върнато обратно в „консервираното“ ѝ за бъдещи употреби тяло. Тази особена хибридикация на героинята, първата стъпка към нейното подобрене, предизвиква разстройство на идентичността, двойно позволяване на субекта, идентифициращ се едновременно с биологичното си тяло чрез обичайната телесна схема, но органната капсула провокира смущението на мозъка, защото Артис не може да „познае“ обвивката, която на този етап поддържа по особен начин съществуването ѝ.

Романът на Дон Де Лило разгръща хипотетичен сценарий за бъдещето на собствените ни тела, за посоките на трансхуманизма и неговия прометеевски проект да постави науката и технологиите в служба на реализирането и надхвърлянето на човешкото. Тялото изгубва своята автономия, променя стойностите си, преминава в милиони цифрови огледала. Орган за данни. Тялото на андроида. Дизайнерското тяло. Именно такова дизайнерско тяло придобива Атанас в романа „10⁻⁹“, подобрен от нанороботите:

Наблюдаваше как се променя кожата му, как изчезва старческият тен, изглаждат се бръчките, възстановяват се фоликулите на космите. (...) Склони да задейства програма за постепенна смяна на кръвта си с „функционален флуид“, който можеше да запази естествения цвят на кръвта (Теллалов 2007: 57, 59).

Дигиталната циркулация на плътта, трансформацията на човешката форма, образите на разпръскването на предишното тяло на героя и навлизането в постбиологичен живот, превръща безсмъртието в реалност. Човешкото същество в романа е поправено, трансформирано, усилено. Главата на Атанас е била съхранявана в бронирана капсула и след трийсет години „преди ревитализацията, преди да дестазира мозъка ви, макроасамблерите синтезираха ново органично тяло въз основа на ДНК-то, извлечено от... от главата“ (Теллалов 2007: 101).

В романа на Дон Де Лило хората доброволно чакат да умрат в специално отделение Нула К, където тялото в един момент губи характерните белези на притежателя, захвърлено в яма сред „камара от стърчащи ръце, ужасяващо извъртени глави, голи черепи, голи тела с преплетени крайници, безполови хора“ (Де Лило 2016:141).

Науката, представена в произведенията на Дон Де Лило и Николай Теллалов, не е просто плод на фантастично изображение, не е просто натрупване на невероятни научнофантастични хипотези, а е средството, с което авторите проникват в нравствените, социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето. Все още в зародиш, но усилено разработвани проекти търсят пътища към човешкото безсмъртие. Вградени с милиони в телата ни, нанороботите ще ни информират в реално време за появата на физически проблем. Самите ние живеем в свят на постоянно техническо и социално ускоряване и ставаме свидетели не само на модернизирани на човешката природа, но и на необходимостта от морализиране на същата тази природа. Като се започне от първите операции на сърцето и мозъка и се премине през трансплантацията на органи, генетичната терапия, винаги е имало дискусии за това дали не се достига граница, отвъд която и медицинските цели вече не могат да оправдаят по-нататъшното технологиизиране на човека.

Преминавайки границите, научната фантастика реагира на възможните реализации на развитието на познанието. Фанатичните речи на учените в романа на Дон Де Лило ни провокират да осмислим собствените ни граници:

Смъртта е културен артефакт, не е строга присъда за неизбежното за човека. И дали те са същите, които са били, преди да влязат в камерата? (...) Ще колонизираме телата им с наноботи. Ще подмладим органите им, ще регенерираме системите (...) Те ще се превърнат в обект на нашите изследвания, в играчки, с които ще се забавляваме (Де Лило 2016: 76, 77).

Идеологията на трансхуманизма отхвърля идеята за човешките граници, прибягвайки до средствата на науката и технологиите. „Обявяваме се за употребата на науката за ускоряването на нашето преминаване от участта на човеци към тази на трансчовеци или постчовеци. Физикът Фрийман Дайсън споделя: „Човечеството е първата стъпка, но не и последната дума...“ Ние не приемаме нежеланите аспекти на човешкия си жребий. (...) Смятаме, че е абсурдно смирено да приемаме т.нар. естествени граници на живота ни във времето“ (Фери 2017: 37–38). Къде обаче е границата на различие в тялото, след която възможността за разбиране се поставя под съмнение? Склонни ли сме в името на науката да пренебрегнем човешкото?

Произведенията на Дон Де Лило и Николай Теллалов поставят въпроса за това какво е да бъдеш човек и в отговора на този въпрос се крие ролята на технологиите в непрекъснатия напредък на нашия вид.

Използвана литература

Де Лило 2016: Де Лило, Д. Нула К. София, Обсидиан, 2016.

Теллалов 2007: Теллалов, Н. 10⁻⁹. – София: Весела Люцканова, 2007.

Ставру 2016: Ставру, С. Човешкото тяло. Между въплътеността и конвенцията. – София: Сиела, 2016.

Фери 2017: Фери, Л. Трансхуманитарната революция. – София: Колибри, 2017.

Клайнпетер 2014: Клайнпетер, Е. Усиленият човек. – София: Нов български университет, 2014.

Кант 2013: Кант, И. Критика на чистия разум. – София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2013.

Drexler 1986: Drexler, E. Engines of Creation. – New York: Anchor Books, 1986.

Прекрасен ли е прекрасният нов свят?¹

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)

Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Резюме: Статията проследява рационалните и емпиричните начини на човешкото познание и тяхната адекватност чрез героите в научнофантастичните романи „Клонинги“ на В. Люцканова и „Прекрасният нов свят“ на Олдъс Хъксли.

Ключови думи: научна фантастика, емпирично, рационално, клонинги, евгеника

Човечеството се намира в нова ера на предизвикателства. Напредъкът на генетиката като наука направи възможно не само определянето на наследствените характеристики, но и коригирането на генни аномалии. Първият опит за клониране на живи същества е направен през 30-те години на миналия век. През 60-те години, вследствие на успешните опити на науката в областта на биотехнологиите, се появява науката биоетика.

В своето изследване „Раждането на биоетиката“ (2011) американският биоетик Албърт Р. Джонсън цитира определението за новата наука от „Енциклопедия на биоетиката“ (1995)²: „...систематично изследване на моралните измерения – включително моралните интуиции, решения, действия и политики – в науката за живота и здравните грижи, използвайки различни етически методологии в интердисциплинарен контекст“ (по Джонсън 2011: 11). Хората, допринасящи за напредъка на науката, изказват притесненията и загрижеността си през 60-те години както в статии и доклади на научни конференции, така и пред обществеността. Тревогите им са свързани с невъзможността на старата традиция на медицинската етика да устои на предизвикателствата, поставени пред новата наука и медицина.

У нас интересът към биоетиката се появява след 2000 г. В тази посока се появяват изследванията на Станка Христова – „Етика в света на биотехнологиите“ (2009), Силвия Янкуловска – „Биоетика“ (2013) и др.

¹ Статията е публикувана в сборника „Българистични четения“ (2017).

² “The Encyclopedia of Bioethics”, преработено издание, което излиза през 1995 г.

Фантастиката също не остава безразлична към проблемите, пред които е изправено човечеството, свързани с моделирането на ДНК структурите и агресивното нахлуване в човешките тела и умове. Автори като Дмитрий Глуховски, Дон Де Лило, Робърт Шекли, а у нас Недялка Михова, Александър Геров, Любен Дилов и др., насочват вниманието си в тази посока. Прогнозите им също не са положителни не от гледна точка на науката, която жъне своите успехи, а от гледна точка на все по-настъпателното ѝ възприемане на човешкото тяло като средство, продукт, който бива „усвоен“ за нуждите на новия свят.

Романите, върху които ще се фокусирам във връзка с напредъка на познанието в областта на биотехнологиите, са „Клонинги“ (1975) на Весела Люцканова и „Прекрасният нов свят“ (1990)³ на Олдъс Хъксли. И двата романа сочат крайностите на генното инженерство, които провокират редица въпроси относно полезността на подобен тип революция. Кой може да отсъди доколко новите форми на живот ще служат на човешкото добруване? Кой ще контролира генетичните експерименти? Кой ще има полза и ще изпитва на гърба си, пряко и косвено, жестоките последици от тях? Това са важни морални и религиозни проблеми, които са свързани с фундаменталната природа на човешкия живот, с достойнството и ценността на всяко отделно човешко същество.

Познанието в романите на Весела Люцканова и Олдъс Хъксли е доведено от учените до крайни проявления. Тук ученият сякаш се оттласква от човешкото, използва го като средство за познание, а науката преминава границите на своята любознателност към една радикална идеология, в която става въпрос вече за студена, абстрахирана от хуманизма обективност, за технизираното вече съзнание. В тези две произведения обаче цялата тази особеност на човешкото познание е манипулирана, гържана под контрол, за да може клонингите да „уеднаквят“ познанието си, а самите учени да го канализират в области на науката, в които могат да използват евтина работна ръка, от една страна, и да моделират опита, който клонингите ще натрупат в процеса на работа и обучение, от друга.

Клонингите са създадени еднакви, безобразно еднакви, с еднакви тела и мисли. У Весела Люцканова в научно-промишлен военен комплекс учени вече са реализирали фантазма за двойника, пренесен в полето на биотехнологията през материализирането му посредством клонинг технологиите. В „Прекрасният нов свят“ (1990) клонирането се осъ-

³ Първото издание на „Прекрасният нов свят“ (“Brave New World”) на английски език е от 1932 г.

ществува в „Главен лондонски център за инкубация и обучение“, където в бутилки се развиват бъдещите членове на обществото. В инкубатори се пренасят яйцеклетки, а оплодителният процес се случва посредством „операция, на която се подлагат доброволно за благо на Обществото, без да споменаваме факта, че тя носи премия, възлизаща на шестмесечни заплати“ (Хъксли 1990: 26). Учените създават изкуствената среда на майчината утроба, но моделират качествата на ембрионите още в „пренаталното им развитие“.

Създаването на идентични бебета се осъществява чрез процеса на Бокановски⁴, при който яйцеклетката се размножава чрез пъпкуване. В „Клонинги“ на фокус е репродуктивното клониране, но в този роман, за разлика от „Прекрасният нов свят“, където на донорите им се заплаща, тук осъществяването му е съпътствано от крайности.

Трудното гоиде после, да намерим сто бременни жени, да извадим собствените им зародиши и да настаним вас (Люцканова 1975: 18).

Материализирането на двойника със средствата на клонинг технологиите не е обикновено научно постижение. То поставя началото на едно радикално преосмисляне на другостта и провокира тревожни заключения, че всяка клетка на един организъм би могла да бъде матрица на друг идентичен организъм. Масовото производство в лабораториите е аргументирано с това, че всичко се случва в името на човечеството, а този тип работа изисква краен емоционален самоконтрол.

По въпроса за идентичността на клонинга възникват немалко спорове сред критиците на клонирането. Франсоаз Бейлис⁵ (философ) твърди, че „при клонирането не се възпроизвежда видът⁶, а по-скоро копираме себе си“ (по Янкуловска 2013: 115). Някои автори като Грегъри Пенса⁷ твърдят, че въпреки подобие на структурата на гена, „на молекулярно ниво ще има много различия.“ (по Моралес 2009: 4–5) Според него мозъкът не може да се клонира или дублира, и най-важното – опитът

⁴ Този процес е измислен от Олдъс Хъксли в произведението и е свързан с масовото клониране.

⁵ Франсоаз Бейлис е философ, чиято иновативна работа в биоетиката разширява самите граници на това изследователско поле.

⁶ Възпроизвеждането на вида според Бейлис се осъществява единствено чрез рекомбинация на гени, т.е. посредством полов акт. При ядрения трансфер няма рекомбинация, а копиране на самите себе си.

⁷ Грегъри Пенса е професор в Катедрата по философия в университета в Алабама (Бирмингам). Експерт по биоетика и автор на няколко книги.

на човешкото същество като цяло не може да бъде възпроизведен чрез клониране.

Романите на В. Люцканова и О. Хъкли улавят нюансите на проблематичната идентичност на изкуствено създадените същества, които умишлено са изолирани в изкуствена среда, за да бъдат под контрол – физически и емоционален – и в нея отдават знанията си (не съвсем доброволно) за развитието на науката.

В тях той изграждаше характеристиките ни бавно и методично, по точно определена система (споделя клонингът, който започва да осъзнава себе си – б.м., Е. Б.) (Люцканова 1975: 12).

Една личност, мултиплицирана стотици пъти, би могла да осъществи дейности, които изискват сътрудничество и безконфликтност, и по някакъв начин учениите се опитват да реализират познавателната способност на тези таланти при крайни мерки на обучение. За да не се допусне индивидуалността на клонингите да се прояви, те живеят в стаи, точни копия една на друга, и се обличат еднакво.

В „Прекрасният нов свят“ моделирането на характеристиките започва още в зародишната фаза на развитие, чиято цел е да „накара хората да обикнат своята неизбежна социална съдба“ (Хъкли 1990: 38). В ранна детска възраст на някои от тях например им внушават омразата към книгите и цветята, като ги подлагат на електрически ток и нетърпими звуци: „Изградени завинаги рефлекс. Цял живот няма да бъдат обезпоявани нито от книги, нито от ботаника“ (Хъкли 1990: 43).

Естественото развитие⁸ на човешкото познание се стреми към увеличаване и задълбочаване, преминавайки през индивидуалното, през личността, а не през груповото познание. Постигането на „групово познание“⁹ е крайна цел както на романа „Клонинги“, така и на романа „Прекрасният нов свят“. Още в ранна детска възраст мозъкът на клонингите е формиран да бъде „колективен“. Клонингите живеят в абсолютна изолация. Те са сами, пропадащи в своята до фанатичност изградена физика, която ги отчуждава един от друг.

⁸ Под „естествено развитие“ на човешкото познание имам предвид познание, което не е агресивно манипулирано както от науката, така и от технологиите, а се развива от свободния избор на човека за пътищата на неговото развитие.

⁹ Под „групово познание“ имам предвид такова познание, което по едно и също време е наложено на голяма група хора, а след това постоянно им е припомняно, за да се превърне за тях в закон.

Четиригодишен, издрах лицата на няколко от другите момчета. Хванаха ме на местопрестъплението и ме наказаха. Държаха ме в изолация. (...) Седемгодишен, изпочупих огледалата в общите помещения (Люцканова 1975: 9).

Героят на В. Люцканова не е в състояние да възприеме вида, с който се е появил на бял свят. В романа клонингите нямат имена, а се познават по номерата, които носят на ръцете си: „Нямахме нужда от имена. Сега знаех – бяхме клонинги“ (Люцканова 1975: 20). „Деликатната ръкавица“ на науката прекрачва границите на възпроизводството към производство, чиято цел не е да **отглежда** индивиди, а да **произведе** предмети, средства, с които си служи, за да се развива.

В романа „Прекрасният нов свят“ героите на О. Хъксли не са заключени в подобен военен комплекс, както е при В. Люцканова, техният затвор е цялата Земя. Всички жители са безгрижни, щастливи и постоянно поддържащи щастието си с хапче, наречено „сома“. В тази плашеща мащабност на манипулация и контрол, на разделянето на социални класи авторът отправя песимистичен поглед към бъдещето и жестока критика на позитивистичния култ към науката. Романът представя недоверието на Олдъс Хъксли към апологизирането на техниката и вярата, че тя ще осигури на човека външен, цялостен, перфектен свят. Различните са заключени в резерват, в който животът продължава да съществува заедно с развитието, което природата е отредила на човека, с цялата болка и радост от раждането, влюбването и смъртта.

Започваме да внушаваме това на децата още щом станат петгодишни. Но нима не би искала да си свободна да бъдеш щастлива по различен начин, Линайна? По твоя собствен начин например, а не като всички останали? (Хъксли 1990: 111)

Както в романа на В. Люцканова, клонингът Алтир достига сам до прозрението, че това, което липсва на човека, са чувствата, страстта, така и при О. Хъксли героят Бърнард иска да изпита някакво чувство, а не то да бъде притъпено и манипулирано от хапчетата, които взима, за да бъде като другите, повтаряйки като тях внушената им мантра: „Щом чувство някое те задушава – обществото се олюлява“. Материализирането на двойника (клонирането на човешки същества) е съпътствано от стремежа на човека да се освободи от диктата на соматичното, като го експлоатира и губи в различни по рода си протези.

ДНК е най-точната ендопротеза, която застрашително проблематизира необходимостта от усъвършенстване на всякакъв вид екзопротези, в това число и най-перфекционираната – роботът (Стойчев 2005: 139).

Безсмъртието става все по-реално, а науката все по-успешно отмества границите на човешкия живот към една вече не толкова утопична мечта за „вечност“. Тук изниква един въпрос: Притежаваме ли собствените си тела? Ако ние не сме пълноправни техни собственици, кой тогава може да разполага с тях? В своето изследване „Пазаруване на тела: превръщане на телесните части в печалба“¹⁰ (2011) Дона Дикенсън¹¹ твърди, че в това отношение правните доктрини ни поставят в нещо като вакуум. Тялото „не е обект на право на собственост в общоприетия смисъл. Ние, разбира се, имаме право да гадем или да не гадем съгласие за извършването на гадена операция, но това е различно от контрола върху използването на тъканите, отстранени по време на процедура“ (Дикенсън 2011: 53).

Излиза, че според принципите на правото се предполага, че след като тъканта е отделена от тялото, тя е била изоставена от първоначалния си „собственик“ или винаги е била *res nullius* (ничия вещь), т.е. вещь, която не принадлежи на никого при отстраняването. Ние не притежаваме собствените си тела, а имаме законово право единствено върху ресурсите или богатството, произведени благодарение на действия, а не просто защото притежаваме тялото си. Ние притежаваме единствено труда на нашето тяло.

Оттук следва, че нямаме собственост върху онова, за чието създаване не сме се потрудили – важен извод при обсъждане на собствеността върху тъкани, телесни части или ДНК (Дикенсън 2011: 59).

Начините на третиране на човешкото тяло, представено от В. Люцканова и О. Хъксли, заплашват да се превърнат в реалност, защото човечеството вече се е домогнало до методите на клониране. Клонирането, което е „аналитичен прочит на тялото, поставящ акцента върху неговата най-интимна същност – генетичния код“ (Стойчев 2005: 139), не е нищо друго, освен следствие от протезиране, което се превръща в автопротезиране. Изправена пред моралния съд на света, съвест-

¹⁰ Първото издание на книгата „Пазаруване на тела: превръщане на телесните части в печалба“ (“Body Shopping: Converting Body Parts to Profit”) е от 2009 г.

¹¹ Американски философ и специалист по медицинска етика

та на учения съвсем не е уязвима. Тя е склонна да прекрачи границите на допустимото отклонение от етиката, за да задоволи не толкова стремежите за научен прогрес, а субективни желания за власт. Съвсем естествено изниква въпросът: Колко далеч можем или трябва да стигнем в модифицирането на природата, сменяйки видовете, контролирайки еволюцията, или с думите на религията – преструвайки се на богове?

Независимо дали изследователят се озовава в космическото пространство, на други планети или на Земята, амбициите му да изследва Другия (под всякаква форма) го изправят пред редица въпроси, свързани не само с опознаване на собствените му биологични и емоционални граници, но и с навлизането в границите на Другия, често пъти агресивно. В романите „Клонинги“ и „Прекрасният нов свят“ не става въпрос само за познание, разгледано през ракурса на научните експерименти, тук се сблъскваме с двете му крайности – емоционално (у клонинга) и до абсурдност рационализирано (у лекарите), безчувствено и вгледано едновременно в собствената си самодостатъчност.

Науката скъсва с природата по един много груб начин, като се опитва да изझे нейните функции. Източник на нейното развитие е чувството за несъвършенство на съществуващите норми, безкраен стремеж към знания. По такъв начин моделирано, човешкото съзнание влиза в противоречие със своите естествени и чувствени качества и е способно да премахне всичко от пътя си в името на науката. Потискането на естественото развитие на сетивността се превръща в условие за разгръщане на пълния потенциал на мисловните сили, но тук вече не става въпрос за естествения ход на еволюцията на нашето съзнание, а за разум, който е репресивен в самата си функция.

Представената в „Клонинги“ и в „Прекрасният нов свят“ наука се опитва да изтъркне своята максимална обективизация (прекрачва всички допустими граници), като се стреми към субективизиране на материята, желание за точно възпроизвеждане на информацията от клетката на донора, която при подходящи условия на обучение на самите клонинги ще благоприятства за постигането на подобие в начините на познание: „Вие имате единствено баща и него повтаряте във всичко (доктор Зибел казва на клонинга – б.м., Е. Б.). Отгледяхме ви при условия, които рано развиват необходимите качества за науката“ (Люцканова 1975: 18).

Още през 40-те години в предговор към едно от изданията на „Прекрасният нов свят“ О. Хъксли изказва своите опасения за бъдещото

поробване на човека в свят, който осигурява илюзорна сигурност. И в „Прекрасният нов свят“, и в „Клонинги“ акцентът не е поставен върху напредъка на самата наука, а върху това, как въздейства този напредък на човешките индивиди. Научната фантастика не осъжда технологията, не я представя като извор на злото, а възвелича човечеството в дискусии относно степенята на зависимост от новите механизми за контролиране на живота и степенята, в която тя формира нашите принципи, включително и моралните. Подобряването на живота посредством технологиите е навлязло в определен етап на развитие и търси нови пътища за реализация, а литературата реагира на перспективите на бъдещето с въпроса: „А след това какво ще се случи?“

Използвана литература

- Дикенсън 2011:** Дикенсън, Д. Пазаруване на тела: превръщане на телесните части в печалба. – София: Алтера, 2011.
- Джонсън 2011:** Джонсън, А. Раждането на биоетиката. – София: Критика и хуманизъм, 2011.
- Люцканова 1975:** Люцканова, В. Клонинги. – София: Народна младеж, 1975.
- Стойчев 2005:** Стойчев, Вл. Двойникът, или другото във вечността на същото: победата на картезианското *cogito*? // Раздвоеният човек: Студии и есеи. – Велико Търново: Фабер, 2005 с. 133–141.
- Стъпова 2007:** Стъпова, И. Идеята за двойника. – Велико Търново: Фабер, 2007.
- Фукуяма 2002:** Фукуяма, Ф. Нашето постчовешко бъдеще: последиците от биотехнологичната революция. – София: Обсигуан, 2002.
- Хъксли 1990:** Хъксли, О. Прекрасният нов свят. – Варна: Георги Бакалов, 1990.
- Янкуловска 2013:** Янкуловска, С. Биоетика. – Плевен: Изд. център на Мег. университет, 2013.
- Morales 2009:** Morales, N. Psychological and Ideological Aspects of Human Cloning: A Transition to a Transhumanist Psychology. // Journal of Evolution and Technology, Vol. 20 (Issue 2 – August), pp 19–42: <https://philpapers.org/rec/MORPAI-2>
- Robertson 1994:** Robertson J. The Question of Human Cloning. // Hastings Center Report, Vol. 24, No. 2 (Mar. – Apr.), pp. 6–14: <http://faculty.uca.edu/rnovy/Robertson%20--%20Question%20of%20human%20cloning.pdf>

Познание и отклонение: фантастичният жанр между научност и художественост¹

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Рени Янкова – Нов български университет
Reni Yankova – *New Bulgarian University*

Резюме: Статията очертава ключови въпроси, свързани с теоретичното и историческото разбиране на жанра на научната фантастика, както и приложението му в областта на литературата и извън нея. Въображението, съществен елемент във философската система на Ч. Пърс, е ключът към представянето на научнофантастичния жанр като импулс, мост между настоящето и бъдещето.

Ключови думи: научна фантастика, въображение, футуризм

Още с появата на първите импулси за научно осмисляне и систематизиране на заобикалящата действителност, трансформациите в социален и културен аспект превръщат научната фантастика в средство за представяне на хоризонтите на възможното, в средство за споделяне на масовата социална енергия, желание за конструиране и провиждане на бъдещето на човешкия вид. Научната фантастика обхваща научно-техническите концепции в широка сфера на човешките интереси, обяснява ги, митологизира ги и им приписва социална стойност. Този радикално ориентиран към бъдещето процес, конструира въображаемите светове на научната фантастика, въпреки че тя поддържа своя футуристичен фон, непосредствено обвързан с настоящето и с актуалния обем натрупано познание.

Промените в бъдещето не биха били реалистично очертани, ако този жанр нямаше отношение и към миналото като форма на преразглеждане на произхода не само на дадена научна идея, но и на развитието на човешките общества. Това „внедряване“ на наследството и съживяването на мъртви митологии насочва научната фантастика и нейните

¹ Статията е публикувана в „Научни трудове на Пловдивския университет“ (2020).

онтологични светове към прогнозиране – ключов подход за представяне на хоризонтите на възможното в научнофантастичния жанр.

Правило, отклонение и шанс

Да се дефинира научнофантастичното, да се опишат корените и принципите на конструиране на светове в този тип литература, да се разкрият функциите и целите ѝ – това са задачи, които изследователи и критици си поставят от самото възникване на жанра. И все още не може да се твърди, че е постигнато единомислие по много от горните проблеми и по онези, които неизменно произтичат от тях като подтеми. Два века след появата на първия фантастичен роман („Франкенщайн“ на Мери Шели, издаден през 1818 г.) не изглежда да сме разрешили и част от въпросите, които научната фантастика поставя пред своите изследователи.

Какво представлява научнофантастичното като феномен в литературата и защо се появява, е първият въпрос, който трябва да си зададем. Но за да потърсим отговора, е необходимо да излезем от рамките на литературната теория и да мислим по темата интердисциплинарно. В настоящия текст ще подходим към темата за научнофантастичното през призмата на няколко философски концепции на Чарлс С. Пърс – последния холистичен философ на XX в. Онова, което отличава неговите идеи, е тяхната научна обоснованост и тясната им връзка с логиката, математиката, химията. Основната цел на Пърс е да създаде динамична философска система, която да улавя феномените в движение (в развитие и изменение), като разглежда отношенията, които те създават или са способни да създадат. Те не могат да се разглеждат *сами по себе си* (подход, възприет от Кант), за да се открие техният смисъл. При Пърс смислоопределящо е проследяването на отношенията, от които може да се изведе значението на феномена. Тук се търсят фундаментите или най-простите отношения в мисленето. Затова на първо място е необходимо да се определи дали феноменът принадлежи към вече установено правило в реалността (при Пърс правилата в мисленето формират тенденции), или представлява отклонение от такова правило, поради спонтанната проява на шанса.

Преди да се насочим конкретно към проблема за научнофантастичното и да изведем концепция за него, е необходимо да внесем още няколко пояснения за Пърсовата философска система. В късните години от

живота си Пърс работи върху своята еволюционна космология, която изследва еволюцията на мисленето като съществен елемент от развитието на Вселената. Като основен двигател на еволюцията на разума Пърс посочва *тенденцията към установяване на навици* и способността за спонтанни отклонения от тези навици по силата на случайността (шанса). При Пърс функцията на навика не се свежда само до простото организиране на човешкото битие – той е свойство на всичко във Вселената.

В есето “A Guess at the Riddle” Пърс прави следното обобщение: „(...) три елемента са активни в света: първо, шансът; второ, правилото; трето, тенденцията към привикване“ (W6: 208)². Като част от еволюцията на Вселената навиките удържат постигнатото познание за дълги периоди от време. Те са необходими, защото формират модели на поведение и спестяват мисловна енергия във всекидневието.

Но въпреки че се стреми към установяване на правила и закони, самата еволюция е нарастващ процес, който може да бъде открит във всички аспекти на битието. Това би било невъзможно без отклоненията от навиките: „(...) елементът на чистата случайност оцелява и остава, докато светът не стане абсолютно перфектна, рационална и симетрична система, в която разумът е най-накрая кристализирал, някъде в необозримото бъдеще (W8: 110)“. За Пърс способността за отклонение е свързана с друга важна концепция – за фалибулизма или виждането, че всяко познание би могло да съдържа грешка. Това философско разбиране се заключава в идеята, че голяма част от познанието е „в основата си правилно“ (CP 1.152)³, но това не отменя възможността то да подлежи на промени или на пълно отхвърляне в бъдещето.

Ако поставим под микроскоп тази тенденция към грешка, се вижда, че тя се състои от случайни вариации на нашите действия във времето. Но изглежда убягва от нашето внимание, че благодарение на такива случайни отклонения нашият интелект се подхранва и расте. Защото без тези случайни отклонения установяването на навици би било невъзможно; а интелектът се проявява в гъвкавостта на навика (CP 6.86).

² “Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition”. Vols. 1–6 and 8 (of projected 30). Съгласно с установената международна норма за цитиране на това издание първата цифра означава тома, а втората – страницата. Пълната справка за тези издания е в библиографията в края на статията.

³ “Collected Papers of Charles Sanders Peirce”. Vols. 1–8. Съгласно с установената международна норма за цитиране на това издание първата цифра означава тома, а втората – параграфа. Пълната справка за тези издания е в библиографията в края на статията.

Така, правилото (навикът) и възможността за случайно отклонение са предпоставки за еволюцията на мисленето и за възникването на повечето феномени, които бихме определили като нови аспекти на реалността. Онова, което разглеждаме като ново, е всъщност проявление на случайност върху навика, предизвикващо достатъчна степен на отклонение от правилото. Ако се вгледаме внимателно и ако подходим исторично към повечето „нови“ феномени, лесно ще проследим, че в същността си те са еволюция на вече установени правила. В даден момент тяхното развитие е довело до натрупване (или разкриване) на качества, които ги разграничават все повече от установения начин на мислене. Когато нараства познанието за качества на феномена, това постепенно води до неговото отклоняване от правилото, за да може накрая той да се разграничи достатъчно от навика за мислене и да се обособи като „ново“ проявление на реалността. Тази еволюция може да се проследи и при научната фантастика, най-вече като се разгледат отношенията между научния прогрес и литературата.

От митологично към научнофантастично

Разбирането за изключителната свързаност на феномените в реалността и неспособността им да съществуват самостоятелно е основополагащо за възникването в Пърсовата философия и за прилагането ѝ към литературата. Въпреки дългото си историческо развитие, литературата не е автономен феномен. Векове наред тя съществува като дескриптивна функция на заобикалящия свят, на човека и на историята. От нея се изисква да поддържа паметта за постигнатото и да предава натрупания опит. Почти до края на Средновековието литературното битува в колективното съзнание предимно чрез връзката си с митологичното и религиозното познание. А неговите protagonисти и антагонисти са богове, полубогове, духове, герои с изключителни качества, чудовища, странни свръхсъщества и т. н. През дългия период до началото на Ренесанса правилото е литературата да говори с езика на митологията и религията, бивайки тяхна основна комуникативна функция. Но с промените в цивилизационно и в културно отношение през новото време литературното бързо започва да трупа качества, които да доведат до значимо отклонение, в което ще се споят митологичното, фантастичното и научното осмисляне за света.

Тук няма да се спираме подробно на самия процес на изменение на литературата, а ще се опрем единствено на ефектите, произтекли от него.

Сред най-важните промени, които Ренесансът внася, е обръщането към човека, както и описанието на все по-изумителните научни постижения на тази епоха на прогрес и интелектуален напредък. Литературата постепенно започва да се откъсва от митологичното, защото и обективната реалност го прави. От все по-голям интерес за човечеството са не религиозните практики, а възможностите на науката и мечтите за бъдещето.

И въпреки че все още е рано да говорим за научнофантастична литература, оттук започват да се натрупват хипотези за бъдещето, които ще доведат до онези качествени изменения в плътта на литературното, за да се стигне до появата на новия жанр. Не би представлявало значим проблем да се проследи нарастващото отклонение на литературното – от митологично към научно осмисляне на света. Този процес е съпроводен от цял набор от теми, които по-късно ще станат основа на научнофантастичното – човекът ще може да лети, ще създава живот по нов начин благодарение на медицината, а вероятно и ще живее вечно. Етапът на отместване към научното осмисляне на света отнема на литературата около четири века, за да се достигне моментът, в който тя ще направи онзи качествено ярък скок между митология и наука и ще даде началото на един „нов“ жанр.

Скокът на въображението

Концепцията за еволюционното изменение на литературата от митологично към научно представяне на реалността (поради промените в самото общество) не буди големи спорове или съмнения. И все пак, дали не се пропуска нещо в този анализ? Какво отличава научната фантастика от всички останали жанрове? Научната фантастика е литература, възможна благодарение на сблъсъка между обективния научен напредък и хипотетичното допускане за бъдещето, посредством функцията на въображението.

Проблемът за въображението не е чужд на философията – той може да се проследи още от Платон и Аристотел, през Декарт, Кант и Хюм, до Пърс и Хайдегер. Но въпреки този значителен интерес, и до днес това е една от най-спорните концепции, присъстващи в по-голямата тема за функциите на мисленето. В настоящия текст ще представим обобщено някои основни философски виждания за същността на въображението и ще очертаем важността му за научната фантастика, без

да навлизаме в неговото детайлно проучване⁴. Декарт е един от първите съвременни философи, които ясно подчертават, че въображението не е самостоятелен феномен, а се явява функция на мисленето. И като такъв опосредстващ елемент то не създава изцяло нови идеи (както често се смята и днес), а свързва вече съществуващите. За Декарт въображението е само вид медиация в разума, чиято най-важна способност е да създава нов тип отношения между вече съществуващи концепции. Именно тази свързваща функция проличава най-ясно, когато изследваме взаимодействието между научния прогрес и научнофантастичното. Десетилетия наред изследователите се опитват да определят онези характеристики, които превръщат научната фантастика в уникална литература форма. През последните десетилетия значително се увеличили и изследванията върху научнофантастичния жанр. През 80-те години заниманията с темите и проблемите на самото произведение се изместват към дефинирането на фантастиката като специфичен творчески процес, или особен начин на мислене. Самюъл Дилейни определя жанра „като средство, което ни помага да осмислим настоящето“ (по Герлах Н.; Хамилтън, III. 2016: 45). Като приема научната фантастика за литература на промяната, Фредерик Пол създава фразата „научнофантастичен метод“, за да предложи „поглед към света, който го разлага на съставните му части, захвърля част от тях и ги замества с нови; конструира се един нов свят и се предвиждат бъдещите му развития“ (по Герлах Н.; Хамилтън, III. 2016: 46). Но за да е възможно всичко, описано от критиците и изследователите, необходимо е тук да добавим и функцията на въображението, което не просто споява научните постижения от реалността в хипотезите за бъдещето, а дава качествено нова гледна точка към тях. Критиците застъпват позицията, че научната фантастика, възприемана като мисловен експеримент, носи в себе си и силен критичен заряд. Тя се превръща в широкообхватна епистемология, начин за интерпретация на наличното ни познание, като улавя процесите не само на постмодерното време, но и на постмодерното мислене. За да постигне тази мащабност, за която често се говори, научната фантастика има нужда от своеобразен лост, с който да направи скока между познатото, усвоеното от реалността и прогнозата за човечеството и за света, такива каквито биха могли да бъдат в бъдеще. Този скок не би бил възможен без смелите хипотетични допускания и отношенията, които въображението е способно да построи дори меж-

⁴ Задълбочено проучване на темата за въображението и отношението ѝ към научната фантастика е обект на отделно по-мащабно изследване, провеждано в момента от авторите на тази статия.

ду части на опита, които изглеждат диаметрално противоположни. Именно в построяването на такива нетрадиционни, дори абсурдни на пръв поглед отношения, се крие силата на въображението, а оттам и вътрешната логика на научнофантастичното повествование.

Науката в научната фантастика

Един от първите и най-важни въпроси и днес е: доколко науката моделира художествената образност във фантастичната литература, дали този жанр може да оправдае своето име? Възможен ли е този планоцен синтез между литература и наука, за който жанрът дава заявка още с името си? Смисловата и повествователната хомогенност, създадени от толкова различни елементи, и досега изненадва изследователите на жанра. Най-вече с факта, че тази особена и нетипична за литературата сплав успява да предава естетическите си послания и да удържа изпитанията на изменчивите читателски интереси.

Но живостта на научнофантастичния жанр и способността му да образува смислова амалгама от научни факти и художествени похвати изглежда по-малко учудващо, когато я разгледаме през призмата на въображението. Вече беше подчертано, че почти не съществуват феномени в литературата или в реалността, които да са изцяло качествено нови и различни. Дори един млад в исторически аспект жанр като научната фантастика носи ясен отпечатък от миналото на човечеството, от неговата история и произведенията, създавани за нея. Така, явявайки се наследник на дългата митологическа и поетическа традиция в мисленето, младата научна фантастика съвсем логично запазва формални прилики с тях, само образите, с които си служи, са нови. Въображението, като основен компонент на фантастичното, се явява мост между миналото и настоящето в литературното битие. Именно по него творческият импулс ще се плъзне елегантно, за да измени епическите чудовища в генетични мутанти или в същества, дошли от Космоса; за да преправи героя-полубог във физически, ментално и духовно „подобрен“ свръхчовек; за да премоделира концепцията за рая в съвършен свят, в перфектна система, управлявана от свръхразум.

Все пак някои фантастични произведения, поради своята художествена специфика, са трудно уловими жанрово според изследователите. Да разгледаме един от често използваните и показателни за маркиране на

жанровите белези примери, анализиран и от Дарко Сувин⁵ – „Метаморфозата“ на Франц Кафка. Като жанр на границата между художествено и научно, фантастиката е много по-всеобхватна, отколкото нейните изследователи допускат. Тя обхваща широка гама от познания и е способна да прави смели и нетрадиционни предположения за света спрямо строгата научна обоснованост. Изхождайки от това твърдение, произведението на Кафка е научнофантастично, дори ако на пръв поглед не носи всички белези, за да бъде категоризирано като такова. От друга страна, Кафка никога не обяснява механизмите на трансформация на главния герой Грегор в буболечка. Тя е само предпоставка за развитието на повествованието. Това доказва, че този тип литература изисква определено ниво на рационализация на фантастичното, обяснение на механизмите в произведението. Всяка промяна на средата или намеса в човешкото тяло и съзнание поставя на изпитание фантазията на читателя. Повествованието трябва да преодолее тази познавателна съпротива, като проследи не само механизмите, които движат фантастичното, но и логическите последици от намесата на науката в развитието на материята. За да формира смисъл, фантастичното повествование се изправя пред задачата да активизира слоя пасивно познание, с което работи читателят. Това е определящо условие, за да заработи вложеното в повествованието въображение, а неговите хипотези да прозвучат убедително и адекватно. Предиизвикателството пред научната фантастика е именно необходимостта непрекъснато да споява смелите допускания, направени от въображението на автора, с наличното познание и способността за хипотетично мислене у читателя.

Разширяване на фантастичното

Научната фантастика не е единственият жанр, който проследява човешката реакция към промените, които са следствие от науката и технологиите. Емблематичното произведение на Дж. Р. Р. Толкин „Властелинът на пръстените“, по думите на Айзък Азимов, би могло да се чете и като отзвук на индустриализацията на живота и на природата в Англия и други засегнати страни. В своето изследване „Научната

⁵ Основополагащо за дефинирането и ситуирането на научната фантастика в културния и литературния контекст е неговото изследване „Metamorphoses of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre“ (1979).

фантастика и морално възприемане“ Ръсел Блекфорд разсъждава върху същото произведение, като твърди, че фентъзи литературата представя своята рационалност в начина, по който магията се използва за разрешаване на проблеми, посредством набор от „правила“, дори и те да не са научно оправдани. Референциите към реалните постижения на науката, по думите на Блекфорд, биха могли „да бъдат и минимални, а фикционалната наука, която те представят, се представя почти като магическа. Почти всяко въображаемо събитие би могло да използва някакъв научен или псевдонаучен пласт, ако самата наука е свързана с въображаемо време или място, с извънредно напреднало разбиране за естествения ред“ (Blackford 2017: 13). Разбирането на Блекфорд за научната фантастика е, че тя би могла да бъде възприемана по начина, по който модерното фентъзи е орнаментирано с технологични атрибути. Трудното разграничение между фентъзито и научнофантастичната литература се дължи и на факта, че през последните десетилетия се наблюдава едно преливане на жанровете.

Различителен белег на научната фантастика спрямо „свърхестествената“ литература (митологичните приказки, вълшебните приказки, хоръра, героичното фентъзи и т.н.) е присъствието на солидни елементи от научно познание като коректив на повествованието. Науката в този смисъл на систематично познание не може да се отдели от научнофантастичните механизми в произведенията. От друга страна, фентъзито в специфичното си светостроене и атмосфера не се ангажира с научно обяснение, докато научната фантастика го изисква. За да предотврати противоречия между жанровете, Дарко Сувин въвежда понятието „новум“ (новум), като твърди, че научната фантастика трябва да се мисли като литература на когнитивното отчуждение, а за него „когнитивен“ е почти синоним на „научен“. Научният компонент в този тип литература е важен, защото бележи произведението с рационално (а не с емоционално) възприемане на действителността. Новум е посредническа категория, чиито потенциални източници, техните необясними ограничения от литературни и извънлитературни, фикционални и емпирични, формални и идеологически сфери формират художествена правдоподобност. Постулираните иновации могат да бъдат с различна степен на важност, движещи се от минимума на едни разнородни „инвенции“ (уреди, техника, феномени, връзки) към максимума на средата (пространствено-времеви местоположения), последици и/или принципно нови и непознати отношения в произведението. Фор-

мираната художествена среда, по думите на Сувин, е винаги свързана с време, място, социолингвистични норми. Така онова, което е било утопия или научна фантастика в отделни епохи, може да се измести към обективната реалност в други. С други думи, концепцията за новум може да ни помогне да разберем по какъв начин научната фантастика съдържа в себе си и известна степен на историчност.

Присъствието на новум като определящ фактор в научнофантастичния наратив е и изпитана наративна стратегия на жанра. Първо, хегемонията на тази познавателна новост означава, че научнофантастичният наратив не е просто разказ, който включва тези или онези научнофантастични аспекти: утопични стратегии и терора на дистопията (както е в по-голямата част от световната литература); морални алегории или трансцендентални визии за други светове (по-добри или по-лоши от нашия свят). Като творческа и особено като естетическа категория новум не би могъл изцяло да се обясни с такива формални аспекти като иновация, изненада, преустройство, или отчуждение, въпреки че те са важни фактори. Новото винаги е историческа категория, понеже е обусловено от историческите сили, които довеждат до социални практики (включително изкуството) и създават нови значения, характеризиращи новум в човешкото съзнание. Анализът на научната фантастика по необходимост е изправен пред въпросите защо и как новостите (различните открития в областта на науката) се разпознават като такива в момента на появяването си, какви са пътищата за разбирането им, хоризонтите, интересите, които се имплицират в новум и зависят от него.

Тук основни остават проявяването на връзката между познанието и етиката, технологията и идентичността, материалната реалност и въображението. Способността на научнофантастичното да обединява тези различни аспекти на света, да провижда мястото им не само в настоящето, а предимно в бъдещето, постепенно я отмества към позицията ѝ на значим и самостоятелен литературен жанр. И днес се обръщаме към нея, за да надникнем във възможното бъдеще, дори и ако в настоящия момент то ни се струва абсурдно и не напълно обосновано.

Научната фантастика работи чрез медиацията на въображението в разума на писателя, но в значителна степен ѝ се налага да разчита и на познавателния капацитет на своите читатели. Това често я изпраща в крайностите на възприятията – или получава дълбоко признание за своите прогностични отгатвания, или бива напълно отхвърляна.

Но поляризираните оценки за нейните качества не отменят важността на жанра в културно-исторически аспект.

Не можем да пренебрегнем обаче разликата между научния дискурс, социокултурните митове и алтернативните светове, които научнофантастичният текст е способен да конструира. Именно тази особеност се явява и предпоставка за факта, че от началото на XX в. досега фантастиката се е превърнала в една от най-влиятелните съвременни форми на футуристично мислене. Тя резонира с всички основни измерения на човешкия разум и опит, защото прогнозира и генерира бъдещото съзнание за самите нас.

Водещата функция на въображението във фантастичната литература е способът за интеграцията на светско-рационалистичните и митологично-романтичните ѝ подходи към бъдещето. Благодарение на смелите хипотези на фантастите не само отделният читател, а цялото общество може да бъде провокирано да проблематизира бъдещето, както мислим за него най-вече от хуманистична перспектива. Архетипите и прогнозните провиждания за бъдещето в научната фантастика, породени от напредъка на съвременната наука, осигуряват среда за дебати, където не липсват предупреждения за опасностите от взаимодействието между човека и неговите собствени технологични достижения. В това е и една от най-важните функции на този тип литература.

Използвана литература

- Младенов 2011:** Младенов, Ив. Отклонена литература. Прагматистки прочит. – София: Парадигма, 2011.
- Герлах, Хамилтън 2016:** Герлах, Н.; Хамилтън, Ш. История на социалната научна фантастика. // Литературата. – София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2016, с. 31–52.
- Descartes, R. 2006:** Descartes, R. A Discourse on the Method of Correctly Conducting One's Reason and Seeking Truth in the Sciences. – New York: Oxford University Press, 2006.
- Hartshorne, Weiss 1958:** Hartshorne, Ch. Weiss, P. ed. Peirce, Charles S. (1931–1958). // Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. 1–6. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press (1931–1935), 1958.
- Burks 1958:** Burks, A. W. ed. Peirce, Charles S. (1931–1958). // Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. 7–8. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.
- The Peirce Edition Project (1982–)** Writings of Charles S. Peirce: A Chronological

Edition. Vols. 1–6 and 8 (of projected 30), ed. by the Peirce Edition Project. – Bloomington: Indiana University Press, (1982–).

Suvin 1979: Suvin, D. *Metamorphoses of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre.* – New Haven and London: Yale University Press, 1979.

Blackford 2017: Blackford, R. *Science Fiction and the Moral Imagination. Visions, Minds, Ethics.* – Cham: Springer Nature, 2017.

Наука, провокация и научна фантастика¹

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Резюме: Ще успеем ли с новите технологии да провокираме мозъка да функционира на нивото на идентичността? Ще остане ли съзнанието непроменено? Какво ще стане, когато се събудим? Статията разглежда идеята на научната фантастика за науката не просто като средство за натрупване на невероятни хипотези, а като инструмент за проникване в социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето.

Ключови думи: научна фантастика, наука, познание, въображение

Важен е въпросът доколко науката моделира художествената образност на фантастиката, дали научната фантастика може да бъде научна и същевременно художествена, същевременно литературна. И как можем да свържем рационалността с фантастиката – с нейната емоционалност, с пълнокръвността ѝ на естетически феномен, езика на понятията и научния факт, с които тя оперира – с езика на художествените образи. Възможен ли е синтезът между изкуство и наука? С какво в крайна сметка е научна тя? С езика на научните факти, с които борава? С художественото приобщаване към проблемите и идеите на самата наука?

Задачата на фантастиката не е в издигането и натрупването на невероятни научнофантастични хипотези, а в задълбоченото проникване в нравствените, социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето. В този аспект научната фантастика не се различава коренно от останалата художествена литература, защото изобразява съдбата на човека, опитва се да картографира границите на човека – физически и емоционални, само че в случая тя осъществява това посредством различен инструментариум – научно-техническия. Тя успява да съчетае моделирането на бъдещето с моделирането на художествените характери; социално-техническото прогнозиране с прогнозирането на човешката душевност, философското търсене с търсенето на индиви-

¹ Статията е публикувана в Годишник на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“, XXX, (2019).

дуално-конкретни човешки черти.

Настоящият текст няма да предложи подробна теоретична обосновка на научната фантастика и нейното литературноисторическо развитие. Ще маркирам обаче основните моменти, в които този тип литература реагира на развитието на научните идеи, начините по които една научна идея (още в своя зародиш) разгръща своя потенциал в бъдещето. Много често фантастичният образ представя крайните ѝ проявления с цел да обърне внимание на отговорността, която човек носи за своето знание и начините, по които се намесва, на моменти агресивно, не само в собствената си физическа и емоционална същност, но и трасира пътя на нова еволюция, изземайки функцията на природата като създател.

Отчуждението и познанието като елементи на научната фантастика

Важно изследване в областта на фантастиката, което ясно поставя границата между литература, в която всичко може да се случи, без да се наруши установеният в света ред, защото той е сравнително устойчив, и тази, в която дори малкото отклонение предизвиква разрушителни последици, е на Дарко Сувин "Metamorphoses of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre" (1979). В него авторът използва понятията „отчуждение“ и „познание“, за да разграничи научната фантастика от останалата фантастична литература.

Отчуждението се отнася до този елемент на фантастичното произведение, който е възприет като средство, необходимо за абстрахиране на героите от познатото и ежедневието, а познанието функционира като средство, необходимо за присъствието на когнитивен пласт в повествованието. Присъствието на познание в художествените текстове подсилва и маркира „различното“ в тях (срещата с инопланетяни, присъствието на смъртта, отвъдсетивните образи и явления, различните посоки, по които поема отчужденият разум), от една страна, а самото отчуждение е необходимо за познанието (когнитивността), което изисква определена абстрахираност от действителността, за да може предметът да бъде възприет посредством връзката с нещо „друго“, от духовния аспект, вложен в него. Дарко Сувин въвежда понятието „повит“ (новум), като твърди, че научната фантастика трябва да се мисли като литература на когнитивното отчуждение. Той предлага следната дефиниция:

Научната фантастика е литературен жанр, чиито необходими и достатъчни условия са присъствието и взаимодействието между отчуждение и познание и чийто основен формален способ е въображаема рамка, алтернативна на авторската среда (Suvin 1979: 7–8).

Независимо дали в произведението става въпрос за остров, или за долина, дали за различно пространство и време, новата рамка е съпоставена с новите обитатели. Извънземните – чудовища (или просто различни странници), са огледало на човека, също както различните страни са огледало на неговия свят. Но това огледало не просто рефлектира, то е и трансформиращо, върху девствени недра и алхимична енергия: огледалото е изпитание. Отвъд индиректните следствия, които са резултат от семантична игра без ясен референт, жанрът на научната фантастика винаги се придържа към надеждата за намиране в непознатото на идеална среда, групи, разум или други аспекти на Висшето благо.

Използването на отчуждението едновременно като съществена спойка и господстващ похват се наблюдава още в мита, „безкраен“ и близо до религиозното, възгледан в своите собствени пътища под (или над) емпиричната повърхност. Все пак научната фантастика вижда нормите на всяка епоха, включително нейната емпиричност, като уникални, променящи се и следователно – обект на познавателната представа. Познанието, с неговите рационални, логични последици, се отнася до този аспект на научната фантастика, който ни подтиква да разберем, да проумеем извънземния пейзаж на дадена научнофантастична книга, филм или история. Отчуждението се отнася до този елемент на научната фантастика, който ние разпознаваме като различен, т.е. идентификацията е невъзможна. Това ни гържи настрана от познатото и ежедневието. Ако текстовете на научната фантастика бяха изцяло съсредоточени върху отчуждението, тогава ние не бихме могли да ги разберем; ако са изцяло познавателни, тогава те биха били научни или документални, а не научна фантастика. Според Дарко Сувин двете функции трябва да са налице и именно това позволява на научната фантастика да работи не само с едно значение, когато конструира своя свят, оспорвайки обичайното, взето за дагеност. Посредством отчуждението и познанието авторът отличава фантастиката от категорията фентъзи.

От четенето на Сувин изглежда, че за него „познавателен“ е почти синоним на „научен“; че фразата „когнитивно отчуждение“ е просто начин да се даде дефиниция на научната фантастика. Научната компонента на научната фантастика е важна, защото бележи произведението с

рационално – не емоционално или инстинктивно – възприемане на действителността. В понятието „когнитивно отчуждение“ Дарко Сувин обединява две отделни, но свързани идеи за отчуждението от по-ранната литературна теория: остраниение (остранносттаване) – от руските формалисти и по-конкретно от Виктор Шкловски, и *verfremdungseffekt*, „ефект на отчуждение“ – от Бертолт Брехт. За руските формалисти остраниението е свързано с отстраняване на усещанията от нещата, от тяхното обичайно възприятие и разбиране към посока, в която не са били разбирани досега. По този начин изкуството прави обектите непознати и остраниението се проявява в периоди, в които се изменя концептуалната парадигма в науката, изкуството, политиката и др. Промяната на научните парадигми води до разбирането, че сякаш учените се намират на друга планета, заобиколени от непознати обекти, където дори познатите обекти изглеждат в различна светлина, когато настъпва криза на „очевидното“ и се появяват „налудничави“ идеи, превърнали се в критерий за научен прогрес. В по-късните си години Виктор Шкловски разглежда остраниението като „удивление от света“. Остраниението представя универсална концептуална операция на съзнанието на твореца, лимиалност. Бертолт Брехт адаптира идеята на формалистите в театъра, като представя отчуждението като акт, който привлича вниманието на аудиторията към факта, че зрителите са свидетели на илюзия. Докато работи върху пиеса, в която се появява прототипът на Галилей, Брехт формулира идеята си за „ефекта на отчуждение“ в своя есеистичен трактат „Малък органон за театъра“ (1948, бълг. прев. 1964). В „Малък органон за театъра“ Брехт изтъква нещо, което е важно и можем да го отнесем към възприемането на човека от страна на друг човек и насоките на неговото познание, а оттам и към адаптирането, което Дарко Сувин прави на Брехтовия „ефект на отчуждение“, и „познанието“ във фантастичната литература:

Едно от удоволствията на нашата епоха, в която се осъществяват толкова много и разнообразни промени в природата, е да се разбере всичко по такъв начин, че да сме в състояние да се намесим. В човека, казваме ние, е вложено много нещо, следователно от него може много да се направи. Човекът не трябва да остане такъв, какъвто е; и трябва да го разглеждаме не само такъв, какъвто е, но и такъв, какъвто би могъл да стане (Брехт 2006).

Освен посредством функциите „отчуждение“ и „познание“ авторът разграничава научната фантастика от останалите жанрове и чрез

концепцията за новум, който беше само споменат по-горе в текста. Новум е когнитивна иновация, или новост в един научнофантастичен текст, където най-важни са отликите между света на разказа и света на читателското възприятие. „Новум, или когнитивна иновация, е всеобхватен феномен, или връзка, която се отклонява от авторовата или подразбиращата се читателската норма за реалност“ (Suvin 1979: 64). Основното напрежение в научната фантастика е веднъж между читателите, представящи определени множества и типове на „Човека на нашето време“, и обкръжаващата го в крайна сметка еквивалентна Непознатост или Различност, представена от новум. Това напрежение от своя страна отчуждава емпиричната норма на имплицитния читател. Очевидно новум е посредническа категория, чиито разяснителни потенциални източници, техните необясними ограничения от литературни и извънлитературни, фикционални и емпирични, формални и идеологически сфери накратко формира ненарушима историческа правдоподобност. Постулираните иновации могат да бъдат с различна степен на важност, движещи се от минимума на едни разнородни „инвенции“ (уреди, техника, феномени, връзки) към максимума на средата (пространствено-времеви местоположения), посредници (главно действащо лице или лица) и/или принципно нови и непознати отношения в авторовата среда в произведението. Тази среда, по думите на Дарко Сувин, винаги е свързана с определено време, място, социологически норми, така че това, което е било утопия или технологична научна фантастика в отделни епохи, не е необходимо да бъде същото и в други – освен ако не са разчетени като продукти на по-ранна история; с други думи, новум може да ни помогне да разберем по какъв начин научната фантастика е исторически жанр. Новум е продукт на материалните процеси и произвежда ефекти, които могат да бъдат породени от логически причини в материалните и социалните светове.

Науката в този широк смисъл на методологично систематично познание не може да се отдели от научнофантастичните иновации, въпреки че правилният анализ на научната фантастика не може да се фокусира върху привидно научно съгласие или научни факти. Характерно разграничение между фентъзито и научната фантастика е, че фентъзито не позволява научно обяснение, а научната фантастика го изисква. Смисълът и достоверността на научната фантастика не зависят от конкретната научна обосновка във всеки разказ. Значението на цялата недействителна ситуация в произведението в крайна сметка зависи от

факта, че реалността, която представя и по някакъв начин измества, е интерпретирана само в рамките на научния и когнитивен хоризонт. Присъствието на новум като детерминиращ фактор на научнофантастичния наратив е изпитан в тази обяснителна и основна наративна стратегия на жанра. Първо, хегемонията на тази познавателна новост означава, че научнофантастичният наратив не е просто разказ, който включва тези или онези научнофантастични елементи или аспекти: утопични стратегии и терора на дистопията, както е в по-голямата част от световната литература; морални алегории или трансцендентални визии за други светове, по-добри или по-лоши от нашия свят.

Като творческа и особено като естетическа категория новум не би могъл изцяло да се обясни с такива формални аспекти като иновация, изненада, преустройство, или отчуждение, въпреки че те са важни аспекти и фактори. Новото винаги е историческа категория, понеже е обусловено от историческите сили, които довеждат до социални практики (включително изкуството) и създават нови значения, характеризиращи новум в човешкото съзнание. Анализът на научната фантастика по необходимост е изправен пред въпросите: защо и как новостите (различните открития в областта на науката) се разпознават като такива в момента на появяването си, какви са пътищата за разбирането им, хоризонтите, интересите, които се имплицират в новум и зависят от него.

Разбира се, трябва да направим уговорката, че не само научната фантастика откликва на развитието на науката и технологиите. Голяма част от литературата, която не се класифицира като научна фантастика, отговаря на тези промени. Дори съвременното фентъзи, ако не индиректно, като „Властелинът на пръстените“, може да се чете като отзвук на индустриализацията на живота и на природата в Англия и други засегнати страни. От друга страна, фентъзи литературата също се опитва по някакъв начин да представя посредством своята образност рационалистични моменти: например начинът, който се използва магията, разрешавайки проблеми, които се решават с набор от „правила“, дори когато не е казано, че те са научно оправдани.

Орнаментирането на фентъзи литературата с технологични атрибути обаче остава в границите на свят, който е така конструиран, че собственият му повествователен залог не изисква толкова устойчива рационализация, каквато е необходима и заложена в изграждането на образността на научната фантастика, чийто градивен материал (колкото и фантастично да е трансформиран) остава в границите на духа

на съвременната наука. За научната фантастика е важно не толкова изреждането на научни факти, колкото духът на съвременната наука; не това, което вече е осъществено от науката, а това, което предстои – технически възможното и теоретично допустимото.

Наука и научна фантастика

Идеята на човека като биологически недостатъчно същество, чийто недостатък в същото време е извор на неговата сила, амбиция и предназначение да се превърне в своеобразна машина за потенциализиране на битието, да актуализира и добавя нови и нови възможности чрез моделирането на заобикалящата го действителност, е важен импулс, който в нашето съвремие вече се формира посредством визиите за осъществяване на постчовека.

В сборника „Фантастика, прогностика, светоглед“ (1981) е представено важно разделение на системите и подсистемите на модела на света, в който фантастичното извършва своята основна намеса. Изведени са аналитичната и прогностичната ориентация на фантастичното.

Аналитична – когато фантастичното се въвежда като нарушение в реалистичното отражение на битието с цел да изяви скрити дълбинни механизми и същности. (...) Прогностична – когато фантастичното се въвежда, за да изяви тенденциите на отразяваната система към качествени промени. (...) Тук е концентрирано цялото художествено предвиждане на бъдещето, неговите достижения – през оптимистична или песимистична оценка (Славоф А.; Арнаутов, Г. 1981: 101–102).

Намесата на аналитичното и прогностичното допускане в начините, по които фантастиката преработва структурата на реалността и я трансформира чрез своята художествена образност, са важен елемент за конструирането на визията за бъдещето на този тип литература. Бъдещето е друго пространство. Човешките общества винаги са преживявали промени, независимо дали са свързани с войни, масови религиозни движения или чума, глад и природни бедствия. Революциите в науката и технологиите през XVII, XVIII и XIX в. донесоха нещо безпрецедентно. Превъзможнаха знанието на човечеството и трансформираха предишни разбирания за мястото на човека в света и може би най-важното – съществуващите морални норми и разнообразности на културно преживяване. През XVII в. науката все повече започва

да изследва много малки и много далечни феномени. Научната революция тръгва в посока на систематично и прецизно изследване на природата, използвайки все по-сложни техники. Именно посредством този научен и технологичен тласък научната фантастика започва бавно и постепенно да изгражда своята художествена образност, базирайки се често на визията на самата наука за бъдещето на обществото и планетата. Авторите на новия жанр, разпознаваем вече през 1930 г. като научна фантастика, отговарят – някъде с ентусиазъм, някъде с тревожност и тъга – на феномена на модерната наука, бързата технологична промяна и индустриализация.

Още през XVII в. някои произведения инкорпорираат възникващите научни възприятия за Вселената и мястото на човека в нея. Произведението „Сънищата“ на Йохан Кеплер (завършено през 1608–1609 г., но публикувано едва през 1934 г.) се смята, че е първото научнофантастично произведение, но то няма характеристиките, които ние възприемаме и асоциираме с романи, представящи комплексна история, включваща характери с психологическа правдоподобност. По времето, в което Кеплер създава своя научнофантастичен свят, няма достатъчно натрупан опит да се разработи история, която да носи чувството за правдоподобност, давайки конкретни универсални предложения. „Сънищата“ описва повърхността на Луната въз основа на наблюдение, предшестващо астрономическата употреба на телескопа². Но Кеплер е първият, който разгръща своето повествование, облягайки се на научния аргумент, представящ Коперниковата теория за хелиоцентричния строеж на Вселената.

Няколко години след това се появява романът „Новата Атлантида“ (1617) на Франсис Бейкън, но значението на технологичния напредък е по-ясно изразено в „Християнополис“ (1619) на Йохан Валентин Андрия и в „Градът на слънцето“ (1623, бълг. прев. 1971) на Томазо Кампанела. Много от утопичните фантазии взимат под внимание научния и технологичния напредък, но на него се отрежда малка роля, докато сферите на социалното, религиозното и политическото остават в центъра на света. Няма да се спирам подробно върху гореспоменатите произведения, само маркирам тяхната поява като рефлексия върху етапите на развитие и на самата наука. Тук е важно да отбележа и тезата на Дарко

² Първите опити за патентоване на телескопа са от 1608 г. на Ханс Липършей (известен с изработването на очила). Първият учен, който изработва телескоп, с който преминава отвъд пределите на планетата Земя, е Г. Галилей (1609).

Сувин за научната фантастика като предмет на исторически сведения, отразяваща пътя на научните идеи и рефлексията на ускоряващото се съвремие върху културните, социалните и индивидуалните пътища на човека. През XX в. научната фантастика се насочва към споделяне на антропологични и космологични мисления, превръща се в диагноза, предупреждение, апел към разбирането на човешките действия и най-важното – картографира възможни алтернативи. В прогностичния елемент на научната фантастика е заложено колебанието относно връзката между въобразяемите концепции и историческата реалност, обвързана с бъдещето. В същото време това колебание включва усещането за фаталност относно силата на рационалния инструментариум да трансформира или подкопава условията, които самата мисъл поражда.

Заради спецификата и обхватността на взаимодействието на научната фантастика с научно-техническия прогрес е необходимо текстът да се съсредоточи върху конкретен проблем или идея като провокация за художественото конструиране на хипотетично бъдеще. Избраният за представяне проблем е свързан с трансформирането на човека в нещо Друго, а именно в удобна за бъдещето форма. Това друго може да бъде както привнесен в него чужд материал (нанотехнологичен), така и търсенето на нова форма, предлагаща вечен живот. Художественият материал ще бъде стеснен още повече с примери единствено от българската научна фантастика.

Ако се върнем към историята на фантастиката, в световен план първите опити за изземането на функциите на природата като създател, се отнасят към романа на Мери Шели „Франкенщайн, или новият Прометей“ (1818, бълг. прев. 1981). Написан в духа на готическата традиция, романът нарушава границата живот – смърт посредством създаването на същество, сглобено от човешки части. Виктор Франкенщайн използва научно обоснована технология за създаване на нещо напълно ново в света, мощен, но за съжаление отблъскващ изкуствен човек.

В научнофантастичните произведения се очертава силна „биотехнологическа“ линия, по думите на О. Сапарев, която започва от „романа на М. Шели, през „Островът на д-р Моро“ (1896, бълг. прев. 1984) на Х. Уелс до „Главата на професор Доуел“ (1937, бълг. прев. 1961) и разнообразните експерименти с хора в съвременната научна фантастика“ (Сапарев 1990: 57). Конструкторската позиция и фигурата на конструктора са съществени за осмислянето на „научността“, от която се оттласква научната фантастика. В своята книга „Човекът-утопия“ (1992) Мигле-

на Николчина обръща внимание на подхода на научната фантастика към наличния свят посредством конструкторската ѝ нагласа спрямо пространството и времето; опитва се да намекне за нечовешки форми на мислене и задава проблематиката на произведението, изхождайки от конструкторската позиция на критицизъм и технологично гръзнове-ние.

Така че, от една страна, научната фантастика в своя подход към наличния свят възприема позата на Конструктора, вживява се в космоторческия му патос, но от друга страна, нерядко превръща особената му „прометеевска“ нагласа в свой проблем, в тема за осмисляне (Николчина 1992: 16).

Още с формирането на научния начин и перспектива към осмисляне на наличния ни и откъдвидим свят механизмите за излагане на дадено научно откритие често са възприемани в границите на художествената измислица.

Едно научно откритие или идея започва от импулс вътре в нас, про-вокиран от необходимостта да бъдат задоволени нуждите на уско-ряващото се съвремие, от една страна, и същевременно да изпревари бъдещето, от друга страна. Научната фантастика по подобен начин улавя технологично възможното, но тя вече е поставена в конст-рукторската и прогностичната позиция да „пише бъдещето“. А бъдещето е неизбежно, завинаги призоваващо човечеството към себе си. Научна-та фантастика е отговорът на този порив, който придава значение на индивидуалното и общото съществуване и облекчава безпокойството за непознатото бъдеще, като подтиква към разглеждане и ангажиране с етичните дилеми, преди те в действителност да се появяват. Това е литература, чрез която обществото разбира бъдещия технологичен напредък, но то е контекстуално свързано с епохата, която то пред-ставя. Затова е важен и културно-историческият пласт в създаването и позиционирането на научнофантастичния свят в границите на реал-ното, което е заложено, макар и често умело прикрито зад повество-ванието, да провижда бъдещето, използвайки градивния материал на настоящето.

В началото на XX в. учените почти единодушно твърдели, че по-летът на апарати, по-тежки от въздуха, е невъзможен, а идеята за космическите полети се е възприемала също в границите на научнофан-тастичното. Всяка по-гръзка идея е осмисляна като продукт само на фантазията на собствения си откривател и реализатор. Все по-често

започва да се говори за мястото на технологиите в живота на обществото (не само в битов, но и в биологичен аспект). През 1929 г. се появява книгата на учения Джон Бернал „Светът, плътта, дяволът“. Бернал стига до заключението, че многобройните ограничения, присъщи на човешкото тяло, могат да се преодолеят само с помощта на механични приспособления и протези, така че от органичното тяло на човека може да остане само мозъкът.

Решителната стъпка ще гоиде, когато разширим чуждото тяло в действителната структура на живата материя. Паралелно с това развитие се осъществява и промяната на тялото чрез намеса в химичните му реакции. (...) Но с развитието на хирургията и физиологичната химия за първи път се появява възможността за радикална промяна на тялото. Тук можем да продължим не като позволяваме на еволюцията да работи с промените, а чрез копиране и съединяване на нейните методи (Bernal 1929: 14).

Бернал описва процесите по отделяне на мозъка от тялото с такова въображение, каквото, да речем, срещаме в романа на Дон Де Лило „Нула К“ (2016). Вместо сегашната структура на тялото, трябва да имаме цяла рамка на някой твърд материал, но по-скоро не метал, а някое от новите влакнести вещества. Необходим е цилиндър, в който да бъдат поставени мозъкът и неговите нервни връзки, потопени в течност от цереброспинална течност.

Мозъкът и нервните клетки се поддържат, снабдени с прясна оксигенирана кръв и се източват от геоксигенирана кръв през техните артерии и вени, които се свързват извън цилиндъра с изкуствена система на сърце, бял дроб... (Bernal 1929: 17).

Научнофантастичните прогнози на Бернал се превръщат в манифестно послание на интелектуалното движение „трансхуманизъм“³, обединяващо учени от цял свят около идеята за усъвършенстване на човешкия вид посредством възможностите на новите технологии. Трансхуманистите pledират за технологична възможност на лица без тела – еманципиране на субекта от всякакъв конкретен носител и запазването му като „чиста“ информация.

Планът за угоджаване на живота вдъхновява създаването на Дви-

³ Терминът „трансхуманизъм“ е въведен от биолога Джулиън Хъксли (брат на романиста Олдъс Хъксли) през 1957 г., преди да добие съвременния си смисъл под перото на Ферейдоун М. Есфандиари (FM-2030) през 70-те години (публикуван по-късно в книгата му „Are you a transhuman?“ през 1989 г.).

жение „Русия 2045“⁴, регистрирано през 2011 г. Първите опити за клониране на живи същества се осъществяват няколко години след появата на романа на О. Хъксли „Прекрасният нов свят“ (1932, бълг. прев. 1990). През 1938 г. Ханс Спеман (Германия) използва ядрото на саламандър за създаване на идентичен близък. След това знаем, че през 90-те години се появява овцата Доли – първият бозайник, клониран от клетки на възрастно животно по метода ядрен трансфер.

При подобна революционна стъпка в областта на научните открития и опити научната фантастика не само има отправна точка за конструиране на своите светове, но същевременно разгръща прогностични визии за бъдещето, моделирайки научния материал спрямо моралните перспективи, пред които е изправен човекът.

В българската литература проблемите за клонирането се проявяват много ярко в романа на Весела Люцканова „Клонинги“ (1975), а след това и в следващите два – „Клонингите се завръщат“ (1996) и „Клонингите си отиват“ (2004). В периода между 1947 г. и 1987 г. се утвърждава биоетиката като отделна научна дисциплина. През 1947 г., по време на Нюрнбергския процес⁵, двадесет и трима лекари са осъдени за военни престъпления, извършени под маската на медицински експерименти.

Подобни „насилствени“ прониквания в човешкото тяло провокират учени от цял свят да се вгледат в бъдещето на обществото и проблемите, пред които е изправена науката. 60-те години са важни не само с проблематизирането на темата за клонирането в научнофантастичните произведения. Това е десетилетие, в което се организират множество конференции, в рамките на които се обговарят етичните проблеми, породени от прогреса в науката и медицината. Темата на конференцията, която поставя началото на това десетилетие, „Големите въпроси на съвестта в съвременната медицина“⁶, проведена в колежа Дартмут в Хановър.

В романите на Люцканова човешкото същество е превърнато в продукт на болните амбиции на учени, които експлоатират своите клонинги като „кукли“. Поставена пред моралния съд на света, съвестта

⁴ Създател на Движението е руският икономист Дмитрий Ицков.

⁵ Нюрнбергските процеси са съдебни дела срещу гържавни лица, замесени във Втората световна война и Холокоста по време на нацисткия режим.

⁶ Конференцията е проведена на 8 и 10 септември (1960). Преди това обаче са проведени и други конференции, например дебатът по въпросите на изследванията срещу хора през 1951 г. в Калифорнийския университет в Сан Франциско, или друга – посветена на въпросите за експериментите с хора, през 1959 г. в Института по правно-медицински изследвания в Бостън.

на учения не е уязвима. Прекрачването на границите на допустимото отклонение от етиката е съществен проблем, засегнат в научнофантастичната литература, но и посредством художествената призма този тип литература разкрива колко крехък и податлив на манипулация (физическа и емоционална) е човешкият вид. Клонирането не толкова като процес, колкото като средство за предаване на най-добрия генетичен материал на учения, се наблюдава и в романа на Любен Дилов „Пътят на Икар“ (1984). В него то е употребено като градивен материал, необходим за създаване на нова раса, родена извън пределите на Земята, чиято задача е да изследва космическото пространство.

До средата на 90-те години българската научна фантастика осмисля проблемите за границите на човека и човешкото посредством наличните в този период научни идеи и перспективи на бъдещето: развитието на биотехнологиите и колонизирането на космическото пространство. Произведенията на Недялка Михова „Звездите идват по-близо“ (1969) и „Интра“ (1989) също акцентират върху моралните предизвикателства на човека и неговото познание, пред които е изправен както когато неговото съзнание е пренесено в тялото на другопланетен вид, така и при теоретичното постигане на безсмъртието. В романа „Да избереш себе си“ (1996) на Любен Дилов е осмислена идеята за пренасянето на човешки мозък в механична конструкция. Подобен тип „телесно протезиране“, трансформация, провокира крайни състояния у героя Даниел Димих, когато се сблъсква с възможностите за по-съвършена сетивност, предложени от машината, и спомените за собствените му човешки възможности, които така и не успява да преодолее и да се слее напълно с чуждото тяло.

Темата за безсмъртието и за пренасянето на човешкия мисловен материал, или дори целия мозък, в чуждо тяло, е актуална и за световната научна фантастика. Множеството дебати относно намесата в работата на природата не остават встрани от критическия интерес и теоретичната задълбоченост, с които научната фантастика прогнозира бъдещето на човека. Автори като Робърт Шекли, Грег Бейър, Дмитрий Глуховски, Дон Де Лило и др. разместват пластове на нашето научно-техническо съвремие, за да ни покажат един от пътищата за моделиране на трансформиране на човека във форма, към която близките столетия, а може би десетилетия, се стремят.

През последните две десетилетия в българската научна фантастика се осмисля и темата за нанотехнологичното бъдеще. В романа на Нико-

лай Теллалов „10⁻⁹“ (2007) героят Атанас е „реставриран“ посредством нанотехнологична намеса в неговото тяло. Изобразено е бъдеще, което не чака бъдещето – то вече се случва, макар и все още на равнището на научни идеи и опити в тази посока.

През 2013–2014 г. излизат двете части на романа „Матрикант“ на Александър Белтов, ангажиран именно с темата за „усилването на човешкото“. Група учени събират доброволци (на които е заплатено много щедро), за да отдадат телата си за целите на нов проект, който предлага безсмъртие. Проектът е свързан със сканиране и отпечатване на интелекта на човек в изкуствено създаден биомеханичен аналог, наречен матрикант. Той е различен от изкуствения интелект, с който досега са интегрирали механични човешки аналози (андроиди). Така нареченият „матричен донор“ предоставя тялото си като пространство, в което да бъде поместено чуждо съзнание. Всеки, пренесъл мислите си в матриканта, се превръща в правоприменик на това тяло в продължение на десет години. След този период отново трябва да заплати за друго тяло. На черния пазар се развива много сериозна търговия на тела. Безсмъртието се превръща в пазарна икономика, от която мнозина се възползват, за да печелят пари и влияние.

Друг любопитен роман, публикуван през 2014 г., е „Манифестът на един бог“ на Стоян Авджиев. Сюжетът се развива към средата на XXI в., на територията на САЩ. Младият Доминик Кейн ръководи проект за създаването на снабдена с модернистични оръжия броня, която превръща носещия я в непобедимо същество.

Телесната му черупка ще бъде трансформирана в конструктор, достоен да носи заслепяващата есенция на един бог. Както би казал той самият, скоро ще постигне съкровения *corpus eternum* (Авджиев 2014: 83).

Срастването с нанотехнологичната конструкция обезобразява тялото на героя Доминик и единствената му алтернатива да продължи да живее е, като съществува в черупката на създадената от него безсмъртна технология. Новият бог изковава друга религия, превръща се в Месия на бъдещето, но също така заплаща много висока цена за своя път – невъзвратимостта на биологичното тяло.

Болката бе толкова по-явна от онази, изстраданата при единението му с костюма. Душата му се сригваше в пепелта, останала жив въглен в угасналото тяло, осъдено на вечна свобода и безмерна власт. Той се свлече

на колене, отприщвайки могъщ вой, оплакващ загубата на последните остатъци от разпръснатата из ветровете на бъдещето, погинала по негова воля човещина (Авджиев 2014: 163).

Науката, вплетена в произведенията, които споменах, не е просто плод на фантастично изображение, не е просто натрупване на невероятни научнофантастични хипотези, а инструмент, с който авторите проникват в социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето. Произведенията поставят сериозни въпроси относно посоките на научния прогрес: Дали новите технологии ще позволят мозъкът да функционира на нивото на идентичността? Съзнанието непроменено ли ще бъде? Какво ще е, когато се събудиш? А на тези въпроси единствено бъдещето може да отговори.

Използвана литература

- Suvín 1979:** Suvín, D. *Metamorphoses of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre.* – New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Bernal 1929:** Bernal, J. D. *[The World, the Flesh & the Devil]*, Foyle Publishing.
<http://www.quarkweb.com/foyle/WorldFleshDevil.pdf>
- Drexler 1986:** Drexler, E. *Engines of creation.* – New York: Anchor Books, 1986.
- Авджиев 2014:** Авджиев, С. *Манифестът на един бог.* – София: Изток-Запад, 2014.
- Брехт 2006:** Брехт, Б. *Малък органон за театъра* – LiterNet, 22.07.2006, № 7 (80): http://litenet.bg/publish12/b_brecht/organon.htm
- Ставру 2016:** Ставру, С. *Човешкото тяло. Между въплътеността и конвенцията.* – София: Сиела, 2016.
- Славоф, Арнаудов 1981:** Славоф, Ам., Арнаудов, Г. *Мим, фантастика, научна фантастика.* // *Прогностика, фантастика, светоглед* – София: Партиздат, с. 89–104.
- Сапарев 1990:** Сапарев, О. *Фантастиката като литература.* – София: Просвета, 1990.
- Николчина 1992:** Николчина, М. *Човекът-утопия [в литературата].* – София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 1992.

Румънската научна фантастика след Втората световна война

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Резюме: Статията разглежда развитието на жанра на научната фантастика в Румъния след Втората световна война и начините, по които комунистическата система превръща художествената литература в педагогически инструмент и средства за манипулация на обществото.

Ключови думи: румънска научна фантастика, фендъм, политика

На 12 февруари 1945 г. в румънския вестник „Официалният вестник“ се появява Закон 102 (Той дава правомощия на Партията да контролира всички издания.), свързан с чистка в пресата, пряко ограничаваща правомощията на Демократическата партия (По този начин тя бива бойкотирана от системата на цензурата, наложена от печатниците.). През август 1945 г. старият Синдикат на професионалните журналисти е заменен от *Обединение на съюзите на артистите, писателите и журналистите* (под прякото влияние на Партията) и оглавен от румънския писател, журналист и политик Михаил Саговяну. Междувременно се появяват списъци със забранени книги и публикации, поместени в декрет от май 1945 г. До 1 август същата година този списък се допълва и се появява брошурата „Забранени публикации до 1 май 1948“, която е около 500 страници. От книжарниците и библиотеките изчезват книги на автори като Василе Александру, Лучиан Блага, Виктор Ефтимов, Михай Еминеску, Октавиан Гога и др.

В България отношението към литературата не е много по-различно. Съгласно с приетото на 6.10.1944 г. **XII постановление** на Министерски съвет се изземат по списък от всички издателства, книжарници и библиотеки печатни издания с прогермански (фашистски) характер, както и печатните издания, написани против Съветския съюз. Списъкът съдържа 92 заглавия на книги и списания, но тук не броим издателските поредици, които също са включени в този списък. Инкриминирани са литературни творби на Сл. Красински, Змей Горянин, Вл. Полянов, Д. Талев и др.

Повече от половината от „творческите“ продукти на епохата, използвани от агитационните бригади, се появяват в заводските списания. Задачата им е да работят в услуга на задълбочаващите се политически и морални антагонизми: припомняне на миналото, опортюнизма и др. След 1953 г. прозата започва да реагира по различен начин на литературните конфликти, които нямат отношение към естетическите качества на литературата, а канализирането на усилията на поклонниците на културата се осъществява в посока напасването на литературата към тезата на диалектическите противоречия като фактор за хранене на прогреса.

Какво се случва в полето на научната фантастика?

Периодът на развитие на научната фантастика в Русия започва с Октомврийската революция и е свързан с културния динамизъм на времето. Появяват се, въпреки идеологическата доминация, произведения на Алексей Толстой („Аелита“) и на Евгений Замятин („Ние“). Тази ситуация не продължава дълго. Съветският съюз се отказва от експериментите в научнофантастичния жанр, възприеман като космополитска и „девиантна“ литература, и въвежда официален литературен контрол – социалистическия реализъм. В духа на новия литературен метод се променя и наративното пространство в научната фантастика – то става огледало на реалното, а фантастичните елементи са редуцирани до представяне на време, отнесено само няколко години напред в съответствие с петгодишните планове на Партията.

През 2010 г. се появява изследването на Еуген Станку „Моделиране на човешката душа. Румънската научна фантастика в комунистическа Румъния“, което проследява както политическите, така и литературните (по-конкретно на научната фантастика) процеси и тяхната игра на котка и мишка в десетилетията между 1950 и 1980 г.

Ироничното е, пише Станку, че „теорията на близкото прогнозиране“ се превръща в характеристика на сталиниската научна фантастика. Руският литературен критик С. Иванов предлага ясна картина на близката прогностична теория, въведена и в румънската научна фантастика през 50-те години. Иванов поставя следния реторичен въпрос: „Не получаваме ли указания, дадени от другаря Сталин, за темите на научнофантастичните истории, отнасящи се до развитието на нашата индустрия в следващите пет години?“ Когато научната фантастика се

появява в Румъния като литературен жанр, произведенията на писатели като И. Ефремов, А. Беляев, А. Днепров и др. са единствените публикувани текстове на фона на липсващите румънски автори фантасти.

Румънската научна фантастика, писана по времето на комунизма в Румъния, има важна социална и педагогическа роля за обществото. От началото на XX в., когато творят т.нар. пионери на румънската научна фантастика (Виктор Анестин и Хенри Стал), до 50-те години научната фантастика се влива в потока на останалата литература и остава някак пренебрегвана от критиката. Не можем да не отбележим факта, че още в края на XIX и началото на XX в. румънската литература вече има присъствие на полето на научната фантастика.

През 30-те години у нас, като изключим преводите на Жул Верн и Х. Уелс през този период, се появяват романите на Георги Илиев „О-Корс“ и „Теут се бунтува“. Без да превръща в самоцел техническите нововъведения, по думите на Огнян Сапарев (вж. книгата „Фантастиката като литература“), Георги Илиев демонстрира добра научно-техническа жанрова изобретателност. Особено място в неговата научно-художествена мотивировка заемат лъчите: възбуждащи лъчи, тласкателни лъчи, мрежести лъчи и др. Овен старинните думи (мора в м. кошмар; строп в м. етаж и пр.) той използва словообразователните възможности на българския език. Любопитен факт е, че през 30-те години у нас се появява румънска научна фантастика – романът „Потопени градове“ (1935) от Ф. Агерца.

Научната фантастика и в Румъния, и в България споделя сходна съдба. Едва през 50-те години, когато комунизмът е наложен и в двете страни, се появява раздвижване в полето на този жанр под прякото влияние на актуалната социалистическа и западна научна фантастика. Съвременната българска научна фантастика се ражда и развива след 1956 г. Неин важен представител, започнал да твори през този период, е писателят Любен Дилов. Фантастиката на Дилов е разнообразна – той пише и за деца, и за възрастни. Пише сериозна и комична научна фантастика, приключенска и философска. Важна линия в неговата фантастика е именно осмислянето на научно-техническото присъствие в живота на обществото и на човека.

За разлика от румънската научна фантастика, както ще стане дума, българската не естетизира толкова фанатично научните открития (и тяхната съществена роля в живота на комунистическото общество), а напротив – подхожда критично към някои на пръв поглед важни тех-

нически атрибути за осъществяването на контакта между човека и другопланетния вид. Пример за това е романът „Тежестта на скафандъра“ (1969), който представя физическата ограниченост на човешкото съществуване, всецяло зависимо от машините, без които човек е беззащитен сред ужаса на космическото пространство. Разбира се, и у нас след 50-те години се появяват научнофантастични произведения, които приличат повече на научен справочник, отколкото на художествена творба, но те постепенно биват измествани на заден план от все по-претенциозните читатели.

Непосредствено след Втората световна война Румъния, като нова комунистическа страна, следва съветския политически модел. Съветизацията, по думите на А. Руйс, „включва радикално преосмисляне на миналото, настоящето и бъдещето. Свързана е също така със стратегия за индоктриниране, стремяща се да превърне официалната идеология в неизменна част от живота на индивида, в насилствена трансформация на всички аспекти на човешкия опит и фундаментално преобръщане на културния живот“ (По Stancu 2010: 22).

Представянето на румънската фантастика след 1950 г. е органично свързано с идеологическите трансформации през това десетилетие. Политическата, социалната и идеологическата трансформация са необходим фон за анализа на научната фантастика в периода между 1950 г. и 1980 г. Популярността на жанра не се обяснява само с пропагандната кампания на науката и технологиите, лансирани от комунистическия режим в тези първи десетилетия, а и с реформата в образованието през 1948 г., която почти изцяло променя румънската образователна система, като я ориентира към техническото и професионалното обучение. Научните и техническите дисциплини навлизат във всички сфери на образованието и науката. В рамките на този контекст науката се превръща в религия, създаваща чудеса в живота на хората. От друга страна, литературата поема профетичната функция да разгърне тази идеология.

Вярата в бъдещето на науката и прогреса оказва влияние на издателската и редакторската дейност в Румъния. След въвеждането на режима в Букурещ се създава издателство „Руска книга“, чиято цел е да разпространява руската литература. Автори като Максим Горки, Михаил

Шолохов и др. са издадени в големи тиражи. Издателството иницира поредица „Наука за всички“, а „Издателство за младите“ – поредицата „Научни крила“. У нас през 60-те години издателство „Народна просвета“ пуска на пазара поредицата „Природонаучна библиотека“, в която се появяват научно-популярните книги на Димитър Пеев „Човекът извън Земята“ (1961), „Животът на другите планети“ (1961), на Владимир Андреев „Атомната енергия и живата материя“ (1963), „Физиката прониква в морските дълбини“ (1964), на Калоян Русев „Молекули с метални сърца“ (1966) и др.

В Румъния се появяват списание за популяризиране на науката „Наука и техника за младежта“ и вестник „Вестник за науките“. Любопитен е фактът, че и в Румъния, и в България през това десетилетие се появява списание „Наука и техника за младежта“. Същото това списание в Румъния организира конкурс, насочен към писателските среди, чиято цел е свързана с канализирането на писането към научнофантастичния жанр. Журито оценява автори като Мирча Наумеску, получил първа награда за краткия разказ „Великите очаквания“; втората награда печели Агриан Рогоз със „Сърцето на кошутата“. Агриан Рогоз се превръща в ключова фигура за популяризирането на научната фантастика в Румъния. Една от неговите мисии е да осъществи контакт със световните имена на научнофантастичния жанр. Превежда Станислав Лем, Иван Ефремов и издава списанието „Колекции на научната фантастика“, което през следващите десетилетия се превръща в едно от най-влиятелните периодични издания.

Жанрът се „реабилитира“ в полето на литературата като *литература за деца и юноши*, следващ съветския модел, обособен като педагогически и пропаганден инструмент, чиято задача е да изгради „новия комунист“.

В своя статия, публикувана в списанията „Звезда“ и „Ленинград“, А. Жданов посочва литературата за деца и юноши като основен потенциален инструмент за формирането на младите хора според комунистическите идеологически изисквания. Жданов твърди, че подлагането на младите на въздействието на съветската литература, написана в духа на смелостта и доверието, е ключово решение за справяне с важни препятствия в процеса на изграждане на социализма.

Руският пример се превръща в правило. Дружеството на румънските писатели успява да оцелее между август 1944 г. и март 1949 г., когато е заместено от нова институция – Съюз на румънските писатели (СРП).

Ключова фигура в реорганизацията е поетът Михай Бениук, който през 1948 г. се връща от Москва и през декември същата година започва да работи за неговото създаване. Две важни идеи са движещи за членовете на Съюза – те трябва да се борят за *каузата на пролетариата* и за бъдещето, което *новата литература* трябва да има.

Трябва да се избягва негативното влияние на западната литература, възприемано като декадентско и формалистично. Съюзът на писателите е разделен на пет секции за литературно творчество (проза, поезия, драма, литературна критика и литература за деца и юноши) и секция за преводи. Детската литература вече е разпозната като равноправна литературна категория и получава статут в средите на СРП.

На писателите не им е разрешено да си представят и създават нов свят, а по-скоро да проучват, анализират и изразяват бъдещето на реалния свят. Подобна творческа дейност предполага социална ангажираност, защото писателите са „инженери на човешките души“, както самият Сталин определя професията.

С подкрепата на националкомунизма представата за бъдещето се превръща в доста подривна практика и авторите на научна фантастика са „информирани“, че този жанр трябва да бъде „реалистично огледало на днешното общество“; призван е да разкрива на читателите „любовта към науката и смелостта за велики постижения“, внесени от Съветския съюз. Това е и причината някои литературни жанрове, нямащи реална традиция в Румъния, каквато е литературата за деца и юноши, с пълна сила да се наложат в литературното поле.

„Академизмът“ в осмислянето на румънската научна фантастика се случва през 1950 г. в изследвания, които са манифестни програми, контролирани от идеологическите зависимости на този период. Отвъд рамката на „културната революция“, представена през това десетилетие, фантастиката има мисия да „обучава хората да развиват вярата си в креативната сила на човека“. Този ранен научнофантастичен „академизъм“ обяснява на авторите, че „на тях не им е разрешено да противоречат на истините, установени от науката, като прекъсват скоростта на тази положителна светлина, появила се в живота на хората“.

Литературата за деца и юноши, едновременно психологическа и педагогическа, е възприемана от Партията като един от начините за запознаване на младите хора с ценностите и вярванията на политическата система, за враговете, приятелите и др. Литературата се превръща в инструмент за политическа социализация, чиято роля е да насочва по-

ведението на младото поколение към социално приемлива норма.

Оказва се, че след 1950 г. най-квалифицираните автори, способни да напишат подобен тип литература, са инженерите. Подобен е случаят с Ливиу Маковеану. Роден в Букурещ през 1948 г., завършил химия, а след това и електроника.

Много автори завършват училището „Михай Еминеску“, превърнало се за тях в своеобразен пропуск за писането на литература. Тази институция, училище за производство на автори, е създадена през 1950 г. Мисията ѝ е синтезирана от литературния критик Димитру Мику: „Партията искаше да създаде и лансира автори, които да бъдат лоялни на идеологията, да създават така наречената революционна литература, вдъхновени от комунистическата идеология, контролирана от кадри на Партията. Отбелязва се, че старата генерация от писатели, комунистически привърженици, не е достатъчна. Новото поколение от автори трябва да изразява идеологията и политическата ориентация на Партията“ (Stancu 2010: 51).

Значителна част от завършилите това училище, имащи техническо образование, започват да пишат научна фантастика или усилено да популяризират науката и технологиите. Повечето автори на научна фантастика през този период не се славят със сериозно въображение. Целта им е обаче да мобилизират младите хора в борбата с капитализма, да легитимират комунизма и да предложат като алтернатива научно и техническо образование. Михаил Садовяну е единият от авторите, упълномощен да легитимира новия литературен жанр. През 1955 г. публикува „Гнездото на нашествениците“. Въпреки неговите опити в полето на научнофантастичното, разбира се, той е възприеман като всичко друго, но не и като автор на научна фантастика.

Научната фантастика през 50-те и 60-те години информира читателите за международното развитие на комунистическата идеологическа перспектива. Жанрът се превръща в огледало, което отразява политическия живот. Често срещани теми са конфликтите между капитализма и комунизма. Това е и причината много от персонажите на научната фантастика да са шпиони. В комунистическата научна фантастика шпионите са зло, а тяхната мисия е да откраднат информация за империалистите. Борбата с шпионите е една от най-предпочитаните теми в румънската научна фантастика през този период. В романа „Органична стомана“ (1956) Аурел Балтарец разказва за откритие, направено от съветските изследователи, свързано с трансформацията на първо-

то в нов материал с невероятни възможности. В романа „Добивът на 2005 г.“ (1956) героят пише история за минната индустрия на ХХІ в., представяйки си бъдещото технологично развитие. Геоложките перспективи са свързани с употребата на ултразвук и изкопаване на земята с ново поколение пробивни машини, създадени от съветски учени. Всичките тези открития са застрашени от западните шпиони, но освен това този жанр популяризира и информацията, свързана с минната и металургичната индустрия, създава конфликти между западния капитализъм и комунистите.

Научните и технологичните открития, вплетени в румънската научнофантастична литература, която е публикувана по време на Студената война, са впечатляващи. За тази тенденция Мирча Оприца използва думата „техник“, с която критикува подобно писане, разглеждано без абсолютно никаква естетическа литературна стойност.

В началото на 60-те години обаче настъпва нов период в румънската литература, характеризиращ се с реорганизация на литературното поле, с повече автономия и свобода, давана на писателите. Методът на социалистическия реализъм, доминиращ в предходния период, е критикуван. Окуражаван е по-малко догматичният подход към литературното творчество. Това не означава, че румънската фантастика спира да черпи вдъхновение от руската. В Русия, след смъртта на Сталин, също започва процес по размразяване.

През 1954 г. съветският критик Владимир Померанцев публикува есето „За искреността на литературата“, в което характеризира съветския продукт по времето на Сталин като „лош“, защото авторите не отразяват истинската реалност, а я описват повърхностно. Подобни промени са усилены от ключово политическо събитие, свързано с речта на Н. Хрушчов по време на **XX конгрес на Комунистическата партия** през 1956 г. Този реч маркира скъсването с миналото. Политическите трансформации разкриват ново стъпало в полето на научната фантастика, която регенерира темите за утопията, инициирани малко след Октомврийската революция.

Критиката от този период вече е на нова вълна – комунистическата утопия като литературен обект. Комунистическата утопия е и технологична утопия. Идеята за науката и технологията (като основна утопична съставка на научната фантастика) продължава да се разгръща и през този период. През 60-те години се появява романът на Серджиу Фаркашан „Любовна история през 41,042 година“. Романът е вдъхновен

от Ефремовата „Мъглявината Андромеда“ и получава небивал успех сред читателите. В това произведение жител на утопията е „новият комунистически човек“. Когато описва човека на 41,042 година, авторът акцентира върху физическото му съвършенство. В тази утопия красотата и физическото съвършенство създават визията на бъдещия комунистически човек, а психологическите и моралните му характеристики са базирани на два принципа: лоялност към революционните идеи и чувство за колективизъм. Партията, символ на колективната сила, е единственото средство за постигане на революционната идея. Ролята на семейството е разгледана от новата научна фантастика като важен акцент за обществото. Всеки избира кого да обича при условие, че живее в хармония с партньора. Жената е равна на мъжа. Контролът на раждаемостта играе важна роля в новото общество. Образованието е от съществено значение. Появяват се обаче и моменти, които подриват системата. В романа на Фаркашан е отбелязано, че най-важното постижение на комунистическото общество е правото му да пътува свободно извън своята страна, знаейки че самото пътуване на румънците по това време е било доста възпрепятствано. Утопичната реалност, като свободата да избираш работата си или свободата да изразяваш собственото си мнение без страх, е насочена към настоящето. Дори прототипът на „новия човек“ на бъдещето има своите пропуквания.

Добър пример за това е произведението на Йон Хобана „Хора и звезди“ (1965). В далечното комунистическо бъдеще космическият кораб „Албатрос“ транспортира първата румънска експедиция на Марс. Случва се обаче нещо неочаквано. Инженер Мороиану се опитва да саботира експедицията. Дали героят не е шпионин? Мороиану, прототип на новия човек, просто се страхува. Доверието към науката вече не работи толкова ефективно. Изправен лице в лице с моралните и психологическите човешки импулси, персонажът не реагира както би трябвало – като човек на новото време. Страхът у героя веднага е забелязан от критиката и представен като „достоев да бъде свързан с песимизма на западната научна фантастика (...) необясним, нелогичен и неадекватен за комунистическия човек“ (Stancu 2010: 117).

Критическата оценка не спира развитието на жанра. Постепенно критиците, които възприемали научната фантастика като прекалено „техническа“ и „дидактична“, променят своята позиция. Ана Ребегеа вижда фантастиката като философски жанр, противоположен на всяка схема и детерминизъм. В „Пътеводна звезда“ Муху Драгомир свързва

тази литература с образователната и информативната ѝ функция, каквато всъщност притежава голяма част от литературата. Според него всички литературни жанрове са съвместими с това, което наричаме научна фантастика. Това е причина да възприемаме научната фантастика не като отделен жанр, а по-скоро като корпус от теми, наблюдаващи се в самата литература. Йон Роман променя тази идея в статия, публикувана в списание „Съвременник“. Критикът подчертава, че е от съществена важност научната фантастика да концентрира в основата си това, което представлява цел и на самата литература: живота на хората, вътрешните им реакции и морал, вплетени във всяка глава на произведението.

В края на 60-те години, след смъртта на комунистическия лидер на Румъния Георге Георгиу-Деж, властта преминава в ръцете на Николае Чаушеску. Емблематичната му реч на 1 юли 1971 г., наречена „Юлски тезиси“, отново поставя литературата в подчинена позиция. На срещата присъстват и много писатели. Чаушеску призовава писателите и артистите да черпят вдъхновение от проблемите на настоящето и да практикуват хуманистичните идеи вместо да се занимават с манифестиране на космополитни идеи и неконструктивно естетическо поведение. Специално изискване към писателите е да осъществят „социалистическата съвест“ и да допринасят за „изграждането на новия човек“. Подобна формулировка отразява социалистическата реторика през 50-те години. Социалистическият хуманизъм, по думите на Чаушеску, трябва да илюстрира индивидуалното благополучие в контекста на благополучието на хората.

Научната фантастика през 70-те години: за румънския фендъм

Развитието на румънската научна фантастика не би могло да бъде разбрано, без да се позовем на вътрешните и външните дебати и трансформации от 1970 г., които оказват въздействие върху социалното възбращение. Самата представа за идеологическото бъдеще на Румъния се променя. Група млади хора, вдъхновени от научната фантастика и притежаващи научен и технически опит, имат достъп до многобройните ресурси на популярната култура и литература на западните страни, особено американската.

През 70-те години в Румъния все повече млади хора се насочват към научната фантастика, но тук вече не става дума за идеологическа манипулация от страна на Партията. Вдъхновените читатели имат желание да се събират с хора, които споделят тяхната страст, да разменят книги и др. Постепенно се създават общности от фенове. Появата на научнофантастичните фендъм общности се случва благодарение на влиянието на западната култура. В САЩ съществуването на специализирани списания за научна фантастика се е превърнало в двигател на тази общност. В началото на XX в. ключова фигура в популяризирането на научната фантастика в САЩ е Хюго Гернсбек и неговото списание *“Amazing Stories”*. Румънските фенове следват този модел. Пишат писма до тяхното любимо списание „Колекции на научната фантастика“, търсейки съвети от редактора (Адриан Рогоз) не само за собственото си писане, но и за организацията на литературните клубове.

Първият научнофантастичен клуб се нарича „Соларис“ и е създаден на 25 юли 1969 г. в Букурещ от журналиста Даниел Кокору и фантаста Лучиан Хану. Над 50 човека се събират на сбирките на клуба (в неделя) и говорят за румънската научна фантастика. Сред членовете на клуба са Михай Грамеску, Каталин Йонеску, Дануц Унгуриану и Кристиан Попеску. Тимишоара е второто важно място, където се появява подобен клуб (отново през 1969 г.) наречен „Хърбърт Уелс“. На първата среща на клуба е поканен и Адриан Рогоз. Третият клуб е създаден в Крайова. Аурел Карашел, Александру Миронов и др. са неговите важни членове. Идентичността на клубовете се установява и затвърждава посредством фензините, които издават. Първият румънски фензин е „Соларис“ (1971) на клуба в Букурещ. Издадени са 99 бройки. Същата година клубът в Тимишоара издава „Парадокс“.

Първият РОМКОН е организиран от клуба в Букурещ. През 80-те години се появява алманах „Антиципация“, който има съществено значение за развитието на румънската фантастика през този период. Новата вълна от автори, занимаващи се с тази литература, циркулира около клубовете и периодичните издания и постепенно започват да се насочват към прогностичната научна фантастика. През 80-те години появата на т.нар. „научна фантастика на предупреждението“ променя досегашната роля на жанра (да образова младото поколение и да го насочва в правилната идеологическа посока) и налице са антиутопичните сценарии за бъдещето.

За българския фендъм

У нас през този период също се появяват научнофантастични клубове, организират се фестивали и се издават фензини. През 1988 г. клубовете по научна фантастика в България са около 30. Същевременно активните клубни членове са около 3000. Тази внушителна статистика показва, че интересът към научната фантастика в България през този период е сериозно разгърнат както от общността на феновете, така и от организирани събития, фестивали, конференции и издаването на периодични издания.

Развитието на българския фендъм започва още през 60-те години. През 1962 г. в София е учреден клубът „Приятели на бъдещето“ (към ГК на ДКМС) от Христо Гешанов. Клубът прекратява своята дейност през 1966 г. През 1968 г. писателят Атанас П. Славо夫 основава клуба „Терра Фантазия“ (Бургас), който прекратява своята дейност през 1972 г. Атанас П. Славо夫 се премества в София и през 1974 г., заедно с Тодор Ялъмов, Ненко Сейменлийски¹, Александър Карапанчев и гр., е съучредител на клуба по фантастика, прогностика и евристика „Иван Ефремов“. През 1975 г. към клуба се присъединяват Любомир Николов, Юрий Илков, Александър Андреев и гр.

През 2000 г. клуб „Терра Фантазия“ възобновява своята дейност по инициатива на Янчо Чолаков, Георги Христов и гр. През 2009 г. клубът създава Дружество на българските фантасти „Терра Фантазия“, а за негов почетен председател е поканен Атанас П. Славо夫.

Клубът по фантастика, прогностика и евристика „Иван Ефремов“ е от малкото клубове, които продължават своята дейност и след 1990 г. Идеята на клуба е да създаде неформално място за срещи на хора, които по един или друг начин са направили фантастиката и прогностиката свое призвание, поле за творчески реализации или просто хоби. Настоящем сбирките на клуба се провеждат всеки вторник от 19:30 в стая 213 на ДК „Средец“ (София). Вечерите протичат под формата на лекции, свободни дискусии, литературни четения и гр. Автор на емблемата на клуба е художникът Пламен Аврамов.

Няма да описвам подробно дейността на клубовете, само маркирам появата на някои от първите, за да бъде проследена активността на феновете по създаването на общности. Множеството изяви на феновете

¹ През 1971 г. Т. Ялъмов и Н. Сейменлийски създават клуба „Фантастика и футурология“, който прекратява своята дейност през 1972 г.

на научната фантастика са доказателство за тяхната продуктивност. Прилагам кратка хроника на някои от важните моменти в историята на българските клубове по научна фантастика:

В края на 60-те години около списание „Космос“ се оформя клуб „Златното перо“. Сбирките се провеждат веднъж в месеца, като на тях гостуват и писателите Димитър Пеев, Любен Дилов, Светослав Николов и др.

1962

Клуб „Приятели на бъдещето“ – ГК на ДКМС, София

1969

Клуб-семинар на млади фантасти „Златното перо“ – списание „Космос“, София
Клуб „Терра Фантазия“ – ОК на ДКМС, Бургас

1971

Клуб „Фантастика и футурология“ – СУ „Климент Охридски“, София

1974

Клуб „Иван Ефремов“ – ГМД, София

1975

Клуб „Аркадий и Борис Стругацки“ – ОМД, Пазарджик
Клуб „Научна фантастика“ – ОМД, Русе
Конференция „Младеж, прогностика, бъдеще“, София

1976

Клуб „Андромеда“ – Астрономическа обсерватория, Варна
Конференция „Идеологии, социологични и тематични измерения на научната фантастика“, София
Участие в Международния конгрес ЕВРОКОН III – Познан, Полша

1977

Клуб „XXI век“ – ОМД, Пловдив
Клуб „Орбита“ – СУ „Климент Охридски“, София
Конференция „70 години Иван Ефремов“, София

1978

Клуб „Икар-78“ – ВФСИ, Свищов
Клуб „Андромеда“ – ВИМЕСС, Русе
Клуб „Станислав Лем“ – ОМД, Шумен

1980

Първи национален фестивал на ФН, Пловдив (семинари „Ленин и светът на бъдещето“ и „Проблеми на бъдещето“)

Фензин „Модели“, София

Фензин „XXI век“, Пловдив

Фензин „Хронигал“, Балчик

1981

Втори национален фестивал на НФ, София (симпозиум: „Човек, еволюция, Космос“ – секции „Космическото бъдеще на човечеството“, „Фантазия и творчество“, „Марксистко-ленинска прогностика“, „Теория и история на НФ“ и др.)

Сборник „Прогностика, фантастика, мироглед“ – Партиздат, София

1982

Трети национален фестивал на НФ, Пловдив (семинар „Човекът от настоящето към бъдещето“ – секции „НФ за и против мирното бъдеще“, „Човекът на комунистическото бъдеще“, „Глобални проблеми на бъдещето“ и др.)

Фензин „Смехотрон“, Пазарджик

Фензин „Ефремовски сборник“, Пазарджик

1984

Конференция „Научна организация на ученическия труд“, Балчик

Фензин „ФЕП“, София

1985

Четвърти национален фестивал на НФ, Пловдив (конференция „Човечеството пред прага на XXI век“ със заседания „Творецът и мирното овладяване на Космоса“, „Младежта и Космосът“, „Човекът в света на бъдещето“ и др.)

Ефремовски дни на фантастиката, София – конференция „Космос и бъдеще“

1993

Празници на НФ СОФКОН

Основани са издателствата „Арзус“, „Офир“ и др.

2000

Провеждане на фестивала БУЛГАКОН

Първи брой на електронния фензин Shadowdance

Това е само малка част от дейностите на клубовете в България. Наблюдава се изключителна активност при провеждането на конференции, симпозиуми и фестивали, издаването на фензини и др. След 1990 г. продължават да се организират фестивали, конкурси и срещи на клубовете, но сякаш се губи интерес към организирането на тематични конференции.

В един от броевете на сп. „Фантастика, евристика, прогностика“ (1988) е публикувана статията на Юрий Илков и Томи Георгиев „Букет от фензини“, в която разказват за първите подобни издания в България. Названието идва от свързването на първите и последните три букви на словосъчетанието „fantastic magazine“. Въпреки общоприетото положение феновете обичат да се шегуват, твърдейки, че въпросното название произлиза от „фенатик мегазин“.

Когато през 70-те години у нас започват масово и трайно да се появяват клубове по фантастика, евристика и прогностика, ентузиастичните им членове мечтаят за специализирано списание по фантастика, на чиито страници да споделят вълнуващите ги мисли и чувства. Списание „ФЕП“ е известна трибуна на клубовете, появили се през 70-те години у нас.

Първите фензини са в тираж 5-6 броя (колкото екземпляри могат да се отпечата на пишеща машина). Издателската „пъртина“ е проправена от пазарджическия клуб „Аркадий и Борис Стругацки“. Постепенно тиражът на фензините достига 120 броя. Върху корицата на първия фензин (излязъл през 1979 г.) пише „Методически бюлетин“, защото такъв е бил единственият шаблон за корици, с които по това време е разполагал Младежкия дом. Следващите броеве носят заглавието „Фен“.

Във фензините има поезия и проза от клубни автори, статии по история и теория на фантастиката, по евристика, преводи (предимно от съветски учени и критици) и т.нар. „черна страница“ – боядисана в черен цвят 13 страница, която се препоръчва да бъде четена само в петък. Други фензини, издавани от клуба в Пазарджик, са „Ефремовият сборник“, разглеждащ живота и творчеството на Иван Ефремов. Най-добри откъм полиграфическо изпълнение остават издадените от софийския клуб „Иван Ефремов“ „Модел-1“ и „Модел-2“. В тях има произведения на автори, които са публикували свои творби в периодиката или вече са издали самостоятелни книги: Васил Сивов, Любомир Николов, Миглена

Николчина, Александър Карапанчев, Атанас. П. Славоф и др.

Други клубове, успели да се реализират на издателското поприще, са балчишкият „Александър Грин“ с четири фензина и един от най-младите в движението – клубът в село Оброчище (Варненска област), разпространил неотдавна своя първи фензин „Звезден миг“.

Издателската дейност на пловдивския клуб „XXI век“ също е богата: представят се големи имена от световната литература – Лем, Уиндъм и др. Любопитни са рубриките „Планетата през XXI век“, посветена на глобалните проблеми, „Енциклопедия на загадъчното“ и др.

Това кратко представяне на българските фензини и дейности на клубовете съвсем не изчерпва богатата им продукция и активности между 1960 г. и 2000 г., но създава една динамична картина на фендъма у нас, каквато всъщност се наблюдава и в Румъния през този период.

Научната фантастика в Румъния (а и цялата литература) преминава през идеологическата преса и моделира своите научнофантастични светове спрямо потребностите на новата власт. В подобна игра с властта винаги се появяват пролуки, които позволяват на писателите да разкрият своето недоволство от превръщането на литературата в политическа марионетка. Ценното и важното при изследването на научната фантастика от този период (чиято функция е също и да отразява развитието на науката и технологиите на фона на историческите и политическите събития) е свързано с извеждането на моралните предизвикателства, пред които е поставено човешкото същество; неговата устойчивост и съхранение в моментите на криза – културна, социална и личностна.

Използвана литература

Stancu 2010: Stancu, E. Engineering the Human Soul. Science Fivtion in Comunist Romania 1955–1989. – Budapest: Central European University, 2010.

Negrici 2019: Negrici, E. Literatura română sub comunism. – Bucureşti: Polirom, 2019.

Санапеф 1990: Санапеф, О. Фантастиката като литература. – София: Просвета, 1990.

Списание „Фантастика, евристика, прогностика“. Год. I, №. 6, 1988.

Румънската научна фантастика и нейните пионери

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)

Резюме: Статията проследява първите по-сериозни опити на румънски писатели в полето на научната фантастика.

Ключови думи: румънска научна фантастика, първи произведения, Виктор Анестин, Хенри Стал

Краят на XIX и началото на XX в. е особено важен период не само за румънската фантастика, но като цяло за посоките, които самата наука задава на културното и социалното развитие на човешкия вид. Вследствие на Великата френска революция в областта на науките и образованието настъпват сериозни промени. В края на XVIII в. се създава известната Политехника, в нея лекции се четат от Лагранж, Лаплас и други изтъкнати френски учени. Вече е открита планетата Уран. Около откриването на новата планета в средите на астрономите се разгаря оживена дискусия относно разпределението на планетите в Слънчевата система. През 1846 г. откриват и планетата Нептун. Това е само началото на постепенното проникване в тайните на космическото пространство.

С настъпването на техническата революция през този период природните науки стават все по-популярни. През XIX в. се случват още две събития, които разширяват възможностите на астрономията. Първото – това е приложението на спектралните наблюдения за анализиране природата на небесните тела; второ – наблюдения на радиалната скорост. Много астрономи се опитват да търсят теоретично обяснение на различни ефекти, получени при наблюденията на космическото пространство, и да ги свързват със звездни спектри.

Не е чудно, че в края на този век литературата е вдъхновена не само от новите открития, но и от перспективите, които те задават. В румънските периодични издания започват да се появяват научни статии,

провокирани от новите открития. Същевременно те са и трибуна на първите научнофантастични произведения.

Още преди появата на специализирани издания или издатели, научните списания, заедно с брошурите към тях, представляват основното място, където се публикува научнофантастична литература. Пионерите на румънската научна фантастика (Виктор Анестин и Хенри Стал) излизат от лабораториите на популярните по това време списания. „През 4000 година, или пътуване до Венера“ (1899) на Виктор Анестин се появява като безплатна притурка към популярното списание „Популярен лист“ (1898–1903), а „Един румънец на Луната“ (1914) на Х. Стал в „Научно списание“.

Краят на XIX в. е благоприятен за появата на подобни специализирани научни списания. В Букурещ се появява „Списание за прогресивна научна литература“ (1897) и „Популярен лист“. В „Популярен лист“ Виктор Анестин списва научна хроника за хомункулите и за Атлантида. В „Natura“ Г. Цицейка пише статия за Луната. Увеличаването на корпуса от научни и научно-популярни статии в периодичния печат подготвя появата на научните и астрономически романи (както се случва с произведенията на В. Анестин). От друга страна, тези издания прокарват мост между проблемите на науката и литературата.

Идеята за научно „просветление“ чрез литературата стимулира писането на статии в тази посока. В статията „Астрономия и литература“ в списание „Natura“ от 1909 г. Г. А. Нукифор пише:

Научните идеи, усетени в литературата, се схващат лесно и без усилия, така че от тази гледна точка литературата би могла да послужи за популяризирането на науката, която днес ангажира много учени. Значителен напредък е постигнат в популяризирането на астрономията. Разбира се, знаем идеалистичните романи на популярния астроном Камий Фламарьон. Случва се и обратното. Учените, които са постигнали невероятни резултати в областта на природните науки, да залитнат в полето на литературата. Достатъчно е да споменем Йохан Кеплер, откривателя на законите за движението на планетите. В нашата литература Михай Еминеску ни дава произведението „Бедният Дионис“, заедно с невероятни метафизични концепции за времето и пространството, за това как се гледа на Вселената от страна на старите астрономи (по Манолеску 1980: 212).

Най-важният и цялостен манифест на научната фантастика преди Втората световна война е статията на Виктор Анестин „Научният

роман“, публикувана в „Популярен лист“ в края на 1898 г. В нея освен сравнение с Жул Верн и Фламарион Анестин предлага класификация на научните романи, свързана с отношението на писателя към науката, дискутира въпроса за произхода, спецификата на жанра и на фикцията в научната фантастика. Според Анестин жанрът на научния роман е харесван не само от хора, които имат богата култура, но и от по-малко образованите. Но в този жанр, твърди авторът, има само две имена: Жул Верн и Фламарион. Верн се радва на по-голяма популярност, но и двамата служат на една обща цел: разширяване на науката. Класификацията, която прави Анестин, включва не само тези автори, които са се опитали да популяризират науката чрез романи, но и тези, които представят научните открития и идеи на разбираем език.

Румънската периодика от началото на XX в. търси корените на научнофантастичното в появата на научните и техническите елементи, способни да подтикнат фантазията към хипотези и, ако е възможно, към фикция. Появата на румънската научна фантастика е предшестваща, както навсякъде в Европа и в САЩ, от навлизането на тези елементи в живота на все по-образовано и любопитно общество.

В средата и през първата половина на XIX в. се появява литература с научен и философски пласт – от памфлети по темата за края на света до очаквания в духа на Луи Себастиан-Мерсиер. От гледна точка на качествата на тази литература текстовете представляват предliterатура със скромни размери и пълна с наивитет. Исторически обаче те са първата форма на научна фантастика (протонаучна фантастика) в Румъния. В тази категория влиза „Писмо на един абонат към една дама“ (1839) от П. А., новелата „Пътуване в безкрайността“ (1878) от Йон Корнеа, както и множеството памфлети, свързани с темата за края на света – „Комета, или светът още не е свършил“ (1881).

Термините, които разкриват появата на новия литературен жанр, се появяват чрез преводи или чрез индивидуализиране на литературата на Виктор Анестин. Първата употреба на определението в Румъния се появява през 1897 г. в предговор на доктор Е. Беряну към румънския превод на „Замъкът в Карпатите“. Същата година Илариу Ченди прецизира значението на понятието „научен роман“ в литературна хроника, посветена на превода в град Сибиу. Според него този роман, както и втората част на „Замъкът в Карпатите“, се нарича научен роман. Той се отнася към науката по един популярен начин, има тенденция да поучава. Авторът предлага и определението „дигактичен роман“.

През 1897 г. се разраства дискусия около статията на В. Анестин

„Научният роман“, която беше спомената по-горе в текста. До 1949 г. терминът „научен роман“ се използва от почти всички автори или преводачи на научнофантастична литература. „Първите хора на Луната“ на Х. Уелс, публикуван в списание „Прогресиите на науката“, се появява с подзаглавие „научен роман“. По същия начин е означен и романът на Х. Стал „Един румънец на Луната“ (1914). Стал обаче предпочита да нарича романа си „астрономическа история“. Съчетанието между научно и фантастично (научен и фантастичен роман) е използвано от Хърбърт Уелс през 1913 г. във встъпителна бележка към романа „Първите хора на Луната“. Произведението на Х. Стал е коментирано от В. Анестин в статията от 1913 г. „Един румънец на Луната: фантастичното пътуване на румънец до наш бляг спътник“: „От дълго време мислехме да започнем да публикуваме научни романи. Романите на Жул Верн бяха преведени, но след известно време се оказа, че не се вписват в науката от нашето време. Не всички сме подготвени и за прекалено научните романи на Х. Уелс. В заключение, попаднах на един роман, който има множество качества: 1) дело на един румънски писател (Х. Стал), който знае какво и как да пише; 2) това е забавно и в същото време напълно поучително четиво; 3) илюстрациите са отчасти фотографски репродукции, отчасти възхитителни рисунки на изтъкнати художници“ (по Манолеску 1980: 231).

До 1949 г. определението „научен роман“ се използва за всяко научнофантастично произведение. През 40-те години романът на Владимир Немцов „Златното дъно“, публикуван в списание „Наука и техника за младежта“, се появява с подзаглавие научнофантастичен роман. Това наименование окончателно е утвърдено през 1954 г. в списание „Наука и техника“ и измества старата терминология.

Първите научнофантастични произведения в Румъния

Вече споменах, че румънската научна фантастика се ражда в творчеството на Виктор Анестин и Хенри Стал. Съществуват противоречия относно това кой от двамата е пионер. Факт е обаче, че в началото на XX в. в румънската литература се появяват две имена с достатъчно силни дебюти, за да поставят и основата на по-нататъшното развитие на този жанр.

В началото на XX в. се появяват романите на Анестин „Крайт на балона“ (1902), „Репортер на новата планета Аурора“ (1907), както

и „Един румънец на Луната“ (1914) на Хенри Стал. Виктор Анестин (1875–1918) е наричан още „апостол на науката“. Роден е на 17 септември в град Баку. Син е на актьора Йон Анестин. След завършването на гимназия в Крайова той започва да публикува множество статии в букурещки вестници, сред които „Време“, „Истина“, „Бъдеще“ и др. Като астроном Анестин прави оригинални наблюдения, свързани с планетата Венера, и през 1911 г. публикува множество специализирани статии в Америка, Англия и Франция. Между 1907 г. и 1912 г. е редактор на първото списание за астрономия в Румъния „Орион“.

Първият му роман „През 4000 година, или пътуване до Венера“ е лишен от интриги и напрежение. Акцентът е поставен върху философските проблеми, провокирани от появата на множеството светове. Интересът към книгата не е свързан толкова с литературните ѝ качества, колкото с живописното представяне на непозната цивилизация и конфронтациите с нея, с опита да се представи структурата на бъдещето (свят, управляван от учени, което изключва присъствието на чувства и емоции) и, може би, елементите на популяризиране, умело вплетени в тъканта на произведението. Това, което изненадва във второто произведение на Анестин, „Една небесна трагедия“ (1914), е широтата на научнофантастичния сценарий.

Действието се развива едновременно на три от планетите на нашата соларна система (Венера, Земя и Марс), в които е проникнал космически обект, наречен „Сатана“. След около 1000 земни години астрономът Йохан Еберт, пише Анестин, прави изчисление на бъдещо събитие, а именно – предстояща катастрофа, свързана с нарушаване на междупланетния баланс, възприемана различно от трите цивилизации. На Венера, след шестгодишна стачка на учените, границите са премахнати и политиките са принудени да намерят убежище в три анахронични града: Марид (град на роялистите), Сарга (град на републиканците) и Корам (град на империалистите). По-малко еволюирали от земляните и марсианците, хората на Венера познават самолета, електромобила и усилено обсъждат проблема за множеството светове и междупланетната комуникация чрез безжичния телеграф. Земляните, които превъзхождат технически венерианците, вече са открили как да използват слънчевата енергия за „преодоляването на по-дълги разстояния“ с помощта на безжичния телеграф; проникнали са в тайните на живота и постигат безсмъртие; използват електричеството от атмосферата и „вътреатомната енергия“ като средство за водене на войни.

Въздухът на планетата Земя е окупиран от огромни кораби, които могат да носят невъобразима тежест. Марсианците, които са най-културните същества в цялата Слънчева система, контактуват посредством съзнанията си, притежават изключителна сензитивност и могат да се реят в пространството без апарати, без допълнителна външна сила. Описанието на марсианския пейзаж съответства на теориите на Скиапарели и Пикеринг относно това как ще изглежда планетата, ако марсианците не бяха положили стотици векове усилия, за да използват останалата вода. Отначало са изградени два или три огромни канала от Северния полюс до Екватора, а след това и към Южния полюс.

Виктор Анестин е обяснил много подробно значението на своя роман в статия, публикувана във „Вестник за популярна наука и пътувания“², както и времето, в което се разгръща историята. Той отбелязва, че всеки автор на научна фантастика трябва да се придържа към това да разгръне тайните на космическото пространство.

Защо точно в този момент създадох астрономическа история, свързана с тази тема, не мога да кажа. Почувствах нужда да я напиша. Обяснението е, че всъщност тази небесна трагедия е твърде плашеща и че човечеството на планетата Земя умира недостойно, ужасено от случващото се. Не мисля, че това е преувеличение. Много земетресения бяха отчетени през 1910 г., скрупулозните вестници обявиха бедствие, което съществуваше единствено в главите на създателите на тези новини. Какво би станало, ако хипотезата на Еберт се реализира? Може да се каже, че съм населил две планети. Кой би могъл да твърди, че Марс и Венера не могат да бъдат обитавани? Би било трудно, ако някои не искат да вярват, че могат да съществуват и други планети и ако някои планети не са обитавани днес, те ще бъдат обитавани в бъдещето, а други вероятно са били обитавани в миналото. Имам предвид колосалния брой планети, които населяват пространствата на други системи. След като признаете този извод, направен от съвременната астрономия, че всички звезди са слънца, е почти невъзможно да не се възхитите от факта, че поне някои звезди имат свои планети – обитавани или не. Населих планетата Венера не с чудовища, а с човешки същества, приличащи на нас, защото „земният човек“ би могъл да бъде първообраз на човека изобщо (по Манолеску 1980: 222).

Рецензиите, които излизат непосредствено след публикацията на романа, са положителни. Т.А.Б. пише, че романът представя много знания както по астрономия, така и по физика. Роман, който представлява

² „Вестник за популярна наука и пътувания“, №. 13, 4 февруари, 1914 г.

химн на науката, с която днешната социална действителност не е толкова ангажирана.

Другата важна фигура за появата на научната фантастика в Румъния е Х. Стал. Роден е през 1877 г. в Букурещ в семейство на образовани родители. Бащата му (Йосиф Стал) е ориенталист и лексикограф. Семейството на Стал емигрира от Влашко в Румъния, където неговият баща се занимава с издаването на книги по фразеология на немски, френски и румънски език. Самият Хенри Стал знае няколко езика. Заниманията му са в областта на стенографията, графологията, историята и др. Стал създава оригинална стенографска система, като поставя основите на румънската стенография. Авторът работи като стенограф в различни институции, което му позволява да стане свидетел на значими събития в румънската история. Прекарва няколко години във Франция, където публикува ръководство по стенография. От 1901 г. той става сътрудник в сатиричното списание на Йон Лука Караджале „Румънско настроение“.

Романът „Един румънец на Луната“ представя еволюцията на румънския научнофантастичен роман в бавния му процес на институционализация на традицията на този жанр. Луната е надупчена като гъба, през нощта вали, както в романа на Х. Уелс, а във вътрешността на галериите ѝ въздухът е подходящ за дишане. В края на XIX в. и началото на XX в. автори от различни националности отправят поглед към Луната. Във Франция се появява произведението на Жул Верн „От Земята до Луната“ (1865), в Русия – „На Луната“ (1893) от Константин Циолковски, в Румъния – „Пътуване до Луната“ (1907) на Александру Сперанца, в България – „Ян Бибиан на Луната“ (1934) на Елин Пелин.

Космическият кораб в романа на Стал каца на най-близкия до Земята спътник. На непознатия спътник румънецът вижда активни вулкани, растителност и водни колонии, които периодично изтичат от вътрешността на кратерите. Героят на Стал носи със себе си румънското знаме, което целува, а след това възкликва „Да живее родината!“. Всичко това се случва пред учудения поглед на един лунен жител. Романът на Стал е пълен с въображение, понякога по-близо до хипотезите, друг път – съобразен с пътуването, което описва. С това обаче четенето се превръща и в затруднение, защото се появяват непознати картини. На моменти умът се стреми да разграничи кое е изживяно от героя и кое е сън. Авторът умело се впуска в своите фантазии, съобразявайки се с това какво науката може да даде на извънземните цивилизации и съще-

временно показва какво бихме могли да видим по-отблизо с помощта на телескопа.

Румънската научна фантастика се появява в период, в който научните постижения в областта на астрономията са достатъчно атрактивни, за да провокират съзнанието на писателите да излязат извън пределите на планетата Земя и да разгърнат своето въображение. Важна подкрепа за дебютиращите писатели са периодичните издания, които в този период следят отблизо развитието на науката като цяло. Този мощен литературен тласък позволява на румънската фантастика да търси нови пътища, проблеми и предизвикателства, пред които самата наука е изправена. През 30-те години се появява романът на Николае Радulescu-Нигер „Кристалният човек“, в който е разказана историята на първия робот, описан в румънската научна фантастика. Доктор Еугохиу Зариян конструира в своето имение Рамку-Сарат изкуствен човек. Амедео, чието тяло е изработено от кристал, а лицето и ръцете му „като при всички хора“, притежава изключително развит мозък. Изкуственият човек се задвижва от механизъм посредством въртене по посока на часовниковата стрелка. Но това не е всичко, защото в него се влюбва една жена. Тя се омъжва за д-р Зариян, защото иска да бъде по-близо до своя любим, разбрала тъжната истина, че той е машина. Амедео е „убит“ от епилептика на селото, но авторът не дава сериозно обяснение за тази постъпка.

Краткото представяне на развитието на румънската научна фантастика от края на XIX в. и първите десетилетия на XX в. има за цел да црихура корените на този литературен жанр, рецепцията и утвърждаването на термина в една култура, която провокира неговата поява още с първите си научни и научно-популярни статии, уловили амбицията на човека да се оттласне от комфортната си среда и да погледне по-сериозно и професионално към звездите

Използвана литература

Manolescu 1980: Manolescu, F. Literatura S.F. – Bucurest: Univers, 1980.

Opriță 2017: Opriță, M. Enciclopedia anticipației românești. – Caleidoscop, Vol. II. Bucurest: Eagle, 2017.

По периферията на нещо важно

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

За „Периферни тела“ на Уилям Гибсън, познат на широката аудитория най-вече с шедьовъра си „Невромантик“, критиката се изразява пестеливо и... периферно. Тази стратегия има своите основания и е свързана с някои трудности. Разбира се, реномето на Гибсън е доста тъчно добро, за да може да понесе подобен дял – неговото име гарантира определен стил, който да обещае високо качество. Последният му роман до голяма степен оправдава това очакване, макар че допуска някои характерни за автора слабости, придаващи на текста още по-голямо обаяние. Парадоксално, колкото и самата книга.

По същество историята е заплетена. Сюжетът е сложен и се разгъва на две нива – и двете футуристични. От по-близката страна е изобразена една разпадаща се „скорошна“ Америка, а от по-далечната е изграден един възкръснал след разпада си „късен“ Лондон. Дистанцията между двата пейзажа възлиза на около 70 години, а връзката между тях е чисто виртуална. Това е виртуалност, способстваща едно особено аргументирано пътуване във времето, тоест темпорално взаимодействие, което удвоява, а не преиграва; променя, а не се променя. Казано по друг начин – пътуването във времето се вписва в регистъра на паралелните светове, в потенциалността на битието, в неговата възможност, а не във вече предзададената му актуалност; похват, който сближава теоретичната база на романа с нашумелия през тази година *“Avengers: Endgame”*.

В основата на действието е заложена една проста, немотивирана и неинтригуваща детективска история, която не успява да заплени читателя, а като че ли дори и не опитва да го направи. Това би противоречало на самия свят, на далечното бъдеще, което Гибсън описва – един свръхинформиран, свръхпроследим и свръхсанитарен кът, в който гържавните власти могат да наблюдават дори сънищата на своите обекти, а алгоритмите се нарояват и търсят данни със завидно настървение. Свят на богаташи; на техните хобита, на тяхната скука и на едва доловимата

им носталгия по миналото, с което си играят. Или по-скоро – по възможното минало, с което се учат да си играят.

Разказът и за двете се наслаждава постепенно, протича паралелно, сближава се и се отдалечава по осите на напрегнатата си интерференция, вследствие на което става гъст, труднопроходим и откровено объркващ. Синдромът на чужденеца, попаднал в студената, синтетична, почти човеконенавистна обстановка на книгата, се преодолява бавно. Претрупаните маловажни действия, излишните орнаменти, както и мълчаливото безразличие на фикционалната действителност спрямо тъй копняната яснота със сигурност спомагат за този ефект. Но успяват ли очите да пробият тъканта на целия излишък; потърсят ли вълнуващото, иновативното и философското, те биват възнаградени от богатството на една разкошна фантазия, способна да повдига належащи въпроси и да интерпретира съществени казуси от етически, естетически, икономически и социално-политически порядък. Сред важните проблеми се нареждат тези на екологията, войната, неприкосновеността, изкуството и промяната – дневни теми, разпръснати по деликатен и ненамтралив начин. А емблематичният носител на значение, на който е кръстен и самият роман – тялото – получава шанс да заговори за възможностите, за идентичността и за собственото си място в предстоящото.

Персонажите в „Периферни тела“ са немалко, но не много от тях оставят някакъв спомен. Техните описания са скромни, поведението им е безлично, а ролята им често може да бъде поставена под оправдано съмнение. Главните лица в интригата са – съвсем разбираемо – привилегировани по този параграф: те търпят някакво подобие на развитие, дори опитват да послужат за съчленяването на нещо като психологизъм, макар и да не се справят особено блестящо с това. Техните помощници, приятели и познати обаче се редуцират до едно име, от което не успяват да излязат. И ако комплексната игра на наратива успява да компенсира другите слабости на повествованието, то тук той съвсем се проваля в задаването на положителна посока, която да впечатли или поне да удовлетвори читателя, потърсил присъствие сред натрупаните материали.

Но именно те, а не човекът, нечовешкото придава на романа неговата трайност. Моделите на трансгресия – пространствена, физическа, времева – в съчетание с мултиплициращата се отдалеченост – именно тази сплав грабва и привлича, споява, поляризира и раздалечава. Енигма-

та на „Периферни тела“ не се намира в станалото, а в ставащото, в пакетирането на света и разпаковането на неговите тайни. Тя се осъществява през езика, проявяващ се като неразбиране и разбирателство между двете страни, отдалечени от по-малко от век, и на една трета, нашата, която се опитва да догони другите две по всичките им въображаеми следствия. Проектира се и като послание в светлината на реална криза, която все още може да бъде избегната; периферен опит по делегиран канал.

„Периферни тела“ на Гибсън със сигурност не изглежда като нещо твърде завършено, но е особено важна творба. Идеите, които тя развива, са многопластови и сложни; те заслужават внимателен анализ и още по-внимателно проучване. Защото, макар и материалът на книгата да изглежда някак суров, наличието им със сигурност е богато и може да окаже влияние върху ежедневноното ни мислене по съвсем неежедневен начин.

Рийдър и жанровите граници на научната фантастика

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Границите на научната фантастика могат да бъдат колкото фантастични, толкова и ненаучни – поне такава перспектива очертават мислители като Роджър Локхърст, които под една или друга форма припознават определена заплаха за жанра – неговото асимилиране от престижните културни форми и превръщането му в „литература“ (по Rieder 2018: 23). Това „предсмъртно желание“, този едва ли не, струва си да добавим, нагон към смъртта е свързан с една специфична икономика на позициите и стойностите в рамките на съвременните категоризационни практики, които натоварват понятието за жанрова фикция с негативни конотации (по Rieder 2018: 23). Парадигматичната топография на гетото, мястото, в което научната фантастика понастоящем попада, принуждава нейните изследователи и критици да поемат ролята на трафиканти, чиято цел е да вмъкнат явлението във високите регистри на културата и с това да го загубят (по Rieder 2018: 23). Подобни обвинения, изглежда, носят в себе си заряда на тревожната спекулация, но той – колкото и да се самооборва в нарастващата популярност на „Изменен карбон“ (*Altered Carbon*), „Мрак“ (*Dark*), „Черно огледало“ (*Black Mirror*) и други касови продукти на развлекателната индустрия – е в състояние да ни накара отново да поставим неразрешения – и сякаш неразрешим – въпрос за принадлежността на научната фантастика към което и да е строго определено пространство. Какво в крайна сметка можем да приемем като научнофантастично и какво не?

Теориите, разбира се, са много, но настоящата статия ще се опита да представи виждането на цитирания и очевидно цитиращ професор Джон Рийдър, литературовед от Университета в Хонолулу. Първата глава на последната му книга – „Научната фантастика и масовата жанрова система“ (“*Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*”) – се занимава с въпроса за дефинирането на жанра и предлага, ако не друго,

то поне смело да се откажем от формалните си претенции към него. Вместо тях можем да приемем следните пет пропозиции, които да разгърнем по-нататък: научната фантастика е исторически процес, съответно тя е променлива (1); научната фантастика няма същност или единна, унифицираща характеристика, няма точка на произход (2); тя не е набор от текстове, а е начин на текстова употреба (3); идентичността ѝ е диференциално артикулирана в жанровото поле, което също е исторически променливо (4); атрибуцията на научната фантастика представлява активна намеса в дистрибуцията и рецепцията на съответния текст (5) (Rieder 2018: 16).

В общи линии, предложението на Рийдър е да се следва нишката на една динамична и паянтова жанрова организация, която се влияе от логиката на времето и зависи от определени континуалности с всичките им прекъсвания (Rieder 2018: 16). Ключовото в случая се извлича от същата процесуалност; продуктивното означаване (или по-точно етикетирание), което създава и моделира, разширява, комбинира и ограничава. Без него – въз основа на популярното определение на Сувин за „литература на когнитивното острапяване“ – можем да открием научна фантастика дори в Античността (Rieder 2018: 16). С него – с този процес на генотация – по-скоро търсим промяната в контекста, във възприятието и значението на неговите причини; каузалните връзки в самото образуване, а не параметрите на завършената творба (Rieder 2018: 17). Това значи, че научната фантастика няма сингуларен генезис, няма нулев пациент. Подобно заключение се покрива от модела на ризоматичния асембляж на Делюз и Гатари, известен с липсата на начало и край, но наличието на среда (*milieu*) – в случая на движения и обмен на мотиви и текстове, конструирани от писатели, издатели и читатели (Rieder 2018: 21). Тяхното преплитане, припокриване, разширяване, стесняване, взаимодействие почива върху репетиции, имитации, отеквания, алюзии, идентификации и различия, които пораждат усещането за конвенционална мрежа от сходности и с това дават тласък на постепенното артикулиране, издаващо някакво жанрово разпознаване (Rieder 2018: 21). С други думи, Рийдър смята за далеч по-продуктивно да се търси не „какво е истинска научна фантастика“ или „кои са претечите на жанра“, а как той постепенно става зрим; как се конструира от пулсациите, включванията и изключванията, причисляванията и отчисляванията, реторическите ходове, стратегии, практики при създаването, снабдяването и възприемането на текстове (Rieder 2018: 21).

Текстът – в крайна сметка – използва жанра, не му принадлежи, следователно е винаги повече от проста екземплификация на една парадигма (Rieder 2018: 22). Нещо повече – той смесва жанрови възможности, играе с тях, затова и се отнася не към конкретната единица, а към жанровата икономика изобщо (Rieder 2018: 23). Благодарение на нейния фон се обособява като продукт на избор, на позиция, която е неточна, непрецизна и налага известна ретроактивност при етикуирането (Rieder 2018: 25). Ретроактивност, разчупваща линейността на критическото възприятие, което губи част от привилегиите си.

За съжаление, този извод, колкото и резонен да е всъщност, трудно може да се нарече изчерпателен. Етикуирането, възприето като реторически жест или символно действие (Rieder 2018: 25), безспорно внася необходима доза динамика при концептуализирането на научната фантастика, но същевременно лишава теорията от нейната дълбинна сила; виждаме техниките на конструиране, но губим телеологията и в крайна сметка заменяме един проблем с друг. Лекарството, което успява да излекува „обсесията“ ни „от ясни граници“ (Rieder 2018: 24), се произвежда във фабриката на крайната субективност, според която, ако нещо се продава, значи то е такова, за каквото ни се предлага. Спрямо този принцип научнофантастичното, изглежда, ще бъде онова, което се котира като научна фантастика; което носи определени черти и помага на определени кръгове да се организират и разпознаят. Това безспорно си има и своите предимства, които Рийдър ще изтъкне: самата възможност да се намери „общо място“, консенсус във виждането на различни групи (Rieder 2018: 29). Но то има и своите недостатъци – лишава ни от възможността да се справим адекватно с несъгласието между същите тези групи. А не е ли то често в сърцето на това, което наричаме научна фантастика?

Използвана литература

Rieder 2018: Rieder, J. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. – Middletown: Wesleyan University Press, 2018.

Няколко думи за (само)деструктивността на фантастичното

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – *Sofia University “St. Kliment Ohridski”*

Един от ценните моменти в жанровите похождения на Рийдър безспорно се отнася към необходимото решение да се заеме позиция, спрямо която научната фантастика, или поне това, което определяме като научна фантастика, започва да се моделира. Но докато изследователската работа, извършена в разгледания наскоро труд на Рийдър, се стреми да се пръсне в полифонията на етикетобразуването, което причислява различни нива и обществени функции – издатели, писатели, критици, непрофесионални читатели – към един исторически променлив процес (Rieder 2018: 21), то по-стари теоретични разработки опитват да се занимаят с присъщото на явлението; с неговата структура, с вътрешните му характеристики. Наскоро публикуваната книга на д-р Елена Борисова – „Фантастика и познание“, чиято премиера се състоя в Института за литература към БАН, прави преглед на някои добри постановки и се опитва да даде ориентация в техните разнопосочия, в лабиринта на фантастичното.

За неговото определяне Борисова предлага съчетаването на Цветан Тодоров, Розмари Джаксън, Катрин Хюм и Елка Константинова и макар целта на настоящия текст да не е нито рецензионна, нито умишлено резюмираща, то си заслужава да обърнем внимание на няколко места от първата глава, които биха помогнали да се окръгли започнатата в предната публикация тема – ако не с намерение да се изчерпа, то поне с желание да се набележат някои интересни парадокси.

На първо място, при Тодоров, когото и Елена Борисова цитира, фантастичното възниква като нарушаване на ежедневноното, като излизане от познатите ни закони, което поражда колебание; колебание, намиращо реализация в жанра на странното или вълшебното (Тодоров 2009: 25, Борисова 2020: 18). Фантастичното, казано по друг начин, съществува

само като движение, като напрежение, или като третото между двете цялости. Но тогава това лиминално състояние, този преход между световите е в някаква степен обратен на себе си, на собственото си конструиране; ако жанровата формулировка, както твърди Рийдър, изисква решение и споделена посока, то излиза, че фантастичното, бидейки *неясно*, трябва да се прескочи и самоанулира в името на това, да се произведе като *ясен* етикет в споделената знакова система, в академичната или масовата жанрова икономика. Някои по-песимистични изследователи – и тук отново трябва да се визуира Роджър Локхърст – биха казали, че не става въпрос за нищо по-малко от неговата смърт, смъртта на фантастичното като такова, и този концептуален парадокс сякаш работи в подкрепа на тяхното твърдение.

Още по-интересно става, когато прибавим „научното“ към „фантастичното“. Ако, от една страна, първата съставка стеснява обхвата на втората, ако заземява и обяснява, както мисли Борисова, нещата в познанието, сиреч се възползва от научното осмисляне при конструирането на света, явленията и образите (Борисова 2020: 16), то не се ли обрича фантастичното на крах, не се ли оповестява деструктивно ни намерение спрямо него още от самото начало? И нататък, не се ли оказва литературата дуалистичен враг на самата себе си, на своя фантастичен компонент (доколкото, разбира се, можем да се съгласим с теорията за двата импулса на Хюм; с това, че тя, литературата, е резултат от един миметичен и един фантастичен порив)? (Ните 1984: 20, Борисова 2020: 20).

Може би да. Може би фантастичното, мислено като цел, е обречено в момента, в който се изговори, а фантастичното, мислено като средство, произвежда своите дълбинни ефекти чрез непрестанното подкопаване на мимезиса. С това делението на Лем за фантастика, която е крайна цел на твореца (*final fantasy*), и фантастика, която носи, предава сигнал (*passing fantasy*) (по Борисова 2020: 20), получава допълнителни основания.

Използвана литература

Борисова 2020: Борисова, Е. Фантастика и познание. – София: ИЦ „Боян Пенев“, 2020.

Тодоров 2009: Тодоров, Цв. Въведение във фантастичната литература. – София: Сема РИ, 2009.

- Hume 1984:** Hume, K. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. – New York: Routledge, 1984.
- Rieder 2018:** Rieder, J. *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*. – Middletown: Wesleyan University Press, 2018.

Тяло като кожа на змия: *Altered Carbon* (2018)

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Идейната близост между *Altered Carbon*¹ (2018) и „Периферни тела“² (2014) е достатъчно поразителна, за да предпостави едно компаративистично четене на двете, но тъй като романът на Гибсън получи своя собствена рецензия, техническите съображения на мярата и неумолимият тон на актуалността изискват филмовата адаптация на Netflix да получи привилегировано място в рамките на текста. Това обаче съвсем не означава, че двата културни продукта няма да работят съвместно в хода на изложението; тяхната философска многопластовост ще бъде црихирана, за да се открие дял от богатата проблематика на тялото в пространствено-времевите аспекти на човешката дигитализация. Отношението на филма към базовия материал ще бъде предмет на отделна статия.

Altered Carbon разказва историята на Такеши Ковач (Джоел Кинаман), специално обучен терорист, чието съзнание бива размразено след 250-годишен престой в леден затвор. Наем като детектив от най-богатия и влиятелен мъж в галактиката – Лоренс Банкрофт (Джеймс Пюрфой), Такеши е принуден да използва всичките си умения, за да разреши нестандартното убийство на своя наемател. Това се оказва оплетена и трудна задача, която въвлеча затворника в серия от неочаквани преमेждия, класови вражди, морално-религиозни дилеми и сантиментални сблъсъци с едно погребано на повърхността минало.

Сериалът се състои от десет епизода, всеки с продължителност от по един час. През юли 2018 г. бе обявен и втори сезон, който тепърва бива изготвян. Въпреки очакваното продължение сюжетът успява да

¹ Сериалът на Лаета Калогридис е вдъхновен от едноименния роман на Ричард Морган, издаден през 2002 г. и преведен у нас година по-късно под заглавието „Суперкомандос“. Вж. Морган, Ричард. „Суперкомандос“. – София: ИК Бард, 2003.

² Романът е преведен в България през 2019 г. Вж. Гибсън, Уилям. „Периферни тела“. Прев. от англ. Иван Атанасов. – София: Изток-Запад, 2019.

постигне добре изразена завършеност и пълнота, а непознатият научнофантастичен терен бива прецизно представен и подробно разработен в границите на заснетата лента. Запомнящата се актьорска игра, визуалният стил и майсторската интрига печелят на *Altered Carbon* критическо признание, а теоретичният фундамент и тежкото влияние на Ницше и Фройд го поставят в обсега на критическото мислене.

Централен за филма се оказва – съвсем закономерно, както може да се предположи от заглавието – проблемът за тялото, или обличката, която се сменя по-лесно от змийска кожа. Плътта бива отхвърлена, а самата тленност на материята бива пренебрегната в името на древния човешки копнеж по безсмъртие. Но какво означава да си безсмъртен и как това рефлектира върху социоекономическите фактори? Тези питаня разплитат все по-гъстите си мрежи по протежение на действието; тялото е загубило своята първична естетика, редуцирало се е до инструмент, оръжие, транспортно средство (в случаите на междугалактическо пътуване). Богатите получават власт – властта на натрупването, на репликацията, на способността да подобряват себе си и да прехвърлят дигиталните си съзнания в един вечен цикъл. Те имат достъп до избор – могат да си закупят съвършенство, да го изменят, да го преработят по свой образ и подобие. „Пъхни жена си в мен“, приканва еротичната реклама от една витрина, зад която всяка несъстоятелност подлежи на потенциално отстраняване. Индивидуалното съзнание е в състояние да влезе в Другия и зад тези чужди очи да погледне себе си, но води ли това „влизване в Другия“ до неговото абсолютно заличаване? Може ли изобщо да остане Друг? Не и в смисъла на някаква окончателна външност.

Съвсем различна е ситуацията сред по-бедните прослойки на обществото, които откриват надежда единствено в непотребните останки на висшестоящите. Така например пострадало семейство се сдобива с дъщеря си, 7-годишно момиченце, в тялото на възрастна жена – безплатната обличка, гарантирана от гържавата в случаи на злополука, не е специфицирана и не подлежи на обжалване (освен в случаите, в които се плати за подобрене).

Но не просто замяната, а и подмяната играе ключова роля при телесния пренос в *Altered Carbon*. Възможността да получиш нечия мускулна памет, нечии рефлексии; да модифицираш биохимическите му тривиалности (като например замениш потта на женското тяло с афродизиак) са все опити за трансценденция на нормалното; допълнителен удар срещу

фиксираното генетично наследство. Разбира се, подобни експерименти са отново класово ограничени до най-заможните представители на обществото.

Впрочем няма как подобна гързост да бъде приета безусловно и макар годината да е 2384, католическата църква (или по-коректно – неокатолическата църква) все още има силно влияние върху масите. Тя отрича изкуственото удължаване на живота и се опитва да открие човека в хирургическото време, в което той е попаднал. Протестите ѝ обаче не достигат до небесата, където вековниците живеят в своите приказни палати; класовата разлика е толкова очевидна, че е нанесена безсрамно по вертикала. Но нима това представлява някаква новост? „Потокът на живота ни изравнява в своя край. (...) Мога да видя в какво ще се превърнем след хиляда години. Нова човешка прослойка, която е толкова богата и влиятелна, че не отговаря пред никого и не може да умре. Смъртта беше върховната защита срещу най-тъмните ангели на нашата природа. Сега чудовищата сред нас ще притежават всичко, ще погълнат всичко, ще владееят всичко. Ще се превърнат в богове, а нас ще превърнат в роби.“

„Бог е мъртъв“, потвърждава Банкрофт на банкет, в който принуждава семейна двойка да се бие до физическа смърт за развлечение на неговите гости. Но постигнал ли е той свръхчовека, или само онази негова безпardonна проява, която уморява всеки истински порив, прахосвайки плодородния заряд на нихилизма?

Ако отговорът е положителен, то *Altered Carbon* може да ни каже още нещо за свръхчовека – той е един отворителен и костелив баща, който не позволява да бъде погълнат от синовете си; последен мъж, ялов и неспособен да се възпроизведе, затова – обречен да се произвежда; духовен и телесен евнух.

Сериалът повдига немалко други въпроси и се опитва да разгледа допълнителни философски проблеми – например ролята на удоволствието, силата на веруването, изкуствения интелект и неговите слабости, позицията на виртуалното спрямо реалното, на победителя спрямо победения. Не успява да разреши и някои свои основания – как се постига преносът на съзнанието, какво изобщо е то, как се разпространява съответната технология (недостатъкът е запълнен със заявката за извънземна находка) и защо в свят, в който тялото е толкова несигурна променлива, всичко се плаща с ДНК отпечатък. На моменти сценаристите дори допускат гребни пропуски – предимно в опита си да об-

хванат колкото се може по-широк етнически и културен спектър. Така един мюсюлманин възкликва „Исусе!“, а персонажите често заговарят на различни езици (немски, руски, испански), без да става ясно как и дали това изобщо се отразява на комуникацията им. Цялостно обаче нивото остава високо.

След казаното до момента си заслужава да се направи и обещаният екскурс към „Периферни тела“, където телата (периферниците) са също толкова заменими, но далеч по-сигурни; съзнанието не е чип, който се вгражда в гръбначния стълб на носителя, а чиста информация, прехвърляна виртуално. И двата наратива стъпват върху детективските си елементи, но Гибсън изработва света си далеч по-бегло; неговият акцент пада върху производството на алтернативни истории и VR-ът е мост и градиво между многото възможни светове, а не пространство за мъчения и обучения. С други думи, фокусът при Гибсън е по-скоро темпорален, а самата виртуалност е тип базова флуидност, която овъзможностява телесното. Дигиталното в *Altered Carbon* е нещо противоположно – статичност, която овъзможностява участието във виртуалното и телесното. За сметка на това в „Периферни тела“ липсват фройдистките и ницшеанските препратки, но са загатнати (отново – само загатнати) някакви класови симптоми на бъдещето. Мотивите обаче са различни – при Гибсън става въпрос за общество, претърпяло осъзнато и отминало бедствие; в *Altered Carbon* се говори за неосъзната и настояща криза. И двата случая обаче изпитват границите на човешката етика и търсят волята за историческа промяна.

Както сериалът на Netflix, така и романът на Гибсън (а също и романът „Суперкомандос“ на Морган) заслужава читателско и зрителско внимание, защото отваря десетки други дискурсивни полета и очертава нови посоки за размисъл. Може би това е и един допълнителен момент, който ги сближава – тяхната привидно неизчерпаема интерпретативна откритост.

Използвана литература

Ричард 2003: Ричард, М. Суперкомандос. – София: ИК Бард, 2003.

Гибсън 2019: Гибсън, У. Периферни тела. – София: Изток-Запад, 2019.

Старата песен на нов глас: *Altered Carbon 2*

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Вторият сезон на *Altered Carbon* излезе в края на февруари и макар този път сериалът да беше заложил на по-ярки акценти, кратки девиации и смислови ядра, чисто теоретичните му аспекти бяха дори по-неузчистени от предния път. Дали това леко разочарование е продукт на изцяло външни естетически критерии, на тяхната все по-болезнена нормативност, или става въпрос за неумело боравене с научнофантастичния материал, е въпрос, по който може дълго да се спекулира. Но за да не бъде говоренето сухо и объркано, е редно да се започне от самия разказ, от сюжета, на базата на който стъпва всяко по-нататъшно не-оумение.

Историята на втория сезон продължава 35 години, след като зрителят се е разделил с мрачния и силно надценен Такеши Ковач (игран основно от Антъни Маки), специално обучен агент и амнистиран терорист. Следван от своя верен спътник – изкуствения интелект с фиксация по Едгар Алън По (Крис Конър), – Такеши все още обикаля Вселената в търсене на своята голяма, но загубена любов. За облекчение на зрителя, а вероятно и за негова изненада, 35 години зад екрана са нищо в сравнение с 35 минути пред него; Такеши бързо среща Фалконър (Рене Голдсбери) само за да си изяде боя и да остане разочарован от сриналия се романс. Ситуацията, разбира се, никога не е толкова проста, колкото изглежда, защото иде реч за странно поведение, особена лудост или необяснима болест, омотана и пакетирана в прилична детективска история. Жената, лидер на терористичната група, обучила Ковач, а също и брилянтен учен, отговорен за създаването на процедурата за дигитализация на съзнанието, не е на себе си; тя избива влиятелни личности и заразява чиповете им с непознат вирус, способен да унищожи окончателно техните бази данни. С други думи, възлюбената на Ковач се е превърнала в носител на истинска смърт, или предвестник на края,

в епоха, в която хората са пренебрегнали импликациите на собствената си смъртност. Необяснимите мотиви на Фалконър и въпросът за нейното минало представляват сериозни мистерии, които Такеши възнамерява да разбули – на всяка цена, щом жанрът го налага.

Водещите теми на сезона не са толкова много. Всъщност те биха могли да бъдат схванати като итерации на един-единствен казус, да бъдат групирани, а защо не и синтезирани в самия концепт за съхранение, разгърнат и последователно разработен в регистъра на оцеляването, запаметяването и оздравяването. Най-общо, сериалът конкретизира правото на живот, проблематизира неговата условност, преработва и филтрира невралгичните му клетки чрез мембраната на една песимистична представа за хуманност, която контрастира на фикционалната фактологичност и подкопава мнимата посока на прогреса, нейните утопични паралели и оптимистични импулси. Независимо от нивото на репрезентация този проблем, проблемът за живота, се оказва по-траен от нетрайността на материята и личността; той е всеобхватен и всепроникващ, заразен като коронавирус и също толкова дискретен. От една страна, се вижда лесно на нивото на персонажите, разбити и духовно разложени от времето, осъзнали, че не само плътта се износва и старее. От друга, се открива в рекурентността на травмата от загубеното наследство, от невъзможния завет, от премълчаната цена на величието. Политическите, социалните и чисто индивидуалните проекции на проблема се организират около неговата пулсираща фантоматичност, около ядката на неизговоримото.

Уви, дори този мощен метафизичен проект не успява да удържи на траеното си; износва се и се разпада в опит да рамкира интензивно действие от осем часа. Нещо повече – проектът се доразклаща от холивудските моди и тяхната схематичност. Така вероятно най-глупавият момент от сериала остава краткият диалог на губернаторката (Лела Лорен), бездарен антагонист, но иначе силна дама, с едно момиче, на което тя обяснява какво значи да си жена. Наистина ли полът, би се запитал всеки по-задълбочен зрител, се пренася от тяло в тяло до такава степен, че да дефинира самата вечност? Достоверно ли е в универсум, в който значението на кожата е сведено до проста „облечка“, в универсум, в който през няколко минути можеш да си всичко – и това от столетия наред, – та достоверно ли е да пазиш толкова ревностно представата за половата си идентичност? Защо всъщност никой не експериментира? Защо никой не опитва нови неща?

Едва след пораждането на тези съмнения човек забелязва колко всъщност е ригидна ликвидността на *Altered Carbon*. Богатите клонират собствените си тела. Всеки се придържа към собствената си форма. Природната даденост е ценно съдържание. Наративът произлиза от консервативна предпоставка.

Друга теоретична пикантност откриваме отново във виртуалната реалност. Това е софтуерен конструкт, използван за създаването на едемски градини и стаи за мъчения. Вторият сезон на сериала не допринася с абсолютно нищо за дообогатяването на тази ползотворна матрица. Точно обратното – нейните граници са твърде добре разпознаваеми, а потенциите ѝ изобщо не предизвикват интерес. Липсата на автентичност е все пак разпознаваем мотив – отчаяни и омегчени от битието типове търсят наслади под формата на чужди спомени в нелегални (или полулегални) локали. Но няма тези спомени не са по-малко виртуални от преживяванията, които симулацията може да предложи? Нима опииите не отстъпват йерархично пред свършения опиум на симулакрума? Единственото разумно обяснение в случая е едно и то изглежда някак недостовърно – ИИ и ВР са реликви на минали епохи; изкуственото е било отхвърлено, за да се върне човечеството към своята автентичност. Но не беше ли самата му автентика поставена на прицел?

Не на последно място трябва да бъде маркирана и пространствената еднотипност на втория сезон. При положение че човечеството може да пътува свободно между планетите, защо се оказва, че всичко важно се случва на едно и също място? Защо не получаваме перспектива към новото и непознатото? Тук, ясно е, критиката не може да бъде насочена правдиво към естетическите измерения на продукта, защото те са ограничени от финансовите му параметри. Това обаче не отмиа чувството на леко разочарование, поленнало по небцето на фантастохолика.

Като цяло, вторият сезон на *Altered Carbon* е по-линеен, предсказуем и познат от първия. Неговият новум не се движи по трасето на техническите детайли, а е рециклиран от скрапта на предходните ленти. Залогът на поредицата сега се състои във философското преосмисляне на старите положения, но и това преосмисляне среща чести затруднения и става жертва на неконсистентност; бързо омръзва и не впечатлява. Все пак сериалът не е лош предвид своята визия; неговите светлини и високобюджетни ефекти гаят омото, докато наративът сапунисва косата. И ако майсторската игра на Крис Конър отново спасява положението, то тя не може да гарантира, че гледането ще бъде повторено.

Цинизъм и антигероиизъм: *The Boys* и сивите пъпки на отвращението

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – *Sofia University “St. Kliment Ohridski”*

Няколко дни, прекарани на екран, бяха напълно достатъчни, за да могат „Момчетата“ да се похвалят с висок рейтинг и добра зрителска рецепция. За онези, които за пръв път срещнаха мръсния отряд на Бъчър, този нов сериал се оказа свежо събитие; глътка въздух в спарения задух на супергеройското кино. Не кой знае колко по-различно беше кинематографичното преживяване и за другите – дългогодишните фенове на едноименния комикс, които от край време потриваха ръце и се надяваха на чудо. Опасението, че политическата коректност ще срина суровия имидж на любимото им заглавие и ще го принуди до празна пропаганда, се оказа почти толкова безпочвено, колкото беше и резонно. И тъй като суперсилните типове се опитват да навлекат мантията на научната фантастика, за да се впишат в нейния регистър, е редно да продължим разговора за тях, без обаче да им признаваме това право; поне не толкова лесно.

„Момчетата“ е цинична интерпретация на съвременната комерсиална митология, създадена и поддържана от комиксите за супергерои. Това е една история за мръсната страна на човечеството, за краха на неговата наивност и инфантилното удобство на идеологията. Там, където зрителят е свикнал да налага черно-белите си наративни модели, изригват сивите пъпки на отвращението, безпардонността и ужаса, а местата, предвидени за леки закачки и мръсен език, са почернени и огрубени от хумора на една реалност, или по-точно – от едно очакване за реалност, което добре улавя нещо от естеството на спектакъла. Век, в който зрителната консумация и илюзията за зрелище са отнели малкото действителност на онова, което искаме да имаме, не може да не бъде премерен с такива похвати, и е естествено, ако не похвално, че дадени продукти на изкуството успяват да го направят толкова добре.

Сериалът, съставен от осем епизода по около 45 минути, проследява борбата на няколко ренегати, обикновени хора, жертви на брутална

неправда, които разбират, че под бляскавата фасада на героизма прозира нещо наистина зловещо. В свят, в който нацията се е редуцирала до общност от потребители, погълнати от пазарната фикция на фалшивите си идоли, бунтарите решават да открият истината и да потърсят реванш за своите загуби.

Пътят им, разбира се, не е лек; той минава директно през Седемте – най-могъщите създания на тази планета (всъщност извратена пародия на Лигата на справедливостта). Разчитащи единствено на своите умения и късмет, Бъчър (Карл Урбан), Хюи (Джак Куайг), ММ (Лаз Алонсо) и Френчи (Томер Капон) се опитват да сринат най-голямата корпорация в историята и да разкрият мръсната тайна на едно старо престъпление, преди да станат поредна жертва на неговите последици.

По този параграф лентата намира много сходства с поредицата за „Стоманеното сърце“ на Сандерсън, в която надарените със суперсили се оказват не герои, а злодеи, наложили контрола си върху света. Разликата е в метода – ако при Сандерсън силата действа опияняващо, но открито, то в „Момчетата“ всичко бива сметено под килима на PR отделите и техните печалби. Героите, макар и привидно съвършени, са твърде порочни и земни; те са герои по професия, рекламни агенти на надеждата – и нищо повече; опит за редукция на комплексен (социален) проблем, който трябва да бъде сведен до „нещо просто, което може да се натупа или игнорира“ (приблизителен цитат по комикса), за да не се ангажират хората с проблемите на действителния свят.

Отчасти на цената на тежкия екшън, донякъде за сметка на гребни неясноти, сериалът залага повече на психологизма, дълбочината на персонажите и напрежението, отколкото на пряката саморазправа, характерна за панелите, по които е базиран. Адаптацията на Amazon Prime – с други думи – е съвсем свободна, което в никакъв случай не накърнява интегритета на сексуалните сцени и кървавите бани. Билдунгселементът се подкрепя допълнително от актьорската игра и запомнящите се моменти, а динамичната конфигурация от характери, мотиви, перверзии и патологии придава особен чар на сюжета и неговите перипетии. Малко неща остават фиксирани; всичко се променя и омразата често преминава в съжаление, разбиране или ирония, така че читателите на *The Boys* да останат неподготвени, а зрителите – заплени.

Дали този ефект ще продължи и във вече обявения втори сезон, остава да видим след година.

Взаимното проникване на сферите: сериалът „Вещерът“ между книгите и игрите¹

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – *Sofia University “St. Kliment Ohridski”*

Често при изграждането на фантастичен универсум се прибегва до една специфична формула, до един познат модел, който разказва за алтернативен на алтернативния свят. Тази алтернатива на алтернативното обикновено бива наситена с ярки до агресия цветовете и изострени до кич вълшебства, които обезсилват въображението на реципиента и обсаждат сетивността му с незавършените образи на нечия фантазия. Въпросният проект за паралелен свят, изграден като всяко друго клише на базата на повторението, не е съвсем уместен за частния случай на „Вещерът“, но схематичният контраст, който една такава абстрактна конструкция, била тя и художествена, предлага, би могъл да хвърли малко светлина върху успеха на поредицата с оглед на жанровата ѝ специфика и да послужи като шаблон или мостра, тоест да екземплифицира определени взаимодействия между различните медии.

Ако приемем, че фееричното измерение, интензифицираното пространство на този „пръв“ или „друг“ свят, към който сега се връщаме, улавя импулса на фентъзито по принцип, тогава едно от главните събития в света на „Вещерът“ може да послужи като метакоментар за мястото на Сапковски в съвременната култура. „Взаимното проникване на Сферите“, или генезисът на фантастичното във фантастичната му поредица, се характеризира от повествователя като катаклизъм, който тласва един муден свят в прегръдките на необикновеното; появяват се чудовища, магьосници, остри конфликти, а с тях се зараждат и нови потребности. Една от тези потребности е маркирана чисто професионално – беззащитните човешки общности, изложени на непозната до този момент опасност, се нуждаят от нов тип екстерминатор; от обучени наемници, които да се справят с изродното. Оттам и фигурата

¹ Текстът е публикуван в „Литературен вестник“, бр. 21, год. XXIX, с. 14.

на вещера – мутант, сиреч лиминален образ, нещо между човек и звяр, който е трениран да отстранява чудовища, проклетия, неестествени заплахи.

За да бъде картината пълна, или малко по-различна, а екскурстът – завършен и оправдан – трябва да се отбележи, че тези „стълбове на надеждата“, вещерите, са допълнително травестирани; тяхната циничност, лошата им слава и споделяният страх, с който биват посрещнати, хвърлят допълнителна интрига върху сивата база на универсума. Нещо повече – преобръщането е основен похват при неговото изграждане; цинизмът заема мястото на рицарската романтика, вулгарността на живота се преплита с възшебното опиянение, красивото застава като своя карикатура в една съвсем прагматична реалност. Казано по друг начин – традиционното фентъзи, или този алтернативен на алтернативния свят/модел, – заципва прешлените на „Вещерът“ и създава нещо междинно, грозновато и особено; нещо, което да претендира за по-голяма доза „средновековен реализъм“, без обаче да се лишава от фантастичното; едно своеобразно проникване на Сферите на равнището на кодификацията.

Това обяснение може в най-общи линии да предложи версия за нарастващата популярност на „Вещерът“ през последните години. То е ползотворно дотолкова, доколкото имплицира междутекстови връзки с други, по-масивни епоси, като поредицата на Дж. Р. Р. Мартин – „Песен за огън и лед“. Подобни сродявания съчетават по презумпция определен набор от характеристики в разпознаваеми типове. Но „взаимното проникване на Сферите“, елемент, както бе уточнено, от художествения свят на Сапковски, би могло да има и друго критическо предназначение – то отправя към синтеза на литературата, играта и киното, за да даде всички необходими предпоставки за съставянето на една окръглена (междумедиялна) рецензия.

Само преди няколко месеца – в края на 2019 г. – „Нетфликс“ пусна сериал за Гералт от Ривия, „Вещерът“. Резултатите бяха смайващи предвид първоначалното недоволство на масовата публика, която бързо разпозна евтините декори и припозна в тях „бягство от духа“ на оригиналната поредица по посока на Толкин. Еуфорията, с която зрителите прегърнаха новото отроче на корпоративния гигант, бе наистина странна, а съпоставките с най-успешния до този момент сериал на НВО – „Игра на тронове“ – изобщо не закъсняха. При все това лентата, развита по плоскостта на предходните културни продукти за вещера,

успя – в разминаването си с тях – да се открие като нещо не съвсем добро. И ако подобен упрек не би могъл да издържи при други обстоятелства – все пак дори нетренираното ухо може да чуе, че целта на новата медия не е да повтаря или имитира предходната, – то недостатъците сами по себе си са достатъчно големи, за да реагират като самостоятелни единици в издържан аргумент. А ето и неговите компоненти в обратен ред – от най-гребните към по-сериозните:

На първо място, сериалът на Лорън Шмит Хисрич е наистина евтин. Реквизитът е изкуствен, ефектите са лоши, перуките и лециите са с по-ниско качество от тези, които се използват при косплей. И ако бюджетът не е състоятелен проблем², когато става въпрос за ниско фентъзи, то той е сериозен препъникамък, когато случаят е друг. Дори елементарната съпоставка с „Игра на тронове“ го разкрива – хубавите диалози и политическите игри се отплащат достатъчно, за да се покаже муцуната на малък дракон и да се проследи растежът му в следващите сезони при наличието на по-висок рейтинг и съответно – на по-добро финансиране. Когато обаче драконът е фрагмент от изначалната мозайка, няма как той да не заприлича на Голямото пиле от „Улица „Сезам“, за да може после магьосникът да кихне нещо по-шарено в ефир. Впрочем от неумелото бюджетиране най-потърпевши са представителите на магьосническото съсловие; магьосниците в сериала са като пародия на онези, които Санковски си представя. От една страна, да я наречем литературна, тъй като за нея се искат – в кръга на шегата – пари предимно за идеи и мастило, заклинателите, тези неинхибирани същества, злоупотребяват с йерархичната си високопоставеност и инфантилното си могъщество; те биха използвали заклинания дори за тривиални дейности като сутрешно оправяне на коса или запалване на свещ. Във филмовата адаптация обаче кризата ги е притиснала; вълшебниците се стараят да извъртат вратове с невидима сила или да духат срещу вятъра, за да не си проличи шарлатанията им. И то в редките случаи, в които не въртят кинжали по сандокански и не се премият през лошите като ниндзи.

Все пак, ако има някой, който в крайна сметка може истински да се оплаче, това безспорно са онези техни колеги, вещи заклинатели, които – от наративна позиция – са прекарвали десетки години в изучаване

² Силно се надявам, че читателите вече са ми простили, а и ще ми простят езиковите заигравки, които си позволявам да правя по протежение на текста.

на арканичното, за да могат накрая да се превърнат в огнена топка³, да бъдат отхвърлени с леко движение на китката и да си умрат за едното нищо. Ей така. Защото парите за ефекта са колкото парите за надника – има актьор, няма кълбо, има кълбо, няма актьор. За гологлавия господин, чиито десетилетия тренинг биват сведени до еднократно хапване на месо, дори не си заслужава да говорим; достатъчно е да отбележим, че това заклинание, което всеки би намерил причина да научи, е оправдано откъм полза и ефект – напълно си заслужава да бъдеш разпорен, за да се открие временното местоположение на някого, вместо да си платиш за скаут.

С горните примери, надявам се, си проличават и някои наративни проблеми, които не са свързани с финансите. В този ред на мисли и с цел сериалът да бъде „по-сложен“, защото това явно би означавало да бъде по-арт; епизодите са толкова лошо скрепени във времето и се случват с такава безразборна безпардонност, че понякога е странно дори за запознатите с оригиналните разкази на Сапковски. Става ясно, че се превърнат календари от събитие на събитие, но не се разбира защо Лютичето, любимият на всички бард, изобщо не се изменя между сцените⁴. Изяснява се обаче, макар и неексплицитно, как престорени реплики с философската дълбочина на инфлуенсър от социалните мрежи могат да бъдат лошо попадение – особено когато чертаят свят извън интерактивността на видеоигрите. В една игра, казано на едро, човек може активно да избира между добро и зло, да търси „по-малкото“ или да остава неутрален, живеейки с последствията от собствения си избор; в една книга или филм подобни неща често достигат до голо морализаторство или неизживяна драматичност, да не говорим за сладникавост. А сладникавост има в изобилие; от „екшън“ сцените, в които една от най-великите магьосници кара мутант да направи базово магическо заклинание, тичайки „на пожар“ към него, за да може да го целува на фона на летящите бандити, до монолозите за окаяното място на жената в света на мъжете. Човек би си помислил, че след като даден персонаж се

³ Любопитна подробност е, че във версията на сериала огнената магия се води забранена. Истинската причина за това – най-скъпа е. Уви, Трис Мериголд, която по зло стечение на обстоятелствата е „профилирана“ именно в нея, тук трябва да се прави на Супер Марио и да работи със зле нарисувани гъби.

⁴ Това всъщност е нож с две остриета. От една страна, можем да говорим за външния образ с неговите чисто визуални измерения. От друга, можем да засегнем измененията в характера на персонажите, които изменения обаче липсват както в книгите, така и в игрите; героите на Сапковски са изписани в камък, те са стагнирани и не търпят промени.

е отказал от възможността да ражда, той не е в добра позиция да се вайка и универсализира до „проста утроба“, но... сценарият задължава.

Дори сценарият обаче не може да оправдае хаотичното актьорство, което – твърде умишлено – се моделира двукратно през игрите – от и далеч от тях. Последниците са явни. Хенри Кавил – в ролята на Гералт от Ривия – ръмжи и сумти по-пресилено и по-неестествено, отколкото триизмерната анимация на компютърния екран, която се опитва да наподобява. Лютичето, Джоуи Бати, от друга страна, се справя блестящо в това да бъде палячо. Йенифър от Вендерберг, играна от Аня Чалотра, присвива устни и горе-долу напомня на фиктивния си образ, а Трис Мериголд (Ана Шафер), толкова няма общо с ролята си, че отнема известно време на човек да се досети кого всъщност играе.

Все пак бойните сцени в сериала са изпипани и изглеждат внушително, а песента на Лютичето – *Toss a coin to your Witcher* – стана такъв оправдан хит в интернет, че може да се окаже едно от малкото истински хубави неща в тази продукция.

Суровата критика настрана – сериалът „Вещерът“ е поредният камък в зида на поредицата, който илюстрира взаимодействието между различните медии, тяхното взаимно проникване. След като излезе и бе масово харесан, интересът към играта, която всъщност изстреля полското заглавие във висините, пропорционално нарасна. Повиши се и вниманието към книгите, от които всичко това започна, а след като „Нетфликс“ обяви и плановете си за продължение, очакванията подобаващо нараснаха. Може би с повече внимание към детайлите, по-добри средства и малко по-изпипано писане сериалът би могъл да се надхвърли; летвата определено не е поставена твърде високо в съпоставка с другите реализации на заглавието.

II

НА ФОКУС

„Дилър на реалности“ на Николас Димитров

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Николас Димитров е роден в България. Завършва НГДЕК „Св. Константин Философ“ и в началото на 90-те години заминава за чужбина, където продължава своето образование в университети във Вашингтон, Брюксел и Буенос Айрес. На 22 години започва стаж в ООН, а на 24 става представител на Световната банка в Република Македония.

Дебютната книга на българския автор Николас Димитров „Дилър на реалност“ предизвиква скандал в Русия, а в Турция е забранена. Излиза първо на руски език, а след това е преведена и у нас. Негативните религиозни външения около романа на Димитров го превръщат в провокативно четиво, което подтиква читателите да разтворят неговите страници с идеята, че там ще открият нещо наистина революционно и подривно. Дали обаче се оправдава „скандалният ореол“ на това издание?

„Дилър на реалности“ е написан в духа на киберпънк традицията, започнала още от Уилям Гибсън, а у нас (още преди Димитров...) в тази посока работят автори като Любомир Николов, Иван Попов, Александър Белтов, Григор Гачев и др. Споменавам тази подробност, защото в някои интервюта с автора беше отбелязано, че това е първият киберпънк роман, написан от българин.

„ – Ще ми се да изчукам Каролина Шилер – бих искал да е направо на подиума.“ Това е изречението, с което книгата приветства своите читатели. Още на първата страница „внедряването в елитната манекенка“ е удоволствие, което може да бъде осигурено единствено от корпорацията „Транс Реалити“ срещу *символична цена*, заплатена от клиента, а именно – „ние трябва да се внедрим във вашия мозък“. Краткото въведение е подготовка на читателя за по-нататъшното разгръщане и задълбочаване на повествованието.

В близко бъдеще град Сингапур е световна столица на бизнеса и развлеченията, монополизирани от месечански настроена корпорация,

използваща новите технологии, за да осигури удоволствие на хората, конструирано от собствените им копнежи и извратени желания. Това е град, в който можеш да влезеш в интертоалетната, но вместо да седнеш на тоалетните чинии, допираш лицето си там, където мислите ти ще се вляят в общия поток на информация. В тази фаянсова куптия имаш възможност да пуснеш съкровенията си мисли и несбъднати мечти.

Това е град, в който религията се е превърнала във фастфуд, а автоцърквите са като телефони кабинни, в които усещаш спарения въздух и наркотичния аромат на реалните църкви. Достатъчно е да избереш религия (ако платиш за услугата, получаващ пълно и реално изживяване) и да се насочиш към някои от пакетите, сред които е и „Богоугоден“. В него влизат „услугите“ кадене с тамян, запалване на свещ, запис на песнопения и интерактивна изповед. Въпросните кабинки също са притежание на „Транс Рeалити“, където в огромни колцентрове служителите удовлетворяват нуждите на обществото от досег до духовна подкрепа.

След покупката на пакета **Ден в рая** всеки има възможност да изживее последните си мигове, потопен в щастливи спомени, услужливо поднесени му от технологиите. Трудността да се прецени кога ще настъпи краят на живота предизвиква вълни от недоволство сред отиващите си от този свят, защото завръщането в безнадеждността на битието се превръща в катастрофа. Молбите за повторение на сеанса, настояванията персоналната реалност да стане постоянна, довеждат до отчаяни мерки: хвърляне от прозорците на болниците, вкарване на въздух във вените, душене с тръбите от системите и др.

Шпионинът Золтан Варго (Зет) има задача да се внедри в корпорацията, за да събере информация за новия ѝ проект, който е разработван в секретните лаборатории на сградата. Оказва се, че интервютата с кандидатите не протичат по стандартния начин. Те трябва да преминат през множество изпитания, за да докажат способностите си и мотивацията да влязат в семейството на „Транс Рeалити“. Кандидатите минават и през секстет, защото някои от личностните качества се проявяват само в секса.

На интервюто Золтан е дрогиран с LSD и изоставен в стая с черно-бяло изображение на стената, напомнящо гравюрата на Дюрер *Четиримата конници на Апокалипсиса*, на което са изобразени Буда, Шива, Огин и Темида. Провокиран от въздействието на дрогата, героят провежда разговор с боговете, което му донася успех на първия етап от

интервюто. Золтан ще се превърне в марионетка в ръцете на собственика на „Транс Реалити“, но пък тази зависимост от компанията ще го трансформира в новия Месия.

Символиката на споменатите по-горе богове е разпръсната в няколко отдела, ръководени от акционери: *Правен отдел* (Августа Юстас), *Финансов департамент* (Фо Ци), *Департамент по кадрите* (Давенгранат Чопра) и *Креативен отдел* (Паоло Рамбан).

Въпросните акционери имат сериозна амбиция да бъдат духовни стълбове на новосформиращата се религия (*трансферизъм*), изградена на базата на персонална реалност, в която ползвателят попада в свой свободен свят. Новата религия се стреми да измести всички останали, като обещава още приживе вечен живот, изпълнен с удоволствия. Мислите, емоциите и уникалната личност на човека завинаги ще останат част от новия удивителен свят на рая, а той ще се превърне в негов Творец. Трансферизмът позволява да живееш в собствен свят, във всяко измерение и във всеки момент от времето. Благодарение на персоналните реалности можеш да изпиташ всяко усещане и да добиеш опит. Достатъчно е да вземеш едно хапче и да сложиш в ухото си устройство, което се слива с мозъчните вълни и дава възможност за тяхното моделиране.

Алчните за власт акционери са не просто последователи на различни религии – те „слагат маските“ на самите богове и изземат ролята им на Създатели. Появата на Месията (Золтан) е крайна фаза на подготовката и началото на технологичния апокалипсис (той е необходим, за да се съберат всички конници на апокалипсиса) с цялата му уникалност, интензивност и мащаб; с необятността на последиците от него и желанието на всички, въвлечени в „създаването на светове“, да превърнат трансферизма в нещо безпрецедентно. Технологичният апокалипсис се стреми да сложи край на познатия ни свят и да постигне нов световен ред...

Изображението на конниците в кабинета, в който е проведено първото интервю с героя, постепенно придобива символиката от гравюрата на Дюрер, в която конфигурацията се сменя, за да отстъпи място на Золтан като проповедник и създател на новата религия.

Конниците на апокалипсиса са описани в Библията, и по-конкретно в Откровенията на Йоан. Кои са те? 1. **Ездачът на бял кон** – според някои от интерпретациите това е Божият син. Исус дал знак на своите последователи кога ще започне управлението му на Царството Божие. Той споделил, че когато поеме властта, условията в света драстично ще

се влошат. В Библията пише (Матей 24:3, 7; Лука 21:10, 11), че след възкачването на Исус цяло да има войни, недостиг на храна и смъртоносни зарази. Това е описано в края на романа на Димитров, след като Золтан успява да създаде новата религия. В „Дилър на реалности“ е представена абстиненцията, в която попада целият свят, след като е опитал от еликсира на безсмъртието. Унищожени са църкви, организират се бунтове, недостигът на храна е илюстриран посредством мимолетното пребиваване в персоналния виртуален рай, а хората стигат до саморазрушителни действия, за да запазят по-дълго собственото си удоволствие и да дават храна на изтерзаното си и вече зависимо от вълшебното хапче тяло. 2. **Ездачът на червен кон** – той представлява Войната. 3. **Ездачът на черен кон** – гържи везни в ръката си и представлява Глада. 4. **Ездачът на блед кон** – това е Смъртта.

В крайна сметка трансферизмът дава възможност на човека не да захвърля собствените си убеждения и вярвания в определена религия, а посредством виртуалната реалност, в която се озовава, да се докосне до работата на Създателя. Нещо повече – да усети как се създава свят. Давайки му тази възможност, „Транс Реалити“ се стреми да постигне това, към което и всяка религия се стреми – да спечели доверието на неговата душа.

Романът на Николас Димитров отваря капака на кутията на Пандора в бъдеще, в което са пуснати и излезли извън контрол всички бесовете и фанатични копнежи на човека, успял да постигне контрол над своята реалност посредством технологичния инструментариум. Можем ли обаче да контролираме населението и да ги превърнем в послушни роби на новите технологии? Можем ли да предвидим реакциите и гържането на цялото човечество, ако го манипулираме чрез личните емоции и копнежи? В състояние ли сме да поемем отговорност за последствията от изземането на ролята на Твореца? Готови ли сме да платим цената за собственото си безсмъртие? Това са някои от въпросите, които произведението експлицитно поставя като важни за нашето съвремие. Историята, разказана от автора, не е революционно нова, за да провокира подобно отношение към книгата от страна на руските духовници. Контролирането на населението чрез наркотици, секс, обещания за безсмъртие, нови богове и мечтан живот във виртуалната реалност се наблюдава в произведения на световноизвестни автори – Виктор Пелевин, Чайна Миевил, Филип К. Дик, Сергей Лукяненко и др.

На места повествованието е малко тромаво и на моменти нахъсано,

но авторът заслужава подкрепа за своя дебютен роман, защото е навлязъл в материя, която не е лесно да удържиш до самия финал на историята.

Илюстрациите в романа, дело на Никита Кравцов и Мария Зволинска, са силна визуализация на авторовите идеи.

„Да бъдем хора!": няколко думи за романа „Чуждо тяло“ на Патрик Рос

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)

Един от начините да надхитрим смъртта е като постепенно опитомим природата и изземем нейната конструкторска функция. На каква цена? Живеем във век, в който човекът става все по-зависим от технологиите, а самите те стават все по-еманципирани. През последните десетилетия в световен мащаб трансхуманитарната идеология организира ученията около проекти, чиято цел е насочена към подобряване на заобикалящата ни действителност; към все по-дълбинното изследване и проникване в механизмите, поддържащи живота, а оттам и към постигането на безсмъртие. За да „спаси“ и осигури бъдещето, понякога се налага науката да жертва „доброволци“ от настоящето (доказва го **наследството**, което д-р Йозеф Менгеле оставя след себе си по време на Втората световна война в концлагерите в Полша), а ученият – да се превърне в огледало на собствените си фанатични идеологии.

Медицината се развива с невероятни темпове. На този етап все още не сме свидетели на самостоятелна хирургична намеса от страна на роботи, но вече са приложими, за определени интервенции, механични асистенти на хирурга. Да Vinci е пример за такъв операционен робот. Ембрионалната модификация, посредством метода CRISPR-Cas, теоретически вече е постижима и в близко бъдеще ще бъдем в състояние да манипулираме гените на следващите поколения. След време нанороботите ще играят съществена роля не само при анализирането на вътрешното състояние на човешкото тяло, но и успешно ще се намесват, преди да се развие болестта.

През последните няколко десетилетия, когато и темата за технологично безсмъртие в световен мащаб е изключително актуална, в българската литература не са много авторите, които насочват своето перо към художественото осмисляне и проблематизиране на отношенията между човека и технологиите – по-специално на проникването им в механизмите на тялото и неговото усилване. И все пак имаме опити

в тази посока: „10⁻⁹“ (2007) на Николай Теллалов, „Манифестът на един бог“ (2014) на Стоян Авджиев и гр. Дебютният роман на българския автор Патрик Рос (псевдоним на Христо Димитров) „Чуждо тяло“ (2019) разкрива една такава картина на битието. През 2017 г. романът излиза на английски език със заглавието “Transgression: Dodging The Inevitable”. Началото ни отвежда в Париж (Франция), където във високотехнологичната болница „Саоке“ изкуственият интелект Доктор Уотсън успешно извършва, само за осем минути, всякакъв вид операции.

Едно близко бъдеще, в което човечеството е успяло да впрегне новите технологии в полза на собственото си добруване, а справянето с нелечими болести вече не изглежда толкова невъзможно. Историята ни въвежда в битието на преуспяващия хирург Оливие Софрон и Дженто Рипана (директор на болницата), като междувременно прави ретроспекция на техния професионален и личен живот.

На фона на идиличната атмосфера и комфорта, които ускоряващото се съвремие осигурява, се разразяват сериозни и неконтролируеми протести от страна на група хора, противопоставящи се на все по-осезаемото изместване на човешкия фактор от всички сфери на живота. Стотици протестиращи излизат по улиците на Париж и с фанатично въдъхновение, следвайки своя лидер Лестър Фийлд, размахват лозунга „Да бъдем хора!“. Гласът на масите е глас на съвремението, позволяващ на автора да засегне въпроси, които са актуални за този тип литература още при първите научни опити за „нахлуване“ на технологията в крехкостта на човешкото тяло:

Къде останаха хората? Дали всичко това е за наше добро? Роботи, технологии, механични устройства – кой има нужда от тях? Ако не сме ценни за обществото, в което живеем, какво ще се случи с нас? Какво се случва с ненужните вещи? Изхвърлят ги! Излишни са! Но какво да правят хилядите почтени хора, оставащи без работа? Технологията се превръща в зло, което трябва да бъде премахнато от живота ни! Това не е бъдещето, което искаме за децата си, нали?

В свят, в който човекът е бил решаващ фактор във всички звена на ежедневието, постепенното нарушаване на неговата битова и емоционална хармония го поставя в позиция на малцинство, маргинализирано заради могъщата способност на технологиите да извършват по-бързо, по-успешно, с по-малко средства това, за което на него му е отнемало немалко време.

Посредством образите на двете любими жени – Анжелик (съпругата

на Оливие) и Маглен – любовницата на Дженто, Патрик Рос проследява, но и проблематизира практическата, животоспасяваща функция на новите технологии. Анжелик се сблъсква със смъртта, а Оливие трябва да вземе съдбоносно решение – да запази тялото на своята съпруга, но да се сбогува със спомените ѝ за предишния им живот или да удължи нейното съществуване чрез имплантирането на чип с изкуствен интелект в почти разрушения ѝ мозък. Имплант, достатъчно сложен и способен на самообучение, който ще възстанови „пълноценността“ на любимото същество.

Подобни ситуации, в които е необходимо героите да направят избор, позволяват на авторите да визуализират и прогнозираят възможни последици от „внедряването“ на технологиите в човешкото тяло. Романът поставя въпроса „Трябва да се замислим на каква цена получавате чудесата на технологичната революция и най-важното – дали са ни необходими?“

Границата на терапевтичните манипулации на човешкото тяло, внедряването в него на помощни механични средства (поставянето на байпас, изкуствени протези, чипове, които подобряват зрението), в един момент би могла да се отмести от „поправяне“ към „усилване“, а хибридизацията (смес от биологични и технологични системи чрез свързването им в човешкото тяло) – да придобие патологични измерения. На „хирургическата маса“ на науката са поставени човешки животи и ученият се намира в позиция, в която отговорността му към огласяване и прилагане на научните открития се превръща в отговорност за цялото човечество.

Съвременният д-р Моро (Дженто Рипана) обаче, за да получи обратна връзка за ефективността на своите открития, трябва да ги приложи върху човешки същества. В Чили се осъществяват медицински експерименти сред три групи доброволци. Първата е изцяло съставена от жени. Във втората са подбрани дванадесет деца, а третата е съставена от мъже. Доктор Рипана анализира поведението на групите след присаждането в главите им на импланти, като ги подлагат на точно премерени мозъчни операции. По време на експеримента всяка една от групите се самоубива. Експериментите са преустановени, но не и забравени. Фанатичната любов на Рипана към Маглен го подтиква отново да се върне към тях, за да спаси своята любима от тумора, който всеки ден отнема по малко от живота ѝ. Той я убива, за да прехвърли съзнанието ѝ в имплант, който планира да прехвърли в тялото на Анжелик и да върне отново към живот жената, която обожава.

Една безмерна любов провокира учения да премине границите на човешкото, за да задоволи личните си нужди и да обезсмърти своите чувства. Цената, която трябва да плати, е за сметка на друг живот. Само ще вметна, че в произведението на Дино Будзати „Големият портрет“ героят проф. Енриаде решава да възстанови своята отдавна починала любима Лаура, като прехвърля спомените ѝ; вдъхва ѝ емоционален живот в стоманена конструкция (могъща изчислителна машина). Последствията са катастрофални. Героите на Патрик Рос не минават тази граница. Справедливостта възтържествува, но само привидно. Оставам края на историята за бъдещите читатели.

Дебютният роман на Патрик Рос „Чуждо тяло“ е нелош първи опит за навлизане в проблематика, към която българската литература или рядко обръща поглед, или осмисля недостатъчно на фона на световната литература. Разбира се, романът има както своите силни, така и своите слаби страни. Авторът проявява интерес (и притежава достатъчно познания) към най-новите технологични постижения и идеи, което е важно за конструирането на реалистична картина и е положително качество на романа.

Прекалената му и на моменти ненужна описателност на събитията натежава и разконцентрира читателя. Последствията от взетите решения, залогът за бъдещето, остават в рамките на глас, обитаващ пространството на произведението, без да бъде отелеснен с необходимия импулс, който задвижва интровертните светове на героите в романа „Чуждо тяло“.

Въвеждането на криминалната линия в романа, разследването на инцидента с Анжелик, динамизира историята, извежда фигурата на властта и като морален коректив, и като възмездие спрямо незаконните действия на героите.

Уважителни са усилията на автора да говори за проблемите на нашето настояще и бъдеще, а въпросите, които поставя в романа, насочват вниманието ни към реални опасности и избори, пред които ще бъдем изправени в близките десетилетия. Това са въпроси, които неизбежно следват прогностичните визии и загриженост на литературата за емоционалната и физическата цялост на човешкото същество.

Литературата си поставя нелеката задача под всякаква форма да припомня, че човешкото същество е колкото крехко и уязвимо, толкова и способно да създаде средства за собственото си унищожение. „Да бъдем хора“ е апелът, който авторът отправя към читателите и съ-

щевременно насочва вниманието им към по-осъзната ангажираност по отношение на последствията от участието на технологиите в поддържането, усъвършенстването на нашия живот.

Патрик Рос заслужава подкрепа за своя дебютен роман и съм сигурна, че следващите му произведения ще проникват все по-уверено в проблемите и дилемите на нашето съвремие, за да ни напомнят, че трябва да поемаме отговорност за наследството, което оставяме на поколенията след нас.

Фантастика и познание.

Без/граничност на познанието

в българската фантастична проза

Рени Янкова – Нов български университет
Reni Yankova – *New Bulgarian University*

Темата за познанието и неговото място в конструирането на фантастични литературни светове и герои е водеща в много теоретични изследвания през XX в. Но въпреки тези широки обсъждания в полето на литературната критика много въпроси, отнасящи се до същността на фантастичното, остават неотговорени и днес. Често изследователите сами ограничават обхвата на анализите си до конкретните литературни форми, в които се проявява фантастичното – мит, приказка, фентъзи сага или научнофантастичен роман. Настоящата рецензия представя книгата на Елена Борисова „Фантастика и познание. Без/граничност на познанието в българската фантастична проза“, но има за цел и да посочи с какво този труд излиза извън комфортната зона на литературната критика, която обичайно сама ограничава обхвата си. Сред важните постижения на авторката са още: дълбокото познаване на теоретичните постановки в световните литературни изследвания; прилагането на значими философски концепции към темата за фантастичното; мащабният набор от фантастични произведения, които се анализират; смелият поглед към най-новата българска научна фантастика, предложен в края на изследването.

Книгата на д-р Елена Борисова „Фантастика и познание. Без/граничност на познанието в българската фантастична проза“ (2019) е задълбочено и вълнуващо критическо изследване, което очертава своеобразна траектория на нарастване – от глобалната тема за фантастичното като елемент в литературата до необходимостта от научнофантастично осмисляне на реалността между кориците на различни произведения. Трудът на Елена Борисова започва с представяне на идеите за фантастичното като присъствие в текста и извън него и научнофантастичното на съвременни и актуални литературоведи

и хуманитаристи, сред които се открояват имената на Катрин Хюм, Розмари Джаксън, Дарко Сувин, Елка Константинова, Цветан Тодоров. В същото време, построявайки теоретичната рамка на изследването си, авторката не пропуска да се опре и на солидни философски концепции, заети от Аристотел и холистичната система на немския идеалист Имануел Кант. Добре балансираната сплав от устойчиво философско познание и модерни хуманитарни прозрения създава онази специфична гледна точка, на която да се доверим по-нататък в анализа на фантастичното в книгата на Елена Борисова.

Първа глава, озаглавена „Фантастичната литература като художествено и философско явление“, не просто ни запознава с концепциите на вече утвърдени изследователи в жанра, но се стреми да проникне в самата плът на научнофантастичното. Елена Борисова умело търси отговори за същността на фантастичното, за историческата му връзка с мита и приказката, за миметичната му функция в литературата. Тя достига и до недвусмислено семиотична трактовка на проблема чрез отделяне на ролите на имплицитния читател и имплицитния автор, които се явяват решаващи при изграждането на фантастичните текстове. Не по-малко интересно и значимо в теоретичен аспект се явява и разграничението между съдържателна и иносказателна фантастика, както и извеждането на характеристиките и функциите на тези жанрови класификации. В края на първа глава Елена Борисова достига до проблема за метафизичните аспекти на познанието и неговата импликация в научнофантастичния жанр. Като използва оста, изградена върху отношението човек – познание, авторката достига до прецизно разграничаване между митологично, фолклорно-фантастично и в последиствие – научнофантастично в литературата.

Втора глава на книгата, озаглавена „Фантастичното изображение и аспекти на метафизичното познание в българската проза след 1960 година“, потапя читателя във фина мрежа от философски и литературоведски търсения, почиващи върху богат корпус от български фантастични произведения, създадени в периода 1960 – 2000 г. Впечатляващ и увлекателен е начинът, по който Елена Борисова успява да разгърне анализа на едни от най-значимите романи, разкази и новели в българската фантастична традиция („Сините пеперуди“, „Барьерата“ на Павел Вежинов; „Парадоксът на огледалото“, „Пътят на Икар“, „Тежестта на скафандръра“ на Любен Дилов; „По голямата спирала“ на Атанас Славоф; сборникът „Фантастични игри“ на Недялка Михо-

ва; „Клонинги“ на Весела Люцканова и т. н.), като в основата полага големи философски, етични и естетически търсения. Сред тях се открояват въпроси, които фантастиката си задава и днес: ограничено ли е човешкото познание и от какво; способни ли сме да надскочим себе си – предразсъдъците и земния си опит при срещата с Другия (неземно същество с разум и опит, различни от нашите); къде трябва да сложим моралните граници в процеса на генетичното и механично подобряване на човека; струва ли си постигането на безсмъртие за човека и на каква цена; ще понесе ли човекът самотата на безкрайния Космос и какви ще са поколенията, родени извън Земята, непознаващи земния живот на предците си? Всички тези проблеми Елена Борисова разгръща поетапно, опирайки се в анализа на идеите на големи мислители като Кант и Бодрийяр. Пъстрата панорама от проблеми и въпроси във фантастичната литература е умело допълнена и с примери от световноизвестни писатели в жанра, работили по същите теми и в относително същия период. Приятни и обогатяващи за читателя са изкусните паралели, които тя прави между творчеството на Любен Дилов и Атанас Славоф, от една страна, Станислав Лем и Рей Бредбъри, от друга. Проследявайки темите и проблемите във фантастичния жанр, Елена Борисова умело отчита влиянието, което им оказват историческите и социалните предпоставки на тяхното време. Така, придвижвайки се хронологично напред през произведенията, Борисова очертава като все по-важни, дори доминиращи, аспектите на отчуждението, самотата, безскрупулността и духовната нищета в българската фантастична проза. Тя подчертава наличието на ясна тенденция у писателите все повече да отместват темата за научното познание към тази за духовното. След 1990 г. Елена Борисова посочва като водещо любопитството към темите за живота и смъртта, за висшите сили, за окултните трансформации на познанието.

Именно тенденцията, очертана по-горе, дава основание на Елена Борисова да посвети последната глава от своята книга на темата „Трансформация на религиозни и окултни мотиви във фантастичната литература след 2000 г.“ В тази последна част от изследването авторката разглежда опитите да се достигне метафизично познание в някои фантастични произведения след 1990 г. В подобрите романи темите все повече се отместват от търсенето на извънземен разум и покоряване на Космоса към силата на човешкия разум и неговите стремежи да проникне в дълбоките теми за живота и смъртта, за съществуването на Бог, за греха и изкуплението. Но колкото и да е лесно да се очертае

тази нова тенденция в темите на фантастичните романи в началото на ХХІ в., сложен остава въпросът как човекът може да придобие познание по изброените теми, след като те не са сетивно познаваеми. В продължение на векове този въпрос са си задавали философи, теолози, учени от различни области. Като отправна точка в рамките на литературното си изследване, Елена Борисова отново се опира на Кантовото разбиране за познанието и най-вече за ролята на трансценденталната схема и въображението в процеса на формиране на такива сложни синтетични съждения.

Трета глава на книгата се спира подробно на анализа на няколко български произведения, сред които романите на Емил Андреев „Стъклената река“ и „Лудия Лука“, както и книгите на Галин Никифоров – „Къщата на клоуните“, „Фотографът: Obscura reperta“ и „Лисицата“. Авторката аргументира подбора им с това, че „в тях най-ясно се наблюдава граничността на фантастичното изображение, което е ситуирано между рационалното и ирационалното, между възможното и действителното“ (243 с.). Силно впечатление прави дълбочината на анализа на тези произведения – от митологичните и религиозни символи и знаци в тях, доразкриването не само на фантастичните, но също на духовните и философските им аспекти.

Изследването на Елена Борисова, поместено в настоящата книга „Фантастика и познание“, представлява дълбочено критическо-трансцендентално осмисляне на българската фантастична проза след 1960 г. Впечатляващ е огромният корпус от произведения – не само родни, но и чужди, с които авторката работи в търсене на онези аспекти на фантастичната проза, които я утвърждават не само като литература на бъдещето, но и като литература на човешкото самопознание. Книгата на Елена Борисова е изследване със солидна теоретична основа, изградена не само чрез позоваването на други важни литературоведски проучвания, но и чрез влиянето на идеите на един от най-значимите философи – Имануел Кант. Няма съмнение, че благодарение на настоящата книга българската литература и критика получават не просто обзор на научната фантастика, а сериозно съвременно проучване, издържано по всички изисквания и задаващо нова посока в мисленето за фантастичното.

Непоносимата тежест на битието в романа на Иън Маклюън „Машини като мен“

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Иън Маклюън е автор на повече от десет романа, сред които „Почивка в чужбина“, „Дете във времето“, „Неумолима любов“ и др. Носител на наградите „Букър“, „Съмърсет Моъм“ и др. Романите му са преведени на над 30 езика, а някои от тях са екранизирани.

През 30-те години на XX в. един учен описва абстрактно изчислително устройство, което след време ще изиграе огромна роля при доказването на основни резултати в компютърните науки, най-вече в областите, където е необходимо да се извършват сложни математически изчисления. Този учен се нарича Алън Тюринг. Следващите десетилетия са важни за посоката, в която се развива науката, за да се достигне до създаването на изкуствения интелект. Шестмесечният семинар, организиран през 50-те години в Дартмутския колеж, се смята за зората на изкуствения интелект като изследователска област, а самото понятие е въведено от Джон Маккарти (през 1957 г.) по повод започнатите преди години проекти, имащи за цел да накарат компютрите да се обучават. Джоузеф Вайценбаум създава програмите **Елиза** и **Доктор** по правилата на т. нар. фактически диалог, а през 2016 г. се появява и хуманоидната машина София.

Стародавната мечта на хората да имат помощници, надарени с разум, все повече придобива „форма от плът и кръв“ и това го доказват постиженията и амбициите на науката, които вече имат реални успехи в тази посока.

Темата за отношението между човек и машина не е нова за научнофантастичната литература. През XX в. немалко автори насочват перото си към осмисляне и проблематизиране на присъствието на подобни интелигентни машини в нашия живот. Айзък Азимов създава своята

поредица за роботите, формулира прочутите три закона на роботиката. Филип К. Дик описва притеснително приличащи на хора андроиди, които имат свои спомени и настояват да получат отговори за корените на собственото си съществуване.

Последният роман на британския писател Иън Макюън „Машини като мен“ не само описва историята на една такава машина (Адам), но разкрива моралните дилеми, пред които е изправено човешкото същество, границите на тялото и емоционалността.

През 80-те години се случва поредица от технологични пробиви, които позволяват на 1982 г. да изглежда например като 2030 г., ако допуснем, че това ни очаква в близко бъдеще: автомобилите са не само електрически, но и напълно автоматични; изкуственият интелект и роботика са достигнали такъв етап, че да произвеждат роботи, които са напълно убедителни като човешки същества не само физически, но и емоционално.

Маргарет Тачър все още е министър-председател на Обединеното кралство, Фолклендските острови все още са в центъра на британското политическо въображение, гражданите на света продължават успешно да унищожават природата. Вместо да бъде преследван и осъден за своята хомосексуалност, както се случва през 1952 г., кариерата на Алън Тюринг процъфтява. Неговата пионерска работа в областта на изкуствения интелект води до поредица от технологични пробиви, създаване на най-скъпата машина в потребителската електротехника: андроид с невероятен интелект и външен вид.

Първото поколение взривява пазара: „Дванайсет екземпляра от първата партия носеха името Адам, тринайсет бяха кръстени Ева“. Представите за биологичен род бяха научно поставени под съмнение, пише Макюън, двайсет и петте бяха изработени така, че да покриват голям кръг от етноси, а „самите модели имаха пълна свобода по отношение на сексуалните си предпочитания“. Адам не е просто сексиграчка, но все пак притежава функционираща слизеста лигавица, за поддръжката на която изразходва по половин литър вода на ден. Въпросният модел е способен да бъде компаньон, интелектуален спарингпартньор, приятел и момче за всичко. Собствениците на тези скъпи играчки, след като прочетат онлайн упътването (от 470 стр.), имат възможност да моделират индивидуалността на своята придобивка спрямо потребностите, които имат.

Чарли е 32-годишен и живее сам в малък апартамент в Лондон, където се опитва, без особен успех, да се сдобие с лесни пари на фондовата

борса. Спечелил неочаквано наследство след смъртта на родната си майка, той влага голяма част от парите за покупката на Адам, защото Евите вече са разпродадени. Влюбен в 22-годишната съседка Миранда, Чарли се надява, че машината ще ги сближи, защото самите те ще определят какви качества и емоции да притежава тяхното „геме“.

Началото на романа ни въвлеча и същевременно маркира важен проблем, свързан с визията на Адам. В момента, в който роботите започват да отразяват човешката външност, откриваме, че сме отвлечени от отражението. Ето как Маклюън описва размишленията на героя относно съвършеното човешко копие, което андроидът репрезентира: „Кожата му, която приличаше на жива, вече започваше да се затопля... Много скоро дишането му влезе в ритъм и гръдният му кош, както е редно, взе да се издува и свива в такт. Уплаших се. С безжизнените си очи Адам приличаше на жив труп“. Проявата на отвращение, неприязън и страх от хуманоидната машина е феномен, наречен „uncanny valley“. Това е теория, постулирана от японския учен Масахиро Мори. Колкото по-реалистичен е роботът, толкова по-привлекателен става, докато не стане твърде реалистичен и тогава става непривлекателен. На някакъв етап от процеса, когато вече е неразличим от човек, той отново е видян като привлекателен. Андроиди, които са неразличими по външни белези от хората, провокират множество въпроси относно границите на човешкото и дали една машина може да има душа. Постепенно се оформя любовен триъгълник между Чарли, Адам и Миранда. Тя решава да тества сексуалните способности на общата им придобивка, но Адам се влюбва в нея. Как една купчина от механични свързки е способна да изпитва чувства?

Маклюън изключително фино извежда психологическото състояние на своите герои, за да ги въвлече в ада на собствената им ронлива индивидуалност и човешка идентичност. Щом създаваме робот, неразличим от човека, какво означава да си човек? Какво ни отличава от машините? Прегледът ни оживява древно творение на Виктор Франкенщайн, фаустовското чудовище, създадено от живителната мощ на електричеството. Съвременето добавя към този образ най-новите постижения на науката, за да напудри отблъскващата визия на героя на Мери Шели и да го представи като красив мургаб млад мъж.

Една машина, до степенята, до която сама се репрезентира като човек, не може да не се репрезентира с класова, полова и друга принадлежност. С други думи, представянето на човечност води след себе си активиране-

то на подобни маркери за идентичност: раса, класа, пол и националност. Една технология на бъдещето, която не успява да преодолее ограниченията, притежавани от двата пола като външни белези, нито човешките схващания за раса, но успява, както ще стане ясно, да преодолее слабостта на човека да премълчава истината, за да спаси собствената си кожа. Двайсет и петте екземпляра са изработени така, че да покриват голям кръг от етноси. И още: претенцията на изкуствения интелект да притежава човешки опит е претенция, имплицитно скрита още в „говоренето“ на естествен език. Адам не само говори, той пише хайку, рецитира Шекспир и има изградена позиция по всякакви въпроси.

Литературата ни представя едно бъдеще, в което съвършеният интелект на научно-техническата революция е огледало, двойник на своите създатели, само че по-бърз и по-неуязвим. Същевременно се опитва да въвлече в диалог амбицията ни „да продължим по някакъв начин себе си“ в нещо, което времето трудно би могло да разруши, и отговорността, която трябва да поемем за последствията от появата на един такъв Адам.

Иън Маклюън осмисля и тези проблеми в романа „Машини като мен“. Разбира се, напълно в духа на писането на автора произведението е многопластово, насочено и към по-широки теми, разглеждащи как политическата и социалната среда оказват влияние върху личния живот; представя ролята на случайността в историята, развитието на съзнанието и др. Епиграфът от стихотворението на Ръдигард Киплинг „Тайната на машините“ („Обаче по Закона строг на нашия режим лъжата е неприемлива.“) може да се използва като ключ към навлизане в проблематиката на произведението, а именно: в темата за моралния избор. Маклюън прониква дълбоко в моралните и емоционалните връзки, които човешкото същество ще изгради с изкуствения интелект. Това е сърцето на романа, защото в центъра му е заложен морален проблем за отмъщението и как добре програмираната машина, пълна с най-добрите морални предписания, може да се противопостави на това отмъщение.

Маринда живее с тайна, която вкарва в затвора Гориндж (изнасилал нейната приятелка Мариам), по обвинения, че е изнасилал самата нея. Адам разбира за нейното деяние и я предава на полицията: „Искам да осъзнаеш действията си и да приемеш това, което законът повелява... Какъв свят искате вие? Отмъщение или господството на закона?“

Чарли **убива** Адам и занася трупа му при неговия създател – Алън Тюринг. В образа на учения като че ли откриваме яркото присъствие на

Маклюън в романа, неговото предупреждение за бъдещето на човечеството. Изправени сме пред поредната граница, поредното ограничение, което сами сме си наложили. Създаваме машина, споделя героят, с интелект и самосъзнание и я пускаме в нашия несъвършен свят. Измислен и изработен според представите на рациото и благоразположен към другите, такъв ум много скоро се озовава във водовъртеж от противоречия. Защо противоречия? Въпреки прецизното програмиране на хардуера на всичките модели, моралните им човешки измерения, те не могат да понесат появилата се болка, безсилието да се справят с хаоса в света, в който са принудени да съществуват. Замърсената биосфера, заплахите от атомни оръжия, геноцид, изтезания, домашно насилие, с които живее човешкият вид, предизвикват емоционален срив, подтикващ незащитените от непосилна агония създания да прекратят доброволно своето съществуване. Появяват се съобщения за другите двадесет и четири адамовци и еви по света, които избират да унищожат собствения си ум, да „избягат“ от волята си, отчаяни от минималното духовно пространство, с което са разполагали. Тяхната екзистенциална болка е неконтролируема. Не са в състояние да разберат ужасите на нашия свят: „те или следващите поколения, подтикнати от болка и недоумение, ще вдигнат огледалото пред всички нас. И в него ще видим едно познато чудовище през свежия поглед на очите, които сами сме създали“.

Моментът, в който няма да можем да направим разлика между поведението на машината и на човека, е моментът, в който ще трябва да признаем човешкото в машината. Щом създаваме робот, неразличим от човека, какво означава да си човек? Ако закупим изкуствен човек, това притежание ли е? Можем ли да го унищожим, или сме извършили убийство? А колко роботизирани са човешките същества? Как изкуственият интелект, проектиран от хората и създаден, за да поглъща многообразните творчески прояви на човешката култура, ще се ориентира в дълбоката и сложна ирационалност, която управлява човешкото вземане на решения? Кой ще напише алгоритъма на малката бяла лъжа, с която спестяваме неудобството на приятел? Или на лъжата, която изпраща един изнасилвач в затвора, който иначе би бил на свобода? Допустимото понякога за хората, ако обичат любимия, да потърсят отмъщение, е недопустимо за един Адам.

Авторът умело влияе в своето повествование предизвикателствата, пред които самите ние сме изправени, в живота на двама души. Тази човешка драма е поразително актуална, въпреки че действието се разви-

ва преди повече от 40 години. Маклюън е изключително проникателен в създаването на морални дилеми в рамките на драмата на ежедневието. В конкуренцията с изкуственото създаване изкрystalизира и посоката, в която трябва да се развиваме като човешки същества, работейки върху това, как трябва да се отнасяме един към друг, как да постигнем доброто в света, как да създадем усещане за стойност в живота си. Това са проблеми, които никой робот няма да реши вместо нас.

Романът на Иън Маклюън „Машины като мен“ не може да се опише само с няколко изречения, но прогностичната му визия относно развитието на човешкото в човека е, меко казано, катастрофална. Авторът представя живота на изкуствения човек на бъдещето, който е освободен от нравственото несъвършенство, непоследователността и користността, характерна за човека. Такъв интелект би могъл да ни научи да бъдем. А многото въпроси, които експлицитно и имплицитно се появяват в романа, са отправени не към бъдещето, а към настоящето, за да ни напомнят, че ние сме единственият вид, способен сам да създаде средствата за собственото си заличаване.

Разбира се, накрая не мога да не спомена, че преводът на Иглика Василева, както може да се очаква, впечатлява със своя професионализъм. Удоволствието от четенето на автор като Иън Маклюън има отношение и към чувствителността, с която преводачката е уловила и предала неговите идеи. Иглика Василева няма нужда от представяне след преводите ѝ на Дж. Джойс, В. Улф и др., но ще спомена, че тя е превела и други романи на Маклюън („Почивка в чужбина“ и „Неумолима любов“).

„Трите тела“ на Луу Цъсин

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Луу Цъсин е роден на 23 юни 1963 г. в град Янцуан (Шанси). Завършва хидроинженерство и работи като компютърен инженер в електроцентра-лата в провинция Шанси. На 18-годишна възраст писателят се запознава с творчеството на Артър Кларк, а малко по-късно открива Джордж Оруел, Олгъс Хъксли и др. Това са авторите, които повлияват на писането на Цъсин и са неговите духовни водачи в света на научнофантастичното. Носител е на множество награди, сред които са Галактика, Хюго, Локус, Небюла и др.

През последните няколко години на българския пазар малко по-смело започнаха да се появяват имена на китайски автори. Издадоха се книги на Цао Сюецин („Сън в алени покои“), Ши Юкун („Чуждите дела на съдията Бао“), Ма Дзиен („Изплезе си езика“), Кен Луу („Хартиената менажерия и други разкази“) и др. Кен Луу е от утвърдените имена в китайската литература, работещ в полето на фантастичния жанр. Много от творбите му са номинирани за Хюго и Небюла. Споменавам неговото име, защото през 2014 г. той превежда трилогията на Луу Цъсин „Земното минало“ („Трите тела“, „Тъмната гора“ и „Крайт на смъртта“) на английски език, която не остава незабелязана както от критиката, така и от читателите. Същата година Цъсин е номиниран за Небюла, а през 2015 г. печели наградата Хюго. У нас „Трите тела“ (изд. „Колибри“) се появява през 2020 г.

Китайската научна фантастика се появява в началото на XX в. по време на управлението на династията Цин. През този период се превеждат и някои западни автори. Един от важните преводи е произведението на Едуард Белами „След сто години“ (1888). Утопичната визия в романа на Белами е подета от Лианг Кичао (един от бащите на научната фантастика в Китай) в „Бъдещето на Нов Китай“ (1902). Действието в романа се разгръща в близко бъдеще (през 1962) и изобразява свят, в който Шанхай е домакин на Световния панаур, а геополитически доминиращият Китай е разработил многопартийна система, която провокира западниците да изучават китайски език с надеждата да подобрят своя живот. Друга

значима история, която мнозина възприемат като „първия китайски научнофантастичен роман“, е „Колония на Луната“ (1904–1905) на Хуан-цзян Дяосу. Целите на тези истории са свързани с популяризирането на науката и на запалването на въображението и критическото мислене. Войната, културните и политическите катаклизми ще допринесат за прекратяването на подобни благородни начинания. През 1932 г. Лао Ши публикува „Комешката страна“. В романа се наблюдава явен сатиричен подход към Китай. Историята разгръща катастрофирала на Марс експедиция, която се натъква на раса, кръстоска между хора и котки, чиито морални основи и ценности са ерозирали с времето.

През 50-те години научната фантастика навлиза в периода на подържането на комунистическия идеал. През следващите десетилетия се появяват и много преводи на руски книги, които задават посоката на китайската научна фантастика.

След 1990 г. фантастиката все повече привлича вниманието на читателите. Новата вълна (Хан Сонг, Фей Дао и др.), повлияна от западните образци на жанра, разгръща подривни, авангардни литературни експерименти, характеризиращи голяма част от творбите на авторите от началото на XXI в. Историите разкриват неконтролируемото желание на Китай за развитие и преминават от утопията за една нация и мита за високоскоростното развитие на страната към постчовешка критическа утопия, технологичен бум в бъдещето. Подобен тип апокалиптични и утопични изображения придобиват нечовешки, социални и етични измерения.

Лиу Цъсин също спада към тази група, въпреки че някои критици възприемат творбите му като „неокласически“ и го свързват със **Златния век** на научната фантастика заради своя епически размах, напomniaщ сагата на Айзък Азимов „Фондация“. Научнофантастичното изображение на Цъсин обаче надхвърля формите на космическата одисея, свързана с приключения и завоевания. Стилът на писане на автора е с богати препратки към кибернетични и постчовешки образи, разгърнати върху грандиозното платно на Вселената.

В периода, в който Цъсин е роден, научната фантастика е превърната в инструмент за пропаганда на Китайската комунистическа партия и до голяма степен е насочена към превъзпитанието и образоването на младото поколение в духа на новата идеология.

Подобен подход към научната фантастика се наблюдава и в някои страни от Съветския блок, сред които е и България. През 60-те години

у нас детско-юношеската литература се превръща в едно от звената за разгръщане на профетичната функция на комунистическата идеология и важната роля на науката и технологиите в дисциплинирането на човека на новото време.

Автори като Зора Загорска („Съкровищата на планетата Земя“, 1967) и Хаим Оливер („Федерация на династронавтите“, 1962) използват партийни клишета, за да изведат посоките на светлото бъдеще, но същевременно (особено при Оливер) разкриват абсурдността на системата и начина, по който Партията поставя „етикети“ на враговете и приятелите на народа. В Румъния, която също е част от Съветския блок, пропагандата в научнофантастичните произведения достига до крайностите на идеологическа графомания. Само ще спомена, че в Румъния е създадено специално училище¹, което се превръща в школа, в своеобразен пропуск за писането на литература.

Трилогията на Цъсин разказва история, която започва с Културната революция (60-те години) в Китай и завършва с края на Вселената. Заглавието „Трите тела“ се отнася до проблем във физиката и класическата механика, въз основа на които авторът създава свят на три слънца в най-близката съседна звездна система Алфа Кентавър. Във втората част „Тъмната гора“ авторът разказва историята на героя Занг Бейхай, основател на една от първите звездни цивилизации, която е изправена (въпреки своята постчовешка форма) пред предизвикателствата да се адаптира към напълно враждебна среда с ограничени ресурси. Сюжетът на трилогията се фокусира върху въпроса дали е възможно съществуването на морал в космическото пространство, процъфтяващо по закона на джунглата. Изпълнен с вдъхновяващи образи на космически войни, технологични утопии и мутационни чудеса на физическите правила, разказът на автора е хладнокръвно реалистичен и много фино изобразява дилемата на героите, които са изправени пред катастрофални заплахи от много по-напреднали извънземни цивилизации. Драматичният конфликт се разкрива в сблъсъка между моралните инстинкти на човечеството и борбата му за оцеляване. Любопитното във втората част на поредицата е свързано с начина, по който „звездната цивилизация“ управлява своя народ. Човекът дори и да избяга от Земята, да колонизира други планети, остава впримчен в собствената си амбиция

¹ Училището „Михай Еминеску“ е създадено през 1950 г. Неговата мисия е да възпита и лансира автори, които да бъдат повлияни от комунистическата идеология, да създадат т.нар. революционна литература, контролирана от кадри на Партията. В това училище се „създават“ и авторите на детско-юношеска фантастика в периода между 1950–1960 г.

да контролира заобикалящата го действителност. И тук работи с пълна сила поговорката за вълка, който си мени козината, но не и нрава. В този тип общност властват принципите на астросоциологията, която съчетава социален дарвинизъм с маоистки мандати за самозащита и превантивна атака. Ограничените ресурси довеждат до канибализъм. И тук, както в първата част, където трителяните изпращат протони, за да забавят научния прогрес на Земята, се появява мънищък предмет, изпратен към Слънцето. Обектът, мънищък като лист хартия, се оказва най-опасното оръжие във Вселената, чиято мощ се използва за регулиране на измеренията с цел унищожаване на всички живи същества, намиращи се в тези измерения. Играта на богове от страна на развитите технологично цивилизации е представена от Цъсин като борба между морал и оцеляване, човечност и технологии, надежда и отчаяние.

Романът „Трите тела“ започва с убийството на учен, станал жертва на пролетарската културна революция в Китай. Неговата дъщеря (Йе Уън-дзие) е настроена „позитивно“ към новия режим и е един от най-талантливите астрофизици на своето време. Тя е основна фигура в историята на романа, но има и отношение към виртуалната игра, която е създадена не просто за забавление, а за вербуване на хора. А какво представлява играта? Това е свръхмощен софтуер, разработен от въстаническата армия, имащ две цели: от една страна, да популяризира трителизма, а от друга – да разширява обхвата на армията, като привлича млади членове от най-долните обществени прослойки. Самата игра разкрива историята и културата на трителния свят, но посредством разпознаваема за земляните обвивка. Какво представлява трителният свят? Това е въпрос, на който ще оставя читателите да намерят отговор.

Образът на Мао Дзедун и неговото управление повлияват на Цъсин при изграждането на романовия свят. В „Трите тела“ също се появява велик и агресивен лидер, подобен на Мао, който стартира мисия за търсене на извънземен разум. Проектът „Червен бряг“ е насочен към улавянето на „вражески сигнали“ както на Земята, така и извън нейните предели. Публичното унижение и убийство на учения Йе Джъ-тай подтиква неговата дъщеря към дейно участие в разработването на проекта и поставя начало на унищожението на земната цивилизация. Отговорът на полученото от извънземния разум съобщение разкрива болката и гнева на една жена, която няма какво да губи: „Идвайте. Аз ще ви помогна да завладеете света ни. Цивилизацията ми е безсилна да

разреши собствените си проблеми. Нуждаем се от намесата на вашата сила“. Този сигнал е изпратен малко преди края на Културната революция и изобразява отношението на героинята към цялата абсурдност и агресия на системата. Мизантропията, съчетана с надежда за насилствена чистка на всички злини (на човека), превърнали човечеството в съдник на природата и на самото себе си, превръща героинята в харизматичен лидер на движение, подготвящо почвата за **Апокалипсиса**, който ще настъпи с пристигането на извънземните кораби.

Романът на Луу Цъсин разгръща своята история върху огромната панорама на китайската история и тежките години на терор, по време на който човек не изпитва колебание дали да отнеме човешки живот, или да го забрави в затворите, ако банкнотата от едно дзяло има изобращение на група земеделци; ако случайно някой човек е окачил в дома си портрет на лидера в изработена от самия него рамка. Всички тези действия получават жестоко наказание, защото подкопават авторитета на червената власт. Преплитането на криминална история (както и визуализацията на политическата, културната и социалната клетка, в която са затворени индивидите) с развитието на науката и нейните пътища превръщат романа на Цъсин в интелектуално удоволствие за всеки, който има отношение към научната фантастика. Въвеждането на имена на учени (Коперник, Айнщайн, Кеплер, Галилей и др.), разкрили нови пътища в развитието на науката заедно с революционните им открития, създава микроистория на науката и трудностите, пред които е изправена. Канализирането на работата на науката в полето на политическите интереси и планове е проблем, който много ярко е изразен в началото на XX в. В разразилите се войни и евгенични проекти.

Цъсин изследва условията на постчовешкото съществуване, посредством които поставя под въпрос конвенционалните концепции за човешкото в една епоха на ускоряващо се технологично развитие.

Може ли науката да бъде убита? Човешкото невежество недостатък ли е, или предимство от гледна точка на еволюцията? Ако някога се разкрие и последната тайна на природата, ще може ли човечеството да продължи да съществува? На тези въпроси Луу Цъсин не дава еднозначен отговор, а на места дори оставя читателите да поемат кормилото на мисълта и с отговорите, които сами ще дадат, да напишат бъдещето на следващите поколения.

Преводът – дело на Стефан Русинов – умело улавя многопластовостта на романа с наистина сериозния му научен заряд, който на моменти

преминава в подробни обяснения за физични подходи, идеи, обекти и явления; разкрива чувствителността и афинитета на автора към науката, успява да улови неговото присъствие в писането и най-вече да представи сложния научнофантастичен свят на един от представителните гласове на съвременната китайска научна фантастика.

Светът утре...

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

През последния месец на книжния пазар се появи една особено любопитна книга на нидерландския футуролог Ричард ван Хойдонк „Светът утре“, която (на места малко и в духа на научнофантастичното) се опитва да преосмисли чрез наличните ресурси на настоящето нашето бъдеще. През последните години на българския пазар се появяват немалко книги с подобна насоченост. Автори като Марко Пиццутти, Ювал Ноа Харари, Мичио Каку, Тим О`Райли, Люк Фери и др. проследяват развитието на технологиите, обществото и мястото на науката в настоящето и бъдещето.

В историята на науката не липсват подобен тип прогностични текстове и научни опити, разглеждани от тогавашното общество (става дума за началото на XX в.) като „бълнувания на психически нестабилен човек“. Само ще вметна, че в началото на XX в. учените почти единодушно твърдели, че полетът на апарати, по-тежки от въздуха, е невъзможен, че всеки опит да се построи самолет (да не говорим за ракета) е глупава работа. Подобен тип вълнения около развитието на научните идеи се случват в моменти, в които самите открития са в процес на реализация. Американският астроном Саймън Нюкомб написва статия, в която изключва възможността да се появи летателен апарат, който да бъде пригоден за продължително летиене във въздуха.

По същото време обаче техническите средства за полет във въздуха са били вече налице. Статията извоюва голяма популярност едновременно с опитите на братя Райт (в тяхната велосипедна работилница) да прикрепят крила към бензинов мотор.

В началото на XX в. се появява и текстът на Дж. Бернал „Светът, плътта и дяволът“ (1929). В тази тънка книжка авторът стига до заключението, че многобройните ограничения, присъщи на човешкото тяло, могат да се преодолеят само с помощта на механични приспособления и протези. В днешно време идеята на Бернал не изглежда толкова абсурдна, защото вече имаме изкуствени сърца, бъбреци и др.

Няма да се задълбочавам в представянето на идеите на Бернал, само ще цитирам откъс от неговия текст:

...решителната стъпка ще дойде, когато разширим чуждото тяло в действителната структура на живата материя. Паралелно с това развитие се осъществява и промяната на тялото чрез намеса в химичните му реакции. (...) Но с развитието на хирургията и физиологичната химия за първи път се появява възможността за радикална промяна на тялото. Тук можем да продължим не като позволяваме на еволюцията да работи с промените, а чрез копиране и съединяване на нейните методи (Bernal 2017: 31).

Примерите за подобен тип футурологични текстове, за възприемането на идеята за дадено изобретение като налудничава (както беше споменато за летателния апарат), не са малко, но ще се ограничи само до гореспоменатите. Благодарение на творческия потенциал на някои учени (за добро или лошо) да дават смели прогнози за бъдещето науката постепенно асимилира техните „научнофантастични творби“ и доразвива, осъществява със съвременен технически инструментариум вековната мечта на човека да преодолее собствените си граници.

Книгата „Светът утре“, разделена на 9 глави, се опитва да обхване най-важните области от нашия живот. Уводната част директно въвежда читателя в **ускоряващото се съвремие**. Бързината, по думите на Хойдонк, с която технологиите променят живота ни, е забележима. Все едно танцуваме върху вулкан, казва авторът, който „всеки момент може да избухне. Скоро ще се радваме на по-голямо благосъстояние, по-добро здраве и неограничен интелект“, с който ще решаваме всички проблеми на света.

Медицина „Направи си сам“

Бъдещето постепенно ще измести фигурата на лекаря от обгрижването на здравословното състояние на човека. Технологията, в лицето на приложения, вече е в състояние да предложи бързи и лесни начини за диагностика и лечение. Е-здравео ще предизвика революция. В работата на лекарите и сестрите вече са навлезли компютърни приложения и програми, с които те поставят диагнози, информират или следят пациентите. Намираме се едва в началото на нова вълна в здравеопазването, защото възможностите на дигиталните медицински грижи са неограничени. Умни хапчета пътуват по свои пътища в човешкото тяло, за да

събират информация. От 3D принтера ще се появяват органи с необходимите характеристики.

Няма да е необходимо да ходим до болниците, за да получим точна и бърза диагноза. Хората получават възможност, докато си седят в креслото, да използват технологии и приложения, с които много прецизно да следят здравето си и които (забележете!) да им показват какви мерки да вземат, за да бъдат здрави.

Според агенция Research2Guidance през 2016 г. по света са инсталирани три милиарда подобни приложения. Подобни приложения са полезни за намаляване на медицинските разходи. „Дистанционните медицински сестри“ също са по-евтини, отколкото тези край леглото. Вече имаме на пазара говорещ медицински апарат – *iWatch* на *Apple* например, който събира и изпраща медицинска информация от и към потребителя и освен това дава различни съвети. Същата апаратура може да те обучи да извършваш определени манипулации.

Някак вече почти сме готови (може би след около 10–20 години) да „преодолеем“ години обучение, изискващо да станеш лекар, и да се самообразоваме в медицинската професия. Можем да използваме услугите на говорещи термометри; пластири, подаващи сигнал, щом раната под тях заздравее. В бъдеще нанороботите ще играят важна роля при анализирането на вътрешното състояние на човешкото тяло. В същото това бъдеще, намиращите се в кръвоносната ни система нанороботи ще успяват да се намесят, преди да се развие болестта.

Между другото, нанороботите все повече навлизат във всички сфери на нашия живот. Ще направя леко отклонение към едно изследване на Ерик Дрекслер (американски инженер, станал известен с популяризирането на нанотехнологията), което също е прието много положително от привържениците на трансхуманизма. В своето изследване „Двигатели на сътворението“ (1986) Дрекслер изгражда теория за възможната нанотехнологична революция, която ще направи фундаментален пробив в медицината.

Вероятно скоро и мечтата на Дрекслер за нанотехнологична еволюция на човешкото тяло ще се окаже не толкова далечна. Научнофантастичните сюжети, разгръщащи прогностични визии за бъдещето, вече не ни се струват толкова невъзможни. Всъщност пренасянето на човека в бъдещето и моделирането му посредством технологична намеса се визуализира от авторите на научна фантастика с цел не просто да се разкрият мощта и възможностите на науката, а по-скоро да се насочи

човешкото познание към дозата смиреност и уважение спрямо природата, съществени за емоционалното и духовното развитие на личността и обществото.

Какво се случва с навлизането на технологиите в хирургията? На този етап от развитието на хирургията роботите не могат да оперират самостоятелно, но при определени интервенции вече са приложими като асистенти на хирурга. Да Vinci е пример за такъв операционен робот. В България има четири такива робота, с които се работи в болници в Плевен и София. За да се навлезе в тялото с роботизираната ръка, са нужни само малки разрези. В бъдеще ще е необходим един-единствен разрез, след което змиеподобните ръце, без намесата на хирурга, сами ще навлизат в тялото.

Прекрасният нов свят

Природата е заложила в човешкото тяло механизми, които му позволяват да се възстановява от само себе си, така че да продължаваме да живеем. С напредването на възрастта обаче системите, които поддържат това възстановяване, започват да се изтощават, а това довежда до край на нашето съществуване. Вековната мечта на човека да преодолее собствените си телесни граници (и да постигне безсмъртие) вероятно не е толкова далечна алтернатива. Да се преборим с тази „гниеща плът“, в която е затворена нашата същност! Терапевтичните процедури в посока на подобряване на човешкото съществуване са вече налице. В САЩ, пише Хойдонк, проф. Тиодор Бергер работи върху чип, който да поеме функцията на увредените мозъчни клетки при пациенти с алцхаймер. Същият този чип може да премахва последиците от травматични преживявания, например при ветерани от войната.

Човечеството успешно напредва и в изработването на все по-съвършени бионични крайници и протези, разширяващи човешките способности. Още през 2015 г. Blatchford въвежда бионична протеза за крака. От въвеждането ѝ досега са продадени стотици протези. В тази част от книгата авторът изрежда още чудновати открития, които постепенно ще навлязат в човешкото тяло и в един момент ще поемат работата на органи като сърце, дробове, стомах и др.

Бъдещето ни предлага и друго – вечен живот!

CRISPR-Cas е метод да се идентифицира ДНК. Чрез него в близко бъдеще ще е възможно бързо, евтино и прецизно да изключим или заменим някой свой ген. На този етап британски учени използват този метод за ембрионални модификации и теоретично вече биха могли да създават генетично манипулирани хора. Освен това в близко бъдеще благодарение на развитието на биотехнологиите ще избираме за нероденото си дете измежду стотици наследствени характеристики, сред които пол, телосложение, цвят на косата, очите и кожата. Първите опити за клониране на живи същества се осъществяват няколко години след появата на романа на О. Хъксли „Прекрасният нов свят“ (1932, бълг. прев. 1990). През 1938 г. Ханс Спеман (Германия) използва ядрото на саламандър за създаване на идентичен близък. След това знаем, че през 90-те години се появява овцата Доли – първият бозайник, клониран от клетки на възрастно животно по метода ядрен трансфер.

Различни спорни техники дори ще позволят на учените в бъдеще да влияят на личността, поведението и нивото на интелигентност. Това буди и съответните етични въпроси, но на тази тема са издигнати у нас и немалко книги, които само ще спомена за любознателните читатели: „Раждането на биоетиката“ (1988, бълг. прев. 2011) на Албърт Р. Джонсън. Разбира се, появяват се и български изследвания в тази посока – „Граници на биоетиката“ (2013) на Валентина Кънева; „Биоетика“ (2013) на Силвия Александрова; „Етика в света на биотехнологиите“ (2009) на Станка Христова и др. Много интересна книга е „Пазаруване на тела: превръщане на телесните части в печалба“ (2011) на Дона Дикенсън.

Един от начините да надхитрим смъртта е да се оставяме да ни „замразят“ (крионика). Тогава медиците ще могат пак да ни размразят и лекуват, когато се появят нови технологии за пълното ни възстановяване. В тази посока е любопитен романът на Дон Де Лило „Нула К“ (2016), а за намесата на нанотехнологиите в човешкото тяло – „10⁻⁹“ (2007) на Николай Теллалов. На тази тема е и романът „Кървава музика“ (1985, бълг. прев. 1997) на Грег Бейр.

При крионичния процес има твърда процедура. Лекар установява дали кандидатът е клинично мъртъв и след това разрешава пациентът да бъде включен към апарат за командно дишане, за да се раздвижат кръвообращението и кислородната обмяна. Охлаждането започва, когато му влеят противосъсирващи средства. През сънната артерия или през тази

в слабините в кръвта се добавя нещо като антифриз, за да се гарантира, че при ниски температури няма да се образуват кристали, а лег, така че да не се увредят живите тъкани и органи. Според Alcor – американска организация за крионика, ние сме в състояние да спрем живота и отново да го стартираме, ако базисната структура на тялото остане запазена.

Бъдещето ни предлага и други начини да се съхраним за „по-добри времена“. Качването на спомените ни, а може би и цялата душа, на сървър или на твърд диск, за да продължим да съществуваме вечно в дигитална форма и да подлежим на „възкресение“. Фирмата Etermine вече работи върху метод за дигитално запазване на починалите приятели и роднини, като запамятава в общ профил актуалните им прояви в социалните медии. Посредством него можем в генеричен чатбокс да разговаряме и да чатим с починалите си близки и приятели.

Моят дом е моята крепост

Представете си „жива къща“. Вече можем чрез мобилно приложение на смартфона да включваме и гасим лампите или записваме телевизионни програми, когато отсъстваме. В един момент тези приложения без наша намеса ще знаят какво точно да правят посредством непрекъснато следене на моделите ни на поведение, навици, местоположение, като се учат от тях. Къщата ще се грижи за битовите дейности и същевременно ще наблюдава нашето здраве, ще вдига тревога, ако паднем или получим удар, или пък ако някъде има теч на отровни вещества.

Още през 1989 г. ученият Шрийт Титулар представя визията си за къщата на бъдещето. В тези времена Титулар предсказва идването на бързия интернет и на дигиталния асистент. Бъдещето се грижи и за нашата красота. Panasonic разработва виртуални огледала, обръщащи внимание на неравности по кожата и лицето. С авангардни, вградени 3D скенери и камери огледалото бързо може да забележи сърдечно-съдови болести, мозъчни смущения, диабет и др. Освен това потребителите му ще могат да изпробват разнообразни видове грим и да експериментират с прическите. В каква степен обаче къщата е защитена от хакери? Можем ли да разчитаме на новите технологии да ни защитят в дом, който „диша“ през невидима мрежа от данни, разпръсната на голямо разстояние? Съществуват ли непробиваеми защити и неразгадаеми кодове, които ще гарантират нашата сигурност в този дом? Предстои да разберем.

В дома на бъдещето изключително важна е и спалнята. Първите умни интерактивни легла междуременно вече надскочиха етапа на разработка. Леглото „Белуга“, което се появява на пазара през 2016 г., има пневматична система, която измерва натиска на тялото върху различни части на матрака и съобразява с него твърдостта на леглото. Освен това то е снабдено с масажна система и локално осветление, управлявано чрез сензор за движение, който автоматично се включва, ако станеш нощем. Сензор против хъркане управлява пневматична пружина, движеща нагоре-надолу възглавницата, докато хъркането престане.

В тази част на книгата авторът е отделил внимание и на хладилник, който автоматично ще поръчва покупки, и други подобни уреди и приспособления за дома на бъдещето.

Разбира се, следващата част от главата е свързана с града на бъдещето, но тук единствено ще представя откъс от изводите на Хойдонк: „Ние сме социални същества. Затова градовете трябва да създават удобни физически пространства, да улесняват взаимодействието, което прави възможно иновациите, изкуството, културата и икономическата дейност“ (Хойдонк 2019: 105). В следващите глави има интересни наблюдения върху транспорта и пътуването: за самоуправляемите коли, за взаимодействието между колата и човека, за свят без шофьори, за бъдещето на космическите полети и др.

Бъдещето и новите професии

Това, което за мен е интересно, е свързано с **работата в бъдещето**. Все по-често технологиите ще ни измъкват работата от ръцете. На този етап е трудно да се определи кои професии ще изчезнат (в по-голямата си част) и в кой точно сектор. Екип от учени от *Future of Humanity Institute* на Оксфордския университет е провел във връзка с това анкета с 1634 интелектуалци и индустриални специалисти по изкуствения интелект (ИИ). От отговорите на 352-ата реагирани експерти проличава, че повечето очакват ИИ до 2024 г. да е победил хората в областта на превода. Професии като шофьор, касиер, фермер, фабричен работник ще бъдат изместени от изкуствения интелект. Постепенно ще отпадат и професии като овчар, хирург, пилот, журналист и др. – отново благодарение на изкуствения интелект.

Ще се появят нови професии!

Неизбежният процес по изчезването на някои професии определено ще изисква квалификация и образование за нови професии.

Любопитна се оказва професията, свързана с мениджмънта на дигиталното умиране. Да, не се шегувам! Бъдещето ще създаде необходимост от хора, които да направляват дигиталната ни смърт. Ако ни сгази трамвай, кола (ако умрем!), дигиталният ни живот просто ще продължи. Всичките ни акаунти в социалните мрежи ще останат в пространството. Ако нямаме близки хора, които да упълномощим да ни съберат и съхранят информацията, можем спокойно да се доверим на търговски мениджър, който ще съхрани наши снимки, документи и др., запазени в социалните мрежи, и ще ги представи на нашите близки.

С навлизането на технологиите в нашия живот е необходимо да се появи и психолог за роботи. Неотменна задача на психолога ще бъде да усъвършенства учебните шаблони на робота, за да може в един момент машината сама да се коригира. Други интересни професии, които бъдещето ни предлага, са: **техник-свързка, съдебен психолог за изкуствения интелект, планетозащитник, ментор и анализатор на машини** и др.

В бъдещето роботите ще превземат целия ни живот. Ще се появят болничните роботи, роботи охранители, аграрни роботи, робот корабостач и др. Образованието постепенно ще започне да се променя и да се моделира спрямо потребностите на бъдещето. След няколко десетилетия няма да имаме нужда от счетоводители, данъчни консултанти, секретарки, складови работници, защото роботите ще поемат тези задължения.

Необходими са нови и по-гъвкави учебни системи. Въвеждат се интерактивни методи на обучение: видеоигри, ученето вкъщи с онлайн материали, виртуалното асистирание за проучвания и др. Вече съществува МООС (*Massive Open Online Courses*). Университети като Харвард и Масачузетския технологичен институт вече са раздали 245 000 свидетелства от подобен тип обучения.

Генерация Z расте заедно с роботите! Това са децата, младежите и възрастните, родени между 1992 г. и сега. Те вече са свикнали с технологиите за лицево и гласово разпознаване и управляват с жестове най-различни апарати. Изследователи от университети от цял свят са създали виртуални ученици, които впоследствие биват обучавани от истински ученици по предмети като география и история. Един пример е

Betty`s Brain („мозъкът на Бети“). Бети показва на екран какво разбира от онава, което са и преподали истинските ученици.

В последните глави на книгата авторът е насочил вниманието си към устойчивото развитие в утрешния свят, киберсигурността и други подобни любопитни перспективи, които настоящата наука разработва, за да осигури по-спокойно и щастливо бъдеще на човечеството.

Книгата предлага изключително богата информация за наличните технологии, бъдещите им перспективи и най-вече – начините, по които човекът се вмества в картината на един бъдещ свят, в който дори безсмъртието вече не е мираж. Доколко обаче това ще се осъществи, тепърва ще разберат следващите поколения, а може би и самите ние.

Използвана литература

Bernal 2017: Bernal, J. D. *The World, the Flesh & the Devil*. – London: Verso, 2017.

Drexler 1986: Drexler E. *Engines of Creation: The Coming Era of Nanotechnology*. – New York: Anchor, 1986.

Хойдонк 2019: Хойдонк, Р. *Светът утре*. – София: Кръгзор, 2019.

Творецът и неговите ангели

Елена Борисова – Институт за литература (БАН)
Elena Borisova – *Institute for Literature (Bulgarian Academy of Sciences)*

Стефан Брайс е роден през 1969 г. в Генк (Белгия). Дълги години работи като учител в средното училище, но през последните десетилетия се отдава изцяло на писането. „Творецът на ангели“ (2005) е четвъртият роман на автора, от който през 2005 г. са продадени над 125 000 бройки. Авторът е носител на множество награди, сред които са Златен бухал на читателите (2006), наградата за проза на Кралската академия за нидерландски език и литература (2006) и др. Романът „Творецът на ангели“ е преведен на английски, испански, италиански, турски, руски, китайски език.

Попадали сме на романи, които можем да обобщим с 2–3 изречения, да направим бърз преглед на сюжета и по този начин да обхванем идеите, заложили в тях. Когато обаче се сблъскаме с многопластови романи като „Творецът на ангели“, скицирането на историята съвсем няма да свърши работа. Ако в ролята си на продавач-консултант имаме желание да препоръчаме книгата, няма да е лесно. Можем обаче да кажем на клиента, че в нея става въпрос за пагубното влияние на католическата църква върху психичното здраве и възпитание на индивида, за отговорността, която науката поема при намесата в механизмите на природата, и др.

Изкушавам се да споделя личния си опит от позицията на книжар именно с това произведение. В книжарницата влиза момиче на около 30 години, което споделя, че търси подарък за много интелигентен университетски преподавател. Има огромното желание да го впечатли с подарък (книга). Да не е повърхностен роман, а нещо, което наистина те грабва, защото „искам да не се излагам пред него“. След секунди в ръцете ѝ се озовава книгата „Творецът на ангели“. Следва краткото обяснение, че това е роман, който изследва границите на човешкото, на науката и връзката ѝ с религията, разгръща темата за клонирането и др. Отговорът е следният: „Не мога да го занимавам с подобни глупости и фантасмагории“.

Разказах тази история, защото „Творецът на ангели“ е произведение,

което не е насочено към масовия читател, а търси онзи читател, имащ отношение към връзката между науката и човека, между алиенацията на индивида от колектива и гр.

Развитието на науката и по-специално на медицината привлича вниманието на църквата от самото възникване на християнството. Моралната теология, обособила се като самостоятелна дисциплина още през XV в., открито разглежда отнасящи се до медицината въпроси. В зората на ерата на биоетиката и биотехнологиите католическите теолози започват да разсъждават върху новата биология и медицина по начин, който не е съвместим с традицията. Тук само отбелязвам проблемите, които абортите пораждаат сред католическите теолози, както и споровете относно контрацепцията, внасящи смут в църковните среди.

„Творецът на ангели“ разкрива агресията на религията в лицето на озлобени и фанатични църковни общности, чиято единствена цел е контрол над човека и възприемането му като нисша форма на живот. В основата на страданието стои страхът. Страхът се подклажда както от телесни наказания, така и посредством отъждествяването на Бог с Всесилюето, което съди строго всеки грешник. Грешниците са самите ученици, а монасите – БОЖИ ПРАТЕНИЦИ на Земята.

Романът на Брайс засяга темата за отношението между медицината и религията, обръща внимание на моралните проблеми и избори, пред които човешкото същество е изправено, когато реши да се намеси в работата на Природата. Героят Виктор Хопе застава на позиция, която за периода между 60-те и 80-те години е актуална и поддържана в немалко научни изследвания. Карриерата на Хопе се разгръща именно в този период, изпълнен с морални, етични, религиозни, философски и гр. сблъсъци, изнесени в полето на науката. От друга страна, световната литература (автори като Олдъс Хъксли, Робърт Шекли, Грег Бър и др.), провокирана от устрема на генното инженерство и биотехнологиите, реагира на амбицията за трансформация, усилване, клониране и усъвършенстване на човешкото тяло. Физикът Фрийман Дайсън споделя, че човечеството е първата стъпка, но не и последната дума: „Ние не приемаме нежеланите аспекти на човешкия си жребий. Смятаме, че е абсурдно смирено да приемаме т.нар. естествени граници на живота ни във времето.“ Още в началото на XX в. науката все по-успешно навлиза в тайните на човешкото същество и започва да го моделира спрямо нуждите на бъдещето.

На 13 октомври 1984 г. едно такси спира пред докторски дом на улица „Наполеонштрасе 1“ в белгийското село Волфхайм, намиращо се на границата между три държави – Белгия, Холандия и Германия. Д-р Виктор Хопе се завръща в родното си място (след двайсетгодишно отсъствие), в което родителите му отдавна са починали. Хопе е баща на няколко-седмични тризнаци с малформации. Появата на доктора предизвиква не само любопитните погледи на хората, но и тяхното въображение относно странностите на малките деца. Носят се слухове, че главите им са разделени, а в пивница Терминус се разразява шумна дискусия около завръщането на Хопе. По-старите жители на селото си спомнят, че самият Виктор като малък също е имал малформация на лицето. В първата част на произведението авторът ни запознава с живота на героя, с неговите странни тризнаци, които той всеки ден подлага на изследвания. Хопе е единственият лекуващ лекар в селото, но жителите му в началото доста предпазливо стъпват в неговия кабинет, оставен му в наследство от собствения му баща.

Историята постепенно ни разкрива тайната около развитието на тризнаците Гаврил, Михаил и Рафаил, както и тяхната болнава на пръв поглед външност: „На всяко дете обаче горната устна беше шита, от което им беше останал по един крив белег. Точно както при доктора, този белег стигаше до средата на широкия, плосък нос. (...) Високите им чела се люцеха; люцеше се и опакото на ръцете им“. Виктор Хопе наема Шарлоте Манхаут (шейсет и осем годишна бивша учителка), за да обгрижва децата, а впоследствие започва и да им преподава.

Първата част на романа представя на читателя любопитна информация за работата на учения, която самата Шарлоте открива в неговите записки. В статия, написана преди години от самия него, тя се запознава с изследванията на доктора в областта на генетиката и експериментите с ембриони на бозайници.

Началото на втората част започва с информация от научните справочници за кариерата на героя: „През шейсетте години германският ембриолог Виктор Хопе завършва университета в Аахен с блестяща дисертация за регулацията на клетъчния цикъл. Дълги години работи като репродуктивен специалист в Бон, а през 1979 г. изненадва научната общност, като възпроизвежда мишки от еднополови родители. Работи в университета в Аахен и през 1980 г. отново поднася изненада, като клонира мишки. Три години по-късно неговите колеги го обвиняват в измама“.

Ретроспекцията на Брайс не стига само до университетската кариера

ра на героя, той потъва още по-дълбоко в неговата младост и детство: „– Дишай! Дишай! Фъфленето на Карл Хопе се разнесе из къщата на „Наполеонцрасе 1“ във Волфхайм. Докторът помагаше на жена си да роди. Беше 4 юли 1945 година, понеделник сутринта. (...) Беше момче. Щеше да се казва Виктор“.

Виктор е отхвърлен от майката (Йохана), която изпада в ужас при вида на заешката устна на бебето. Ден след раждането той е отведен в манастира на сестрите клариски в Ла Шапел под претекст, че е ухапан от Сатаната. Трудната социализация на героя в затвореното пространство на манастира и още по-трудното му проговаряне подтиква сестрите към размисли относно менталните му проблеми. Той страда от аутизъм. Бавно, но целенасочено Виктор започва да се бори за правото си на съществуване. Отхвърлен от семейството, обявен за малоумен, героят се вкопчва в Библията (научен от сестра Марта да чете), единствената му утеха и упование. Рецитира го припадък точни пасажи от библейския текст. До четвъртата си година децата трудно различават доброто от лошото у хората. Виктор не прави изключение, с уточнението, че той остава такъв и като възрастен. „Нито умееше да изрази емоции, нито да ги разпознава у околните. За него всичко е или черно, или бяло. Синдромът на Аспергер¹ е този, който стеснява светогледа му“.

Грубото отношение на монасите (брат Лукас, отец Норберт и др.), които поемат обучението на малкия Виктор, налага на героя един изкривен образ на Бог. Гласовете и крясъците на монасите достигат до него като буреносен облак, от който Бог изсипва светкавици по учениците, понеже, когато повишават глас, Братята най-често го правят в името Божие: „Божият гняв ще се стовари върху вас. Бойте се от гения на Страшния съд, защото тогава Бог ще ви открие“. Разказите на монасите налагат на Виктор една представа за Бог като страховито същество, което съди, наказва и притежава безгранична власт. Това е и причината младият човек, който не е способен да променя гледната точка, който едва прави разлика между абстрактното и веществено-то, да стигне до извода, че Бог е източник на всяко зло.

¹ Синдромът на Аспергер е психично разстройство от аутистичния спектър, за което са характерни значителни трудности в социалното взаимодействие и невербалното общуване, съпътствани от ограничени и повтарящи се модели на поведение и интереси. То се отличава от други подобни разстройства по относителното запазване на езиковото и познавателно развитие. Често се наблюдават също физическа несръчност и нетипична употреба на езика. За хората, имащи синдром на Аспергер, е типичен силен, почти маниакален интерес към дадена област.

Разказвам тази част от романа на Брайс, защото детството и образованието, получено в манастира, са ключови за по-нататъшното развитие на героя като учен и най-важното – за възприемането на Бог като катастрофално бедствие. Същевременно героят проектира отношението между Бог и Исус върху собствените си връзки с бащата. Освен в приятел Божият Син се превръща и в брат по съдба на Виктор в деня, в който той дочита „Евангелието на Матей“: „Боже Мой! Защо си Ме изоставил?“.

Изречението го покосява като гръм, защото осъзнава, че Бог е изоставил собствения си Син. Захвърлил го е на произвола на съдбата. Това не е чуждо на Виктор. Неговият баща също го изоставя. В края на романа Виктор изкачва своята Голгота и се примирява с участието на страдалец, който е необходимо да изкупи тежки грехове.

Тризнаците са дело на болните амбиции на учения да постигне безсмъртие. Брайс създава този особен образ на Конструктора (който можем да проследим и в „Островът на доктор Моро“, „Франкенщайн“ и др.), за да разкрие онзи аспект на научния прогрес, осланият се на сляпа сила, която обикаля като зараза света и обществото, без да се уповава на никакъв морален компас.

Няма да разказвам подробности около работата на Виктор и появата на децата, но ще завърша с един цитат, показателен за отношението на героя към плодовете на неговата „любов“: „Плуваха. С превити гърбове, прибрани към гърдите глави, затворени очи, ръцете – сгънати почти в юмручета. Телцата им се носеха в прозрачна течност. Два големи стъклени съда, пълни с течност, и във всеки съд – по едно тяло“.

Преводът – дело на Мария Енчева – умело улавя подвижността на езика, разкриващ травмите на героя, неговите емоционални и физически отклонения.

Виртуалната утопия¹

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Резюме: По своята същност утопията може да бъде мислена през понятието за виртуалност, или обратно – виртуалната реалност, разбрана като компютърна симулация, може да бъде вписана в регистъра на утопията. Доколко обаче тези схващания успяват да се припокриват при наличието на толкова много вътрешни противоречия? Настоящият текст се опитва да подхване тази нишка, позовавайки се на фикционални примери, които да илюстрират някои сходства между утопичното и виртуалното с цел тематизирането им по линия на носталгията и технологичния прогрес.

Ключови думи: виртуална реалност, утопия, носталгия, дистопия, „Друг свят“

Терминът „утопия“ (от гръцкото οὐ-не/τόπος-място) е един от онези термини, които разполагат със собствен, добре съхранен и внимателно проучен акт за раждане, указващ към 1516 година. Изковаването на думата е свързано с името на сър Томас Мор, който за пръв път я прилага по отношение на въображаемата уредба на измислен остров (Cuddon 1998: 957). Самото явление обаче е много по-старо и води началото си от второто хилядолетие преди Христа; появява се в текстове, създава и моделира нагласи, проектира интертекстуални мрежи и удържа сходни представи с невидимите връзки на една богата традиция.

Целта на тази статия е да осъществи рефлексивно разширяване във веригата на жанра, като прибави към него примери от научнофантастичната литература, или по-конкретно – да включи романи, занимаващи се с онова разбиране за виртуална реалност, което я определя като компютърно генерирана среда². Интуицията, от която настоящата статия изхожда, е свързана с впечатлението, че съвременната фикционална реализация на виртуалното бива мотивирана предимно от едно остро

¹ Текстът е публикуван в сп. „Пирон“, брой 18, 28.10.2019 г.

² Това разбиране е широко разпространено, но негова добра формулировка може да бъде открита в статията на Harrison, Haruy и Rutström – Remarks on Virtual World and Virtual Reality Experiments. Вж. Harrison, Glenn W., Ernan Haruy, E. E. Rutström. Remarks on Virtual World and Virtual Reality Experiments. – B: Southern Economic Journal, vol. 78, no. 1 (July 2011), pp. 87.

чувство на носталгия и желание за завръщане в детството, тоест представя на читателя споделим футуристичен пейзаж, натоварен с различни (ре)конструкции и общи за произведенията концептуализации. Тяхното проучване и полагането им в контекста на утопичното би могло да обясни някои незададени въпроси, сред които се зачислява и предразбиращата се връзка на гейминга с идеята за VR³. За да бъде удържан фокусът в разнородните прочити, анализът на дигиталното ще премине през универсалния мотив за виртуалното тяло (аватара), който мотив се явява и една от постоянните допирни точки в междутекстовото общуване на произведенията от този тип. Получените резултати следва да послужат като възможна генеалогия на виртуалното и като крачка към неговото по-добро разбиране.

Тъй като за утопията⁴ може да се говори в различен контекст и по различен начин, а това само по себе си е показател, който е в състояние да сближи теорията за утопичното с теорията на виртуалността, би било уместно да се изработи предварителна матрица, която да предложи определена траектория на мислене. Тази матрица съвсем естествено би следвало да зависи от предпоставения залог на изследването, който в случая се свежда до художествената литература, или още по-конкретно – до един неин нишов сегмент, пресичащ научнофантастичното с аспекти на митологичното, религиозното, политико-икономическото и социалното. Затова, за да бъдат възможностени параметрите на проучването, изследователската матрица ще се задоволи с едно сериозно ограничение в рамките на изходния си материал, което засяга свободния подбор на функционални сюжети, от една страна, и конфигурацията на тяхното открояване, от друга. В полето на първото – за да бъдат илюстрирани възможните припокривания и разминавания в рамките на тезата – ще се очертаят три ключови произведения, от които водещо е „Друг свят“ на Джейсън Сийгъл и Кирстен Милър в релация с „Играч първи, пригответи се“ на Ърнест Клайн и „Лабиринтът на отраженията“ на Сергей Лукияненко. От трите „Нов свят“ и „Играч първи, пригответи се“ спадат към най-новата вълна на жанра (второто десетилетие на XXI век), а „Лабиринтът на отраженията“ се зачислява към ранните дни на интернетa и късните дни на 90-те години. Може би поради това

³ Популярно съкращение на virtual reality, или виртуална реалност.

⁴ Важно уточнение е, че този текст възприема утопичното в ролята му на виртуалност, отнасяща се към актуалното. Това разграничение служи да усложни опростената релация между възможното и невъзможното с комплекса от връзки, характерни за виртуалните измерения на времето и неговите реализации.

хронологично разместване става възможно и лесното открояване на техните гуаметрални сюжети: първите два романа гравитират към дистопията⁵, а творбата на Лукьяненко остава амбивалентна по отношение на своята оценка (но не и по отношение на предпочитанията си). Във връзка с втория параграф, или метода на тяхното разработване, текстът ще се позове на академичното есе на Едуард Ротщайн⁶ (Utopia and its discontents), което ще послужи за теоретичен гръбнак на по-нататъшния анализ.

В началото на века Ротщайн твърди, че през последните две десетилетия технологията почти съумява да се превърне в хранилище за утопични енергии (Rothstein 2003: 15). Това се дължи на факта, че техниката представлява „изкуство за социална трансформация чрез иновация“ (Rothstein 2003: 15). Голяма част от техническия напредък, смята той, се задвижва от особен утопизъм; от нещо ново, което идва на света с обещание за промяна (Rothstein 2003: 15). Виртуалната реалност например обещава да разбие границите между тялото и духа (Rothstein 2003: 16), а самият интернет – според много от своите поддръжници – би могъл да разтвори всички ограничения, наложени ни от материалния свят (Rothstein 2003: 16). Целият този процес обаче крие множество парадокси, които граничат със същински мистицизъм (Rothstein 2003: 17); с ирационално отношение към един иначе рационален прогрес (Rothstein 2003: 17); отношение, коренящо се в контракултурата, в груповото противопоставяне на мейнстрийма (Rothstein 2003: 17). Логичното следствие от това неочаквано напрежение, породено от съответните противоречия, води до наличието на открито предизвикателство към концептуалния капацитет на технологичната утопия. Нейната възможност е поставена под въпрос; оспорва се необходимостта тя да бъде актуализирана (или да се актуализира) по възнамерявания, тоест по „правилния“ начин⁷.

⁵ За разбирането на дистопията в отликата ѝ с утопията и антиутопията използвам труда на Том Мойлан *Scraps of the Untainted Sky*. Вж. Moylan, T. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press, 2000.

⁶ Теорията на Ротщайн, според когото всяка утопия е дистопична, ми се струва особено продуктивна по отношение на виртуалността и нейната амбивалентност. Инструментите, които той предлага, са подходящи за провеждането на гостатъчно деликатна операция, която да не нарани тъканта на потенциалното в хода на изложението.

⁷ Тук е възможно да възникнат противоречия между утопията, възнамеряването и съденето. Доколкото сме в състояние да приемем, че „нечия утопия“ е нещо различно от утопията по принцип, сиреч става въпрос за продукта на едно възнамеряване, то тогава лесно бихме се съгласили, че това възнамеряване е подчинено в една или друга степен на някакъв предварителен символен рег. Така желанието и съденето често съвпадат в околото на този, който говори за

С други думи – подчертава се вътрешното разминаване между визията (утопичното желание) и формата (приложения способ към това желание с цел то да бъде осъществено)⁸, разбирани като практика по създаване на реалност.

Тази тенденция е особено разпознаваема в романа „Друг свят“. Публикуван в САЩ през 2017 година⁹, той се занимава с историята на едно разглезено момче – Саймън – и неговата дива противоположност – Кет. Двамата стават жертва на немотивиран заговор, прокаран от корпоративни карьеристи, които случайно, но за сметка на това много удобно, се оказват свързани с главните герои. Вероятно поради естеството на създалите се връзки лошите – и най-вече доведеният баща на Кет – извършват всевъзможни престъпления и съставят сложни и заплетени схеми, за да въвлекат колкото се може повече невинни хора в един твърде безполезен експеримент с VR. За тяхно щастие (или за зла беда) разследващите служби на този фикционален свят са достатъчно стереотипни, за да не си свършат работата както трябва, благодарение на което смелият протагонист получава лелеяната възможност да тръгне да спасява своята любима. Друг избор пред него просто няма¹⁰.

Образът на виртуалната реалност в „Друг свят“ – за разлика от всичко останало в книгата – има своите добри попадения. Неговата поява е свързана с дълбоката носталгия на производителя Майло Йолкин, който копнее да реиницира славните дни на любимата си компютърна игра.

– Формално беше нещо, което се нарича ММО. Абревиатура за „масова мултипотребителска онлайн игра.“ Но за тези от нас, които я играехме, оригиналната „Друг свят“ беше много повече от това. (...) Една сутрин преди около единайсет години включих компютъра си и „Друг свят“ беше

утопичното. Доколко е уместно двете да бъдат отделени, би могло да бъде предмет на допълнителен текст.

⁸ Утопично желание и утопична форма са понятия, които заимствам и преработвам от увода на Фредерик Джеймсън към неговата *Archaeologies of the Future*. Вж. Jameson, F. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005. В рамките на настоящия труд не работят със стеснен смисъл. Синтактичното приравняване на визията с желание то служи за оделяване на връзката между възнамеряването и възнамеряващото в полето на предсъзнаването, тоест представлява едно отлъчване от царството на несъзнаването, а формата имплицира оформянето като активен и интендиран процес.

⁹ В България книгата е преведена и издадена през 2018 г. от ИК „Бард“.

¹⁰ Колко легални проблеми би си спестила злата компания, ако вместо инсценирането на смъртоносни инциденти и отвлечането на случайни хора беше предложила скромно заплащане за местване на нова технология.

изчезнала. Издателите на играта обявиха, че нямало достатъчно абонати, затова я изключват. (...) До този момент бях изградил собствено кралство. Имах възхитителна крепост и харем, и крепостни, които обработваха земите ми. Буквално владеех мястото. А след това... пуфф, изведнъж всичко изчезна. Беше най-лошото нещо, което ми се е случвало (Сийгъл, Милър 2018: 70–71).

В разпалената страст да се върне назад, да поправи неочакваното замиране на продукта и да избяга далеч от принудата на своето ежедневиe, сиреч да се потопи в носталгията на онова, което изобщо не е било, Майло финансира и публично представя революционната си система, която на този етап е съставена само от знаците за жанра шлем и ръкавици. По-късно друго (далеч по-софистицирано, но все още необявено) средство за дигитално потапяне ще стане водещо за повествованието – диск, който се заляпя за тила и позволява осъществяването на тотално поглъщане, въвлечащо (и увличащо) всички пет сетива, а с тях и „няколко други, за които все още нямаме имена“ (Сийгъл, Милър 2018: 65). Но усещането за непосредственост – макар и все още реализирано само с очила и ръкавици – все пак е поразяващо.

НИП се приближава и хваща ръката на водещия. (...) Текстурата на кожата ѝ е забележителна – мека и влажна, с видими пори. А когато камерата се насочва към дланта ѝ, мога да видя кожичките около ноктите и слънцето, отразено в кървавочервения ѝ маникюр. Детайлът е абсолютно удивителен (Сийгъл, Милър 2018: 74).

Още по-удивителен обаче е отговорът за целта (смисъла) на тази алтернативна реалност:

– Целта на „Друг свят“ е да живееш такъв живот, какъвто не би могъл да имаш в реалния свят. Можеш да се биеш с диви зверове, да проучваш нови земи, да трупаеш съкровища или да правиш секс. Можеш дори да създадеш ферма за чинчили, ако това те привлича. Всичко зависи от теб. „Друг свят“ се превърна в убежището ми. Докато съм там, мога да съм такъв, какъвто искам да бъда. Този свят ме освободи (Сийгъл, Милър 2018: 71).

Романът – казано накратко – успява още в своето начало да изгради една относително типична, но добре разработена картина на VR пространството си. Тя – подобно на диска – прилепва към вече откроените елементи в есето на Ротцайн и задвижва с това антиципационните

моменти на други негови важни части. Обещанието, с което технологията се явява на човечеството, идва под позната форма – във вид на изкушение за свобода; бягство от оковите на живота и потапяне (или разтваряне) в пълния спектър на утопичното желание. Формата, актуализираща тази динамична потребност, е достатъчно гъвкава, за да задоволи менливостта му, а нейната посока е обратна на историческото време – назад, към онова, което е загубено, но така, както то никога не е било.

За сравнение – много сходна е и виртуално-утопичната визия, предложена на читателя в „Играч първи, пригответи се“ – както по отношение на литературния материал, така и във връзка с филмовата му адаптация¹¹. Според тази визия създателят на „ОАЗИС“, системата за виртуална реалност, Джеймс Холидей е гийк, obsесен от патологична носталгия по 80-те. Мечтаейки да се вкопчи в това отминало време, за да го интегрира като трайна част от своята вселена, той изпълва VR-а си с безброй препратки, изображения, сцени и дори реплики от любимите си игри, филми, песни и занимания. Впрочем и двамата – Холидей и Майло – са част от субкултурата на своето поколение; и двамата не се интересуват от парите; и двамата се явяват пречка в очите на собствените си компании, които искат да монетизират и монополизират хоризонта на новите възможности.

Сравнението между тези две визии за виртуалните утопии би могло да се разгърне още по-нататък и да се дообогасти с допълнителни материали. Научнофантастичният сериал *Black Mirror* например използва един от своите епизоди – *San Junipero* (2016) – за да илюстрира дигитален „остров на блажените“, или нощен град, в който умовете (душите) на починалите и тежко болните биват отделени от съкрушените си (нефункционални и/или нефункциониращи) тела, за да бъдат преселени във виртуалните репрезентации на своята младост. Това е град на вечната забава, град, който съществува раздробен между културните сегменти на XX и XXI век. Неговите жители и туристи¹² избират най-подходя-

¹¹ Струва си да се отбележи, че ако романът, написан през 2011 година, е построен върху носталгията по 80-те, то адаптацията на Спилбърг, излязла на голям екран през 2018, направо я преекспонира и докарва до пароксизъм. Дали в това не можем да разчетем тенденция, която указва към промяна в мисленето за виртуалното? Преди – с неговата научнофантастична поява – то е насочено към бъдещето (например при „Невромантик“ на Гибсън), а сега с реалното развитие на технологиите мечтата сякаш се отмества назад към миналото. Утопията, с други думи, променя своите темпорални координати.

¹² Жителите на Сан Жуниперо са покойниците, а туристите са онези, които скоро ще загубят живота си и трябва да решат дали искат съзнанието им да бъде прехвърлено в дигиталния свят.

щото за себе си време – 70-те, 80-те, 90-те, първото десетилетие на XXI век – и прекарват – подобно на сенки – удоволствието на своята изкуствена откъснатост.

Аналогията с острова на блажените не е случайна. Тя служи да сближи допълнително класическата утопичната форма с формата или формите на виртуална реалност, развити в моделите на научната фантастика. Преработката на времето е важна и за двете; специфичната ахроничност, която се поражда от анахронията на външното, на посетителя, често изисква и определена работа с тялото, с неговия образ, отделен от тленно-телесното. И пресечните пунктове по този параграф са поразителни.

Дрехите им са пурпурни на цвят и са изтъкани от най-фина паяжина. Самите те нямат тела, а са безплътни и неосезаеми. Имат само външния вид на хора. Но въпреки че са безтелесни, съществуват, движат се, мислят и говорят. Те са като безплътни движещи се души, покрити само с нещо, което е подобие на тяло, и ако човек не ги докосне, не може да разбере, че това, което е пред очите му, не е тяло — приличат на изправени светли сенки. Там никой не остарява, ами си остава на възрастта, на която е дошъл. Нямат нощ, но и денят им не е съвсем светъл. Светлината е като на видело, все едно че слънцето никога не ще се вдигне на изток. Известно им е едно годишно време. Винаги е пролет и духа един-единствен вятър – зефирът (Лукиан 1975: 203).

Цитатът от „Истинска история“ на Лукиан – произведение, което, макар и пародийно¹³, все пак, а може би и точно поради това, работи с щедър набор от разпространени представи – твърде много напомня за мнимите аватари на VR-а; за симулакрума на тяхната външност и измамното им телеприсъствие¹⁴. Нещо повече – впечатляващ е и техният фон; константата на годишното време, нарушеният закон на природния цикъл. За обитателите на острова съответно е отредено най-благо-

¹³ Пародийният характер на творбата не би следвало да поражда напрежение в разговора за утопичното, защото, както отбелязва Ротщайн, някои визии за утопията са отчасти сатирични; никой например не може да бъде сигурен каква част от текста на Мор не е всъщност иронична. Вж. Rothstein, E. Цит. съч., с. 15.

¹⁴ Телеприсъствието се отнася към физическото присъствие така, както виртуалната реалност се отнася към реалността. Тази работна дефиниция заимствам от Narrative as Virtual Reality на Marie-Laure Ryan. Вж. Ryan, M. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 66. За нейното конструиране Мари-Лор използва статията на Jonathan Steuer. Вж. Steuer, J. Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. – B: Journal of Communications, vol. 42, no. 4 (1992), pp. 73–93.

гатното време, времето на разцвета. Там никога не е ден, но никога не е и нощ; всички са винаги млади и блажени; освободени са от материалните си ограничения. Такава е и ситуацията в Дийптаун на Лукяненко. Леонид, протагонистът на поредицата, пристъпва в бардак, киберостров на насладите, и забелязва:

Наустина е много зряла. В нея няма нищо от онази младост, характерна за Дийптаун. (...)

– Здравейте...

Тя кимва.

– Добър вечер.

– Струва ми се, че вече е нощ – казвам аз.

– При нас винаги е вечер.

Какво пък, вече ще знаем (Лукяненко 2009: 134–135).

Всичко това очертава една относително широка интертекстуална мрежа, която ни връща обратно към „Друг свят“ на Сийгъл и Милър. Виртуалната реалност, представена пред възхитената аудитория в романа, изглежда наустина обещаващо. Тя предлага възможност на всеки да избяга, да се отдели, да засънува в будно състояние – метафора, особено подходяща при сдвояването на психоаналитичните уроци с мисленето ни за утопичното¹⁵. Дори когато утопията е умишлено търсена, твърди Ротщайн, нейното дирене изисква суспендиране на нормалното протичане на живота (Rothstein 2003: 113)¹⁶. Пътуването (тук трябва да добавим, че то може да бъде както физическо, така и ментално, а по отношение на виртуалното тяло е съчетание от двете¹⁷) е наситено с опасности и малцина всъщност успяват да преживеят рая от първо лице (Rothstein 2003: 2). Обикновено се налага някой местен

¹⁵ Нима в крайна сметка виртуалната реалност не може да бъде отъждествена с фантазиите в будно състояние? Поне по отношение на желанието тази аналогия би могла да бъде ползотворна при анализа на утопичното.

¹⁶ Това е и още една възможна аналогия между утопичното мислене и съня, който от психологическа гледна точка е оттегляне от външния свят. Вж. Фройд, З. Въведение в психоанализата. – София: Наука и изкуство, 1990, с. 113.

¹⁷ Във връзка с досегашната ми работа върху виртуалното тяло смятам, че взаимодействието ни с виртуалната реалност, колкото и идеално да е то, е в крайна сметка продължение, а не заличение на нашата материалност. За повече детайли относно тази теза вж. Генов, Н. Компютърът като прозрачна медия: виртуалното тяло в романите на Сергей Лукяненко. – В: Литература и техника: Сборник с доклади от научна конференция. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018 г., с. 293–299, както и Генов, Н. Виртуалното тяло и властта при Ърнест Клайн и Сергей Лукяненко. – Вж: Verba Iuvenium: Словото на младите, брой 1, 2019, с. 324–336.

да въведе пророка, посетителя или авантюриста в новия рег постепенно – чрез антропологични наставления относно това, как конфликтите и завистта могат да бъдат отстранени, а удоволствията – подсигу- рени (Rothstein 2003: 2-3). Утопията не е невъзможност, тя просто не би следвала да бъде (it's not an impossible place, it's generally not supposed to be); място, което може да съществува (it can conceivably exist), а от позицията на разказвача – дори трябва да го прави (should exist) (Rothstein 2003: 3).

Виртуалната реалност е със сигурност по-утилитарна от тради- ционната утопия. Чарът на първата произлиза от нейната достъпност, която гарантира невъзпрепятстваното участие на всеки потребител, способен да си закупи (или да се абонира за) съответната услуга. Разбира се, в дигиталните рамки все пак могат да се обособят различни групи с варираща степен на компетентност. При Сергей Лукяненко това са хакерите, вездесъщите богове на Дълбината¹⁸, дайвърите, специалната (полумистична) каста от травмирани индивиди, чайниците и ламерите. „Преди беше лесно. Има хакери, има честни чайници, има ламери. Първи- те могат всичко. Вторите се учат. Третите са глупаци, с тях не е грях и да се поизгавриш“ (Лукяненко 2009: 91). За „Играч първи, приготи се“ делението е между ловците – кастата на участващите в лова на Холи- дей играчи, – „мазниците“ („шестиците“) – корпоративните служители на ИОИ, също участващи в лова за акциите и правата на „ОАЗИС“, и регулярните потребители, които просто работят и живеят във вир- туалността. В „Друг свят“ пък качественото деление се осъществява изцяло въз основа на технологичните средства: от едната му страна се нареждат потребителите, които използват ръкавици и шлем, както и тези, които си служат с прототипен диск (те са в неудобна пози- ция спрямо първите, защото смъртта на виртуалните им тела би била съвсем болезнена и действителна по отношение на физическите), а сре-

¹⁸ Божественият статут на хакера е не толкова свързан с някаква действаща социална йерар- хия, колкото със свръхестествената му „дарба“ (или практическото му умение) да нарушава компютърните закони на виртуалния свят. Досуц като чародей той създава „магически“ оръ- жия и снабдява главния герой с подходящи инструменти. Това въпреки е интересно на две равнища. Първото е във връзка с приказните мотиви в „Лабиринтът на отраженията“, където по линията на играта (или по-точно игровото) се преформатират фолклорни образи и сюжети (в този случай хакерът би могъл да изпълнява ролята на дарител по схемата на Проп), а второто равнище е не толкова теоретично, колкото историческо. Ротщайн твърди, че в хакерите опис- ват занаята си чрез фрази от типа на casting the runes (хвърляне на руните) и deer magic (дълбока магия), откъдето, твърде възможно, идва и наименованието на VR-а при Лукяненко – Дийптаун (Deeptown). Вж. Проп, В. Морфология на приказката. – София: ИК „Захарий Стоянов“, 2016, с. 92 и Rothstein, E. Цит. съч., с. 16.

щу тях – като онтологична противоположност – застават местните същества¹⁹, зародени във виртуалността като непосредствена част от нея; те не използват техника за достъп, тъй като компютърната технология е самата предпоставка на неделимото им битие²⁰. На върха на двата лагера стои митологизираната фигура на Създателя²¹, или ролевата персона на администратора²².

Гид на протагониста и негов ориентир в лабиринта на измамната утопия е Глинения мъж – лиминална фигура със специален (привилегирован) достъп до играта. Той се грижи за играча и го запознава постепенно с особеностите на VR-а; разкрива му опасностите на предприетия поход и съблюдава неговия прогрес. Но Глинения мъж не може да даде на Саймън нищо приложимо от сферата на идеала, защото „Друг свят“, подобно на повечето утопии, се е оказал порочен модел на греха²³. Първоначално създадена, за да дистрибутира колкото се може по-интензивна наслада сред колкото се може по-голям брой абонати, играта се сегментира на различни нива, всяко от които отговаря на определен човешки порок. Така някои потребители, водени от алчност, решават да лазят по пещери, да ядат себеподобните си и да натрупват съкровища, докато се издигат безцелно (и безконечно) по социалната стълбица. Други копнеят за кръв и насилие; те се хвърлят в джунглите и по арените, унасят се във варварския екстаз на насилието и въоръжени с хладни оръжия, се избиват от сутрин до вечер. Трети пък се оказват приклепени в капана

¹⁹ Разделението „местни/гости“ придава особена актуалност на една от културнообременените метафори, които Пол Адамс прилага в статията си *Cyberspace and Virtual Places*, за да опише виртуалната реалност като поле на завоевание (*electronic frontier/електронна граница*). В „Друг свят“ това завоевание се разкрива в конфликта между съществата, породени във виртуалната реалност, и потребителите. Вж. Adams, P. *Cyberspace and Virtual Places*. – В: *Geographical Review*, Vol. 87, No. 2, *Cyberspace and Geographical Space* (Apr., 1997), p. 161.

²⁰ Тяхното битие е неделимо, защото те не избират своята реалност, докато потребителите, решили да се впуснат в дигиталното приключение, преживяват своеобразно разцепление, което най-грубо може да се фиксира в удовоените им потребности (нуждите на виртуалното тяло, макар и сходни на реалното, са отделени от него; и двете тела трябва да се хранят и да си почиват поотделно в съгласие със законите (и правилата) на своя свят).

²¹ Изглежда, че дори един виртуален свят не може без суверен.

²² И в трите романа създателят, предприемачат или визионерът, осъществил утопичната форма, получава привилегирована позиция спрямо останалите. Това сходство силно проблематизира въпроса за утопичното равенство и свобода (или освобождаване от оковите на материалното), тъй като VR-ът очевидно не може да бъде мислен извън икономическите показатели, довели до неговата имплементация.

²³ „Избери си добродетел и гледай как той се превръща в грях“, пише по отношение на това Ротщайн. И допълва: „Всички тези райове се оказват всъщност вариации на ада.“ Вж. Rothstein, E. Цит. съч., с. 4.

на града; те се тѣпчат на завидни трапези без насита или се сношават в масови оргии без възможност за утоляване на нуждите си²⁴. Всички обаче споделят едно общо преживяване – неосъзнатата монотонност, която замъглява разсъдъка им и прави преценката им трромава (Rothstein 2003: 4). Доброгетелта (the virtue) и ужаса (the horror) се припокриват; виртуалното и ужасното се оказват сближени²⁵.

Може би това е големият урок на фикционалния VR, разбиран като утопичната форма на едно утопично желание. Той е поредният шанс да се представи (обреченото) блажено пребиваване в не-място²⁶, което, като продукт на носталгията, е също опит да се изправим срещу твърде суровата историческа менливост. Бягството от рестрикциите на материалното е и бягство от логиката на неговата преходност; то е крачка, в която можем да разчетем следите на дълбок консерватизъм. Дали това контрапрогресистко мислене не е всъщност заложено в сърцевината на техническия прогрес? Дали нежеланието за движение напред не е същинският двигател на самото движение? И какво може да ни каже по този въпрос литературата, която успява да отрази чупливостта на различните тенденции в полза на един по-обзорен анализ на човешкото? Отговорът на тези въпроси би хвърлил светлина върху отклоняващото се поведение на съвременната научна фантастика, или поне на онзи тематичен къс от нея, който се занимава с VR и който обръща погледа си назад, за да филтрира и припомни миналото.

Възможно е да кажем, че породилото се противоречие е просто естествен капан, заложен в самата скорост на иновациите. То касае предизвикването на обратна вълна, на контраяга, на осезаема съпротива, която обаче обуславя факта на самото развитие. Генетичен резултат е от контракултурата, съпътстваща развоя на компютърните науки и отбелязана като неин придатък в есето на Ротщайн (Rothstein 2003: 17). Дивакът, племенният човек, преобразен от технологията, който се завръща в своя дом, но по нов начин – нима това не повтаря почти дословно бляна на романтизма? Назад към природата, но не съвсем; такава сделка предлага по същество утопичната версия на

²⁴ Повече по този проблем бе представено в доклад, изнесен на конференцията на Факултета по славянски филологии „От слово към действие: разкази и репрезентации“. Текстът на доклада бе озаглавен „Трохи от пиксели: опит върху празните данни на виртуалното“.

²⁵ Като че ли тази близост между ужаса и благото е характерна не само за конкретния случай, но и изобщо за литературата, свързана с VR.

²⁶ Не може да не се подчертае етимологичната уместност на думата утопия по отношение на виртуалното, изобразявано като не-място.

виртуалната реалност в най-ново време. Към този диалектически ход навежда и играта с литературата.

Но не можем ли да разпознаем в нея и една тревожност по отношение на динамиката на новото време? Недостатъчната трайност на културните явления, погълнати от склеротичната си центробежност – на това именно отговарят затворените архиви на „Нов свят“ и „Играч първи, пригответи се“. Двата романа, бидейки рождба на второто и последно към момента десетилетие на ХХІ век, се отказват от фронталната перспектива в полза на безгрижното детство, на играта; на оказалия се ефимерен „златен момент“, който и каквото и да е той.

Съответно, ако всичко казано по-горе е вярно, то не би трябвало да ни озадачава съпротивата срещу навлизането на виртуалната реалност и хегемонията на нейния предтеча – интернет технологията. Страхът, който ни се представя като страх от загубата на действителност, е всъщност страх от загубата на утопична недействителност; от това, че ние най-после се доближаваме до състояние, в което можем да постигнем утопия (сиреч да създадем едно съвършено не-място), но само с цената на нашето по-нататъшно разочарование. Разочарование, произтичащо от факта, че дори утопията би могла да се окаже – в крайна сметка – прекалено реална.

Използвана литература

Гибсън 1996: Гибсън, У. Невромантик. – София: Камея, 1996.

Генов 2018: Генов, Н. Компютърът като прозрачна медия: виртуалното тяло в романите на Сергей Лукяненко. // Литература и техника: Сборник с доклади от научна конференция. – София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018 г., с. 293–299.

Генов 2019: Генов, Н. Виртуалното тяло и властта при Търнест Клайн и Сергей Лукяненко. // Verba Iuvenium: Словото на младите, № 1, 2019, с. 324–336.

Клайн 2015: Клайн, Т. Играч първи, пригответи се. – София: Intense, 2015.

Лукуан 1975: Лукуан. Истинска история. // Антични романи. – София: Народна култура, 1975, с. 179–216.

Лукяненко 2009: Лукяненко, С. Лабиринтът на отраженията. – София: ИК ИнфоДар, 2009.

Проп 2016: Проп, В. Морфология на приказката. – София: ИК Захарий Стоянов, 2016.

Сийгъл, Милър 2018: Сийгъл, Д., К. Милър. Друг свят. – София: ИК Бард, 2018.

- Фройд 1990:** Фройд, З. Въведение в психоанализама. – София: Наука и изкуство, 1990.
- Adams 1997:** Adams, P. Cyberspace and Virtual Places. // *Geographical Review*, Vol. 87, No. 2, Cyberspace and Geographical Space (Apr., 1997), pp. 155–171.
- Cuddon 1998:** Cuddon, J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – Chicago: Blackwell Publishers, 1998.
- Harrison, Haruvy, Rutström 2011:** Harrison, Glenn W., Ernan Haruvy, E. Elisabet Rutström. Remarks on Virtual World and Virtual Reality Experiments. // *Southern Economic Journal*, vol. 78, no. 1 (July 2011), pp. 87–94.
- Jameson 2005:** Jameson, F. Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. – New York: Verso, 2005.
- Moylan 2000:** Moylan, T. Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia. – Colorado: Westview Press, 2000.
- Rothstein 2003:** Rothstein, E. Utopia and its discontents. // *Visions of Utopia*. – New York: Oxford University Press, 2003.
- Ryan 2001:** Ryan, M. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Steuer 1992:** Steuer, J. Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. // *Journal of Communications*, vol. 42, no. 4 (1992), pp. 73–93.

Трохи от пиксели: опит върху празните данни на виртуалното

Николай Генов – Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Nikolay Genov – *Sofia University “St. Kliment Ohridski”*

Резюме: Текстът се опитва да разшири понятието за виртуалната реалност (VR), разбирана като компютърно генерирана среда, чрез проблема за удвояването на тялото в съвременната научнофантастична литература. Неговият залог е да набележи нови посоки в мисленето за VR-а, използвайки репрезентационния експес и потребителската консумация като отправна точка в отношението между аватара и неговата материална първооснова.

Ключови думи: виртуална реалност, аватар, консумация, експес, празни данни

Във виртуалната реалност няма фалшификати и плагиати. В нея никой обект не претендира за автентичност и никой субект не може да легитимира своето авторство¹. Това е пространство на имитации без почерк, на тела без идентичност. Нещо повече – самата виртуалност е генератор на подобия; медиурана среда², в която всяко нещо съществува единствено като копие на самото себе си. Тази копируемост е дълбоко иманентна на онази представа за VR, която изобразява явлението като компютърно поддържана (триизмерна) симулация в реално време (Harrison, Harvey, Rutström 2011: 87), т.е. я мисли като своеобразна удвоеност на онтологичните параметри с варираща степен на достоверност. Самото удвояване обаче е процес, съпътстващ

¹ Този въпрос все пак остава отворен за доизясняване. Към момента – с оглед на проучения фон от художествени материали, засягащи проблема, става ясно, че механизмите на репрезентация във VR-а редуцират визуалните ресурси до разпространими данни, които могат да бъдат споделяни свободно между потребителите. Тяхното тук-и-сега не е обвързано с някакъв вид материалност, благодарение на която оригиналът става невъзпроизводим, а авторството – удостоверимо.

² Понятието за медиурана среда заимствам от безлата му употреба при Диодато. Вж. Diodato, R. *Aesthetics of the Virtual*. – Albany: State University of New York Press, 2012. За по-задълбочена работа с понятието вж. Ijsselstein, W., Riva, G. *Being There: Concepts, effects and measurement of user presence in synthetic environments*. – Amsterdam: Ios Press, 2003.

плътно хода на преноса, на „влизане“ във виртуалното, което не трябва да бъде разбирано просто като отделяне на съзнанието в идеална среда, а като фрагментиране на това съзнание в споеността на вече предзададената материално-духовна матрица. Подобно схващане може да бъде илюстрирано чрез текстовете на научната фантастика, или по-конкретно – чрез примерите на онзи дял от нея, който се занимава с темата за дигиталното продължение на човечеството.

Целта на настоящия текст обаче не е да говори произволно за начините на виртуално включване, или в частност – за техниките на виртуално осъществяване. Неговият фокус е съвсем друг и касае парадокса на умножаването, който може да бъде анализиран чрез акта на дигитална консумация. Понеже тази консумация се отнася към актуални процеси, които корелират с действителността на нашето собствено ежедневие, а технологията за тотално потапяне в цифровата вселена е все още слабо разработена³, текстът ще се придържа към познат художествен материал, за да онагледя своята теза. Романът, който ще бъде фиксиран с това намерение, е „Друг свят“ на Джейсън Сийгъл и Кирстен Милър.

„Друг свят“ проследява историята на разгледения гимназист Саймън – син на богато адвокатско семейство, което може да си позволи неговите тийнейджърски щуротии – и на приятелката му Кет, която съвсем чинно се еманципира в близката гора. За разлика от Саймън Кет е независима, силна и сурова; тя е свързана със земята и отговаря на повечето повърхностни стереотипи, които лошият прочит на феминистката естетика изисква от съвременния литературен пазар. По вероятност и необходимост между двамата младежи се разпалва искрена и чиста любов, която обаче бива възпрепятствана от появата на доведения баща на момичето – зъл мъж с необосновано зли амбиции, чиято единствена цел е да създаде интрига в името на повествователната завръзка. Намесва се и не по-малко зла корпорация, отговорна за серия от инциденти с хора; чрез тези инциденти тя ги превръща в неподготвени тестъри на нова технология за виртуална реалност. И понеже всички важни лица се оказват събрани на едно място по силата на случайността (и роднинските връзки), Кет изпада в беда и бива „отведена“ във VR-а. Саймън решава да я спаси на всяка цена, а останалите

³ След появата на Oculus Rift през 2012 г. позагубилото се възмущение около темата за VR-а се възвръща с пълна сила и технологията навлиза в бурна фаза на развитие. За повече детайли вж. Parisi, T. Learning Virtual Reality: Developing Immersive Experiences and Applications for Desktop, Web and Mobile. – Sebastopol: O'Reilly Media Inc, 2016.

персонажи се появяват от време на време, за да им припомнят колко неочаквано, но за сметка на това удобно е всичко.

Макар и твърде посредствен от позицията на едно високо изискване за сложна литература, романът на Сийгъл и Милър все пак отбелязва няколко добри попадения по отношение на теоретичните си пропозиции. Тези попадения в никакъв случай не дават индикация, че са преднамерено използвани, за да задоволят проблемите на мисленето ни за виртуалното, но това не ги лишава от потенциалния им изследователски заряд. В конкретния случай се визуира една особено ярка сцена с бизонско месо, в която главният герой Саймън – заедно с група невинни жертви на технологичното експериментаторство – сядат на трапеза в дигиталния град Имра, за да се нахранят след дълго странстване в пустошта. Изцяло погълнати от сетивната наслада на храната, те облизват чиния след чиния в състояние на ступор, без да си дават сметка, че по този начин се превръщат в жертва на един мултипликационен капан; храната се репродуцира, вкусът се възпроизвежда, но ефектът от храненето е нулев.

Ще ми се да подхвърля някой язвителен коментар, но съм твърде зает с гълченето, за да го измисля. Довършвам последната хапка храна в чинията ми и откривам, че има нова прег мен. Би трябвало да спра, но не мога. (...) Нямам никаква представа колко време е минало, нито колко чинии с бизонско съм омел. Чувствам се малко по-пълен, отколкото когато гојдох тук, но ако изобщо има някакъв ефект, то е, че желанието да ям само се е увеличило. Ръцете ми просто не са достатъчно бързи, за да поднасят храна към устата ми. (...) Поглеждам купчината храна в чинията пред мен. Фалшивото месо, направено от измислени зверове. Но беше единственото ми обсебване от може би часове... (...) И все пак дори сега жадувам за него. Пръстите ми копнеят да сграбчат още една мръвка. И този порив е ужасяващ. Точно това ти прави Друг свят, осъзнавам. Дава ти това, което искаш (Сийгъл, Милър 2018: 129–130).

Удвоеността на месото (или поне удвоеността на неговата имитацията) е съответно непълна, дефектна, несъвършена. Сетивното усещане е лишено от субстанция; то е само форма без съдържание. Или поне това би бил логичният извод, ако не се вземеше под внимание работата на виртуалното тяло, или аватара, който в романа се явява пряко разширение на физическия си (аналогов) двойник. Двойник, защото парадигмите на случая са удвоени; съдържание има, но то е адаптирано за друг носител (за дигиталния еквивалент на тялото). Съответно пре-

ността, а не удвояването, е непълен. Удвояването е съвсем завършено; то поражда напрежение между удвоилите се образи. Сиреч, ако единият вариант – исторически по-ранният⁴ – е бил да мислим виртуалната реалност като непълноценна по отношение на опита, то това, което „Друг свят“ предлага сега, е тя да бъде мислена като свърхпълноценна; като ексцесивна по отношение на действителността.

Как се превежда това в рамките на познати модели? Всъщност фиксирането на явлениято не се нуждае от футуристичните спекулации на научната фантастика, за да бъде разбрано. Виртуалното тяло, дефинирано като резултат от преноса на съзнанието от място в не-място, може да се възприеме не като радикалното сепариране на духа от материята, а като преработената експанзия на биологичните зависимости според правилата на новата (медицирана) среда. Най-добре това се онагледява от компютърните игри. Твърде често в тях нашият аватар се уморява, огладнява или, ако всички тези нужди не са предвидени от алгоритмите на софтуера, поне се наранява. Но необходимостта на аватара от лечение, храна и почивка не е тъжествена на моментната необходимост на нашето тяло; те се разминават във времето. Така потребностите на виртуалното тяло дори не съвпадат с потребностите на физическия му двойник поради контекста на играта; двете изпълняват различни функции, което ги отнася към съвсем различни регистри на смисъла. Следователно виртуалната храна следва да засища по различен начин и с различна цел; нейната стойност е сведена до точки, които нямат телос извън медицираната си среда. И тъй като VR-ът на „Друг свят“ е точно това – версия на любимата игра на корпоративния лидер Майло Йолкин – цялото виртуално преживяване следва да бъде подчинено на една друга, игрова цел, която – поради своята неяснота и нерегламентираност – не успява да удържи либералния импулс на виртуалното и се превръща в завършен проект за дигитално мъчение.

Схващането, че виртуалното може да се отнася към виртуалното паралелно и по различен начин от начина, по който действителното се отнася към виртуалното, би изискувало от нас и ново понятие, което да опосреди това когнитивно разминаване. Настоящият текст предлага, макар и с известни уговорки, понятието за празни данни. То е

⁴ Тук виждам романите „Лабиринтът на отраженията“ и „Фалшивите огледала“ на Сергей Лукяненко, издадени в края на 90-те години на XX в., които се занимават със социалната несъвместимост на тази подялба. Вж. Лукяненко, С. Лабиринтът на отраженията. – София: ИнфоДАР, 2009; и Лукяненко, С. Фалшивите огледала. – София: ИнфоДАР, 2009. Водещ мотив при тях е несъвместимостта на действителния и виртуалния опит, поставени на обща плоскост.

далеч от съвършеното, тъй като налага една апоритична употреба на нищото в смисъла на ново (въз)производство, утвърждавайки същевременно йерархичния модел на външното спрямо вътрешното (данните са празни само по отношение на една фундаментално чужда на VR-а позиция), но за сметка на това отваря нови перспективи пред конципирането на празнотата, оказала се продуктивна за виртуалността като такава. Нищото се комбинира с нищото и от синтеза на тези чисти симулакруми⁵ се натрупват нееквивалентности, които пораждат нови структури. Празнотата – с други думи – е и съдържание в условията на виртуалното; тя е празнота с подчертано генеративен потенциал.

В „Друг свят“ генеративната сила на симулакрума е изразена чрез появата на нови (местни) същества, наречени „децата“, продукт на компютърна аномалия, която е предизвикала съчетаването на изкуствените образи в нови и причудливи форми. Това са създания без аналог в действителността⁶; фантастични фигури, водещи война с пришълците (потребителите) за правото на собствен дом. Те са подчинени на разпоредбите на Създателя – аватара на Майло Йолкин, според когото тяхното битие трябва да бъде съобразено с дейността на геймърите. „Той ги доведе тук. Смята, че можем да съществуваме заедно. Но представителите на твоя вид са чудовища, а Създателя е глупак“ (Сийгъл, Милър 2018: 225).

Този мотив – за появата на безаналогови форми във виртуалността – не представлява иновация в жанра. Две десетилетия по-рано Сергей Лукяненко измисля друга непозната (виртуална) форма без съдържание, обозначена от потребителите на Дълбината като Неудачника; злощастен и депресиран карък, заклеен между стените на играта, която не може да напусне. Разликата между елементите в посочените романи идва по линия на градивния им материал; при Лукяненко Неудачника е синтез от латентните мисли на всички участници в мрежата, а в „Друг свят“ става въпрос за софтуерна грешка. И в двата случая обаче може да бъде разчетен ултимативният триумф на симулакрума, привидян от Богдари в лицето на виртуалната реалност (Ryan 2001: 30).

Обхватът на изведените по-горе наблюдения не се ограничава само

⁵ Вж. Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*. – Michigan: University of Michigan Press, 1995.

⁶ „Лицето му започва да излъква от мъглата и полагам неимоверни усилия да прикрия стъпването си. Носът му е без хруцал – плосък е в средата, с две големи ноздри, които се издуват и свиват, докато диша. Върховете на ушите му са провиснали над отвърстията и виждам пълките на два рога, напирани да пробият през кожата на челото му. Зениците в средата на кехлибарените му очи са две дебели черни резки“ (Сийгъл, Милър 2018: 101).

до полето на художествената литература. Всъщност концепцията за празнина, която пряко произвежда и умножава желанието, без да има за цел да го задоволи, е съвсем приложима към някои капиталистически практики в най-ново време. Особено видима е тя в сферата на развлекателната индустрия, която, дигитализирайки своята натрупана продукция, се превръща в пазарен хегемон, препродаващ едни и същи блага със статута на нещо ново⁷. В игри като Yu-Gi-Oh! и Magic the Gathering, които от самата си поява разчитат на агресивна маркетинг стратегия, за да се развият успешно, инфлацията на идеи и ресурси бива пренесена на дигитална почва, за да доведе до по-лесно възобновим експес. Така същата игра продължава да репродуцира своите стари принципи под различни заглавия, извличайки финанси от бездънната яма на виртуалното⁸.

Какъв е изводът от всичко това? По всичко изглежда, че набелязаното разминаване между двата типа данни – на действителното и на виртуалното – е подходящ повод да се говори за една особена реалност, която не изтласква и не отменя чувството ни за реално, а само го дублира и препотвърждава. Това означава, че VR-ът, утопично възприеман като завършек на медийната еволюция (Ryan 2001: 57), е и може да бъде мислен в светлината на нещо друго – като комплексно явление, което не се отъждествява със своите предпоставки, а ги умножава, без да заличава границите на медията като такава. Тогава и въпросът за виртуалното тяло би бил зададен по нов начин; така, че да бъдат преосмислени някои негови противоречия в светлината на нещо трето и да бъдат заличени онези рани в тъканта му, които иначе биха изглеждали почти мистично на фона на научната фантастика.

⁷ Схематично това може да бъде изобразено по следния начин: произвеждат се карти, които се продават. Създава се компютърна игра, която (пре)продава дигитални копия на вече закупените карти, пригодени към новите (виртуални) условия. Играта скоро се закрива и се издава ново заглавие, което продава същите карти в нов контекст. По същество това е промяна, която касае отделни компоненти на игровото преживяване с (често) минимална степен на диференциация. Но дори една такава стратегия не е изцяло заместваща по отношение на физическата игра; тя представлява само неин различим двойник; нещо допълнително. Вж. Tramwell, A. Magic: The Gathering in material and virtual space: An ethnographic approach toward understanding players who dislike online play. http://meaningfulplay.msu.edu/proceedings2010/mp2010_paper_42.pdf (01.05.2019)

⁸ По по-различен начин стои въпросът с комодификацията на виртуалната собственост. Вж. Bartle, R. Pitfalls of Virtual Property. https://www.academia.edu/13016129/Pitfalls_of_Virtual_Property (01.05.2019)

Използвана литература

- Лукияненко 2009а:** Лукияненко, С. Лабиринтът на отраженията. – София: ИнфоДАР, 2009.
- Лукияненко 2009б:** Лукияненко, С. Фалшивите огледала. – София: ИнфоДАР, 2009.
- Сийгъл, Милър 2018:** Сийгъл, Д., Милър, К. Друг свят. – София: Бард, 2018.
- Bartle 2019:** Bartle, R. Pitfalls of Virtual Property. <https://www.academia.edu/13016129/Pitfalls_of_Virtual_Property> (01.05.2019)
- Baudrillard 1995:** Baudrillard, J. Simulacra and Simulation. – Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- Diodato 2012:** Diodato, R. Aesthetics of the Virtual. – Albany: State University of New York Press, 2012.
- Harrison, Haruvy, Rutström 2011:** Harrison, G. W., E. Haruvy, E. E. Rutström. Remarks on Virtual World and Virtual Reality Experiments. // Southern Economic Journal, vol. 78, no. 1 (July 2011), с. 87–94.
- Ijsselstein, Riva 2003:** Ijsselstein, W., G. Riva. Being There: Concepts, effects and measurement of user presence in synthetic environments. – Amsterdam: IOS Press, 2003.
- Parisi 2016:** Parisi, T. Learning Virtual Reality: Developing immersive experiences and applications for desktop, web and mobile. – Sebastopol: O'Reilly Media Inc, 2016.
- Ryan 2001:** Ryan, M–L. Narrative as Virtual Reality. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Tramwell 2010:** Tramwell, A. Magic: The Gathering in material and virtual space: An Ethnographic approach toward understanding players who dislike online play. // <http://meaningfulplay.msu.edu/proceedings2010/mp2010_paper_42.pdf> (01.05.2019)

III ИНТЕРВЬЮТА

Александър Белтов: **„Свободата се нрави само на онези,** **които имат стремежи и мечти,** **а те не са мнозинство...“**

С Александър Белтов разговаря Елена Борисова

Елена Борисова: Ще Ви помоля да се представите – къде сте роден, какво сте завършили, кои са книгите от Вашето детство, как интересите Ви се насочиха към фантастиката?

Александър Белтов: *Здравейте на Вашите читатели и от мен. Роден съм в София през далечната вече 1965 г. Завършил съм УНИБИТ (София) и съм магистър по Информационна сигурност. Книгите, с които съм израснал, са задължителните за онова време детско-юношеска литература, изучавана в училище. Любовта ми към фантастиката се породил покрай легендарната поредица Библиотека „Галактика“, чиито книги бяха чакани с нетърпение от читателите и бе трудно да се намерят в книжарниците. В началото на осемдесетте на миналия век на ул. „Граф Игнатиев“ в София съществуваше т. нар. Антикварна книжарница, където хората оставяха за продажба свои копия на стари книги. Именно тази Антикварна книжарница се превърнала в един от „моите канали“ за снабдяване с книги. Честа практика бе и заемането на книги за четене от приятели.*

Елена Борисова: Г-н Белтов, през последните няколко години в България се появяват книги, чийто акцент е върху една идеология, наречена „трансхуманизъм“. Идеята за това интелектуално и културно движение се заражда още през 60-те години на XX в., а през следващите десетилетия се разгръща в множество дебати, манифестни текстове и проекти. На какво според Вас се дължи този голям интерес към идеологията на трансхуманизма и защо у нас тя навлезе с такова закъснение?

Александър Белтов: *Трансхуманизмът е част от Четвъртата индус-*

триална революция, а тя вече е в ход. Сливането на технологичното и биологичното в общ биомеханичен синтез отдавна чака своя час. Дебатът за етиката на това сливане, незнанието или по-лошо – пренебрегването на всички възможни последствия от това – на мен ми се струва закъснял поне с десетилетие. Обществото не само не е готово да приеме новите технологии, то в по-голямата си част не знае, че те са в ход. Повечето от тях са разработвани в неграждански лаборатории с не-обществени средства. Голяма част от тях стигат до фаза готовност за експлоатация, а това означава само едно: рано или късно ще бъдат експлоатирани.

У нас след социално-икономическата криза, настъпила след 90-те години на миналия век, фокусът на интересите ни беше отместен.

Елена Борисова: През 1998 г. Ник Бостръом и Дейвид Пиърс създават „Трансхуманистичната декларация“. Те формулират и трансхуманистичните принципи. Първият от тях гласи: „Стремете се да премахнете еволюираните граници на вашето биологично и интелектуално наследство, физическите граници на вашата среда и културните и историческите граници на обществото, което ограничава индивидуалния и колективния прогрес“. Какви ще бъдат последствията от премахването на границите, които на този етап природата сама ни е поставила?

Александър Белтов: Търсим положителното в последствията, макар че е възможно да не се получи по този начин. Изоставянето на нашата биологична обвивка е възможност в еволюционното ни развитие да запазим разумната форма на живот тук или на друго място. Превръщането на материалната форма в някакъв вид енергоносител, бих го нарекъл разум-носител, който може да пренесе разума в негостоприемни условия и да го съхрани. По този начин именно личността ще се запази в новата форма. Теоретично пътят към безсмъртието е открит. Тази еволюция обаче не е естествена, не е генетично заложена в сегашната ни биологична форма. Затова говорим за биореволюция. Някои ще тръгнат на този път, други няма да искат, дори да могат да си го позволят, а на трети ще им бъде отказано. Трябва да се концентрираме върху най-важния въпрос – можем ли да променим тялото си, себе си, за да оцелеем като раса... За да запазим разума, безценен божии дар. И ако някой търси смисъла на живота, ще ви предложи една чудесна идея за това: човечеството трябва да оцелее, за да разпространява разума

дотам, докъдето му стигнат силите. Дори и извън пределите на нашата Галактика. Само че този смисъл на живота не е личен, а колективен. Представете ли си някога, някъде далеч, в някой тъмен ъгъл на Вселената, някой от нашите наследници, носител на разума, да възкликне „И нека бъде светлина!“. А това според мен означава „И нека бъде разум!“.

Елена Бориова: В романа „Матрикант“ Вие описвате един свят, в който преминаването на биологичните граници се контролира от една компания, продаваща безсмъртие на своите клиенти посредством изкуствено създаден биомеханичен човешки аналог (матрикант), който обаче има десетгодишен лиценз за ползване. Как се появи идеята за този роман и какво всъщност е матрикант?

Александър Белтов: Романът „Матрикант“ е започнат през 2010 г. във форма на разказ, озаглавен: „Незаличими отпечатъци“. Тези отпечатъци са незаличимите следи на човешкото, запазването на хуманизма при прехвърлянето на човешкия разум в нечовешко тяло. Знаех, че промяна в психиката неминуемо ще се появи, но онова, което ни прави това, което сме, трябва да остане. Не си спомням конкретния повод, но вече бях започнал да си задавам въпроси. И така, този започнат разказ ме отведе до „Матрикант“. Идеята ми беше ясна, но нещо ми убягваше. Прехвърлянето на разума и идентичността ни в по-устойчив носител ми изглеждаше съвсем логично и напълно безпроблемно, но знаех, че не е така. Всяка страница, всяко действие пораждаше въпроси. Юридически, психологическо-поведенчески анализ на индивидите, биоетика и други. Надявам се, че съм дал насоки за размисъл у читателя, така че нека всеки сам намери своя отговор. За мен той не е еднозначен. А матрикантът се явява именно онзи енергоносител на нашата личност, онзи преходен етап към пътя за безсмъртието, за който стана дума в предния Ви въпрос. Разум-носител, пригоден да издържа екстремални условия, такива, каквито нашето биологично тяло не може да издържи, и неограничено от възрастови изменения. И все пак това не бива да става безконтролно. Този разум-носител, този матрикант, трябва да има отговорност. А отговорност може да се носи от конкретна личност. Аз така и го описох в романа, като му дадох юридическия термин „правоприемник“, защото той все пак трябва да има присъствие в т. нар. Правен мир. Вие може да направите безброй матриканти от един и същи човешки мозък, но трябва да е ясно – правоприемникът може да бъде само един-единствен

носител на идентичността на дадена личност. Той трябва да е точно толкова уникален, колкото сме уникални ние – хората. Представите си само какви правни и чисто етически казуси могат да възникнат, ако това право бъде нарушено! Така че, когато настъпи този момент, тази биореволюция, ние вече трябва да знаем отговорите.

Елена Борисова: Научната фантастика дава немалко примери и разкрива през художествената си призма шока, който човешкото същество би изпитало, ако съзнанието му се прехвърли в друг приемник. Автори като Любен Дилов, Недялка Михова и др. разсъждават върху последициите от подобен тип трансфер, върху емоционалните сризове от сблъсъка с технологиите на бъдещето. Какво те очаква, когато се събудиш? Същото тяло ли ще имаш, или подобрено? Съзнанието непроменено ли ще бъде?

Александър Белтов: Тази промяна ще бъде шок за онези, които не са я поискали, не са получили онова, което са очаквали, или пък са с твърде нисък интелект. Това обаче ще е само в началото. С времето може да стане естествено, както е естествено за нас, че се раждаме от ембрион, заченат от делящи се клетки. Но вие знаете ли със сигурност откъде се е появил първият човешки ембрион? Във всеки случай Съзнанието на личността няма как да остане непроменено в променена среда. А съзнанието е част от Разума на даден индивид и тази промяна се осъществява в една обща среда, да я наречем социална система. И тъй като нещата са взаимно свързани, при промяната на кой да е елемент от системата той взаимодейства с нея и променя както своето поведение, така и поведението на останалите елементи от нея. Върви се към едно взаимноизгодно взаимодействие, в което системата може да остане в равновесие. Какво ще е то, остава да гадаем, но трябва да имаме предвид, че системите, обменящи си енергия, поначало клонят към разбалансиране поради увеличаващата се ентропия в тях. Върви се от ред към безпорядък. Психиката ще се променя в степен да води поведението на разум-носителя в съответствие с новата реалност.

Елена Борисова: Човешкото същество (като субект на познание) няма директен достъп до света, а последният му е предоставен през способностите за възприемане на тялото. Френският философ Морис Мерло-Понти твърди, че тялото не е просто предмет на възприемане, а

самото то е процесът на възприятието. Във Вашия роман съзнанието на героя е прехвърлено в матрикант, който прилича на истинското му тяло. Антон изпада в състояния и ситуации, които го карат на моменти да се съмнява дали е реален, пълнокръвен човек. Може ли да имаш разум, матрицата на даден човек, но да нямаш неговата душа, неговата идентичност? Как новите технологии според Вас ще осъществят възможно най-безпроблемен преход между човека и трансчовека и дали ще го направят?

Александър Белтов: *Задавате ми интересен въпрос, за който нямам еднозначен отговор. Затова, както казах по-горе, въведох и термина „правоприемник“ в неговата юридическа значимост. Правоприемник на личността, неговият уникален отпечатък, идентичност на даден човек. Аз допускам, че прехвърлянето на разума – с неговата памет, мисли, чувства, жизнен опит, коефициент на интелигентност – е именно и неговата идентичност. Разумът като неделим сбор от съзнание и интелект. Приемам, че при изключването на биологическия ни уникален код (ДНК) в новото биомеханично тяло (матрикант) този уникален код ще се замес-ти с нов вид уникален личен идентификатор (УЛИ). Новият разум ще бъде силно адаптиран и технологично. Това е и вид съзряване, както е в естествения житейски цикъл на човека. Надявам се да стане тази симбиоза, която да изпълни целта си – Разум-носител. Дали обаче преходът от човек към трансчовек ще е безпроблемен – едва ли. Ако проблемът е решим научно и юридически, то навлизаме в сферата на онази непозната и могъща сила, която така е подредила нещата, че да има общо начало, и която със страхопочитание наричаме Бог.*

Елена Борисова: Ако имахте възможност, бихте ли се съгласили да продължите своя живот в изкуствено създаден аватар?

Александър Белтов: *Изкушавате ме, а не всеки може да устои на изкушението. Аз не правя изключение.*

Елена Борисова: През 2011 г. руският предприемач Дмитрий Ицков регистрира проект „Инициатива 2045“, чиято цел е не просто да прехвърли нашето съзнание в материален носител, а да обезсмърти човека посредством създаването на холограмно тяло. Готово ли е човечеството да поеме отговорност и да плати цената за своето безсмъртие?

Александър Белтов: *Иска ми се. На този етап обаче виждам само и единствено авантюра, самоцел, но не и отговорност към обществото като цяло. Както се казва в „Матрикант“: „Правим го, защото го можем“. Представяме си новото непознато с идеални образи. Мечтаем за някакъв доктор вълишебник, решаващ всичките ни екзистенциални проблеми, а вече някой му е натикал пистолет в ръката. Виждате в какво състояние е светът. Деление и противодействие във всякакви измерения, посоки, признаци. Решенията трябва да са глобални и единодушни. Да се надяваме обаче, че съвсем скоро моралът на човека ще пребъде.*

Елена Борисова: Романът „Фосикър“ е продължение на „Матрикант“ и неговата тема за отношението между човека и технологиите. Фосикърите са хакери, които търгуват с открадната информация, уловена от забранените за достъп остатъци на Мрежата. Слав си изкарва прехраната, като събира разкъсани данни в масови информации и ги продава на черния пазар. Г-н Белтов, създавате един свят, в който интернет пространството предлага неограничени възможности, но то се превръща в сила, способна да манипулира обществото и да налага свои закони. В бъдещето не ставаме по-свободни, просто сменяме имената на диктатурата. Това ли е прекрасният нов свят, който бъдещето ни предлага?

Александър Белтов: *Гражданските права и свободи винаги ще бъдат под натиск. Поглеждайки историята на човечеството, проследяваме този своеобразен кръговрат. Знаем, че след всеки (условен) цикъл свобода следва цикъл на несвобода (отново условно). Може да прозвучи цинично, но масите поначало не обичат свободата. Несвободата е синоним на ред, а редът е условие за тишина и спокойствие. Да го кажем направо: свободата се нрави само на онези, които имат стремежи и мечти, а те не са мнозинство. Тоест, говорим за изначална свобода на духа, преди той да се превърне в стремеж към политическа и икономическа свобода. Преди да направиш крачката наяве, първо трябва да си сънувал свободата. Блян и идеал – ето какво ни е нужно, за да я пожелаем. Поет революционер – звучи ли ви познато? И в края на краищата Свободата е такава морална категория, която често се бърка със слободия. Както се вижда, противоречиво е и нееднозначно. Вероятно именно затова в човешката история периодите на Свобода и Несвобода (диктатура) се редуват под маската на различни идеологии. Ако ме питате за последните десетилетия у нас – изглежда дълго време сме живели с чувство на Свобода. ИИ-крацията (Компютърно управление на човешката еволюция – КУЧЕ,*

осъществено от напреднал изкуствен интелект), както я наричам в романа, е един възможен и много вероятен бъдещ сценарий за Несвобода (диктатура). Това ще бъде един дълъг период от време, в който ще трябва да се научим отново да мечтаем.

Елена Борисова: Ако бихте написали книга, разказваща за реалността днес или в много близкото минало, кои събития бихте изменили?

Александър Белтов: Паралелен свят, в който се случват събития, различни от събитията в нашата реалност, може да съществува, без да подозираме за това. Парещи въображението са опитите да съпоставяме откритията ни за законите в полето на квантовата физика, в глобален, космически мащаб. Да предпологаваме съществуването на измерения, които не познаваме. В такъв случай история в реалност, в която дежурният екип с героични усилия предотвратява аварията в атомната електроцентрала „Чернобил“ през 1986 г., една от безспорните трагедии за човечеството през XX в., би била особено вълнуваща.

Елена Борисова: Защо според Вас научната фантастика е толкова плодотворна почва за разказване на истории?

Александър Белтов: Научната фантастика е хипотеза, тенденции, търсения. Чудати и интригуващи истории. Опитите да надникнем в непознати светове, в непознато време по непознат начин, са особено подходящи да разкрием самата ни човешка същност. Какво би било, ако...? Как бихме се държали ние, като хора, в такава ситуация и в такава среда? Това е един вид самоопознаване чрез друг, независим от нас и дистанциран поглед. Интересно и полезно.

Още едно предимство – по време, в което свободата на словото е под натиск, това е жанр убежище. В един измислен свят авторът може да изкаже различна от „общоприетата позиция“, да завоалира сякаш своите убеждения и мисли по начин, невидим за очите, но открит за разума. Да заключат тези си мисли в на вид непробиваема ракла, чиито парчета да разпръснат някъде в текста. На умните читатели това им е достатъчно. Ще открият парчетата, ще сглобят раклата и ще намерят ключето.

Елена Борисова: Кои според Вас са най-ранните научнофантастични произведения?

Александър Белтов: *Безспорен кандидат номер едно в личната ми класация са творбите на Жул Верн.*

Елена Борисова: *До каква степен научната фантастика може да влияе или до подобри развитието на науката и технологиите? Можем ли да кажем, че научната фантастика е средството, което подготвя хората за това, което би могло да ги чака в бъдещето?*

Александър Белтов: *Мечтанието ни дава онази сила и упоритост, която ни отвежда в крайна сметка до възможността този блян да се превърне в реалност. А какви любознателни мечтатели са авторите на научна фантастика! Имаме и случаи обаче, в които това фантастично бъдеще може да не ни хареса. Да ни засяга по такъв начин, за който да си казваме: Не, това не може да бъде! Но както казват древните римляни: „Предупреден, значи въоръжен“.*

Елена Борисова: *На какво ниво е най-новата българска научна фантастика?*

Александър Белтов: *От това, което съм чел, има доста добри творби, за да поддържат интереса към жанра. Не бих се ангажирал с назоваването на конкретни имена, но като цяло можем да сме доволни. Времето ще покаже кои са били наистина стойностни.*

Елена Борисова: *В момента над какво работите?*

Александър Белтов: *Започнах нов роман, в който действието ни прехвърля във време, няколко години след описаните събития в романа „Фосикър“. Местата са ни познати, някои герои също. За съжаление, напредвам по-бавно, отколкото е моето желание, но трябва да я завърша. Искam да разбера.*

Любомир Николов: „Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последици...“

С Любомир Николов разговаря Елена Борисова

Елена Борисова: Ще Ви помоля да се представите: къде сте роден, какво сте завършили, кои са книгите от Вашето детство, как интересите Ви се насочиха към научната фантастика?

Любомир Николов: Роден съм в Казанлък на 10 януари 1950 г. Казанлък от моето детство беше един много спокоен и уютен град, бих казал едно възлещение на провинцията. Голяма част от жителите работеха във военния завод, но пътуваха с велосипеди и беше невероятна гледка да видиш сутрин как хиляди велосипедисти се носят по улиците. А по много от улиците през 5 – 6 метра растяха вишни и за нас, хлапетата, беше истинско удоволствие да вървим и да късаме зрелите плодове.

Завърших казанлъшката гимназия „Св. св. Кирил и Методий“ през 1967 г. А книгите от моето детство... те са една история с много дълбоки, едва ли не геополитически корени. Смешно, но наистина е така. Работата е там, че в началото на 50-те години у нас по съветски пример се създаде организацията „Главлит“. По-простичко казано – централизирана цензура. Нейната задача беше да премахва от библиотеките всякакви нежелани произведения. Например Карл Май – понеже бил любим автор на Хитлер. Или „Отнесени от вихъра“ – заради расизъм. И пак за расизъм – „Кинг Конг“ на Едгар Уолъс.

А щом веднъж се завъртя машината, местните кадри предпочетоха да се застраховат. И към складовете за вторични суровини тръгнаха заедно с Карл Май всички индиански романи. Заедно с „Кинг Конг“ – всичко на Едгар Уолъс, а понеже той пишеше главно криминални романи – всички криминални романи. Пиратските романи на Емилио Салгари също си изпатиха подобащо. А за по-сигурно гледаха да се отърват от всичко, издадено преди 1944 г.

Аз, за щастие, имах двама по-големи братя. В почивните дни те прескачаха оградата на пункта за вторични суровини и носеха купища приключенски романи. Носеха и стари броеве на увлекателното списание за комикси „Чуден свят“ – онова отпреди Девети. Така на пет години се научих да чета и потънах в това море от книги. Това ме оформи за цял живот. И конкретно към фантастиката ме насочи една орфана книжка без начало и без край – „Пленникът на Марс“ от френския писател Гюстав льо Руж. Тя буквално плени въображението ми с фантастични видения – огромни стъклени кули сред марсианските морета, обитавани от невидими вампири; планина, служеща за череп на колосален мозък със свръхестествени способности; свирепи племена на летящи хора-прилепи... Как можех да не се влюбя завинаги във фантастиката?

Елена Борисова: Дебютирате през 1969 г. в списание „Космос“. Как се появи идеята за разказа „Главният свидетел“?

Любомир Николов: За първообраз на героя ми послужиха спомените за един мой съученик на име Веселин – луда глава и невероятен фантазьор. За две-три години бяхме много близки, фантазирахме заедно и често беше трудно да различим истината от фантазията. Представих си го като лекар, открил начин да превърне лудостта в гениалност – и така се появи сюжетът на разказа.

Елена Борисова: Няколко години преди появата на този разказ в „Космос“ френското списание „Пиф“ публикува Ваша творба. Разкажете историята на тази публикация.

Любомир Николов: Не е точно творба. По онова време в списанието имаше рубрика „На среща с приключението“. В нея публикуваха кратки комикси по писма на читатели. Реших да си опитам късмета с историята за един наш детски поход до връх Бузлуджа с нощувка на открито. Написах я на френски – знаех езика доста добре, защото от години следях непрестанно това списание – и през май 1966 г. с изненада видях името си в поредния брой.

Елена Борисова: Свидетел сте на време, в което научната фантастика е била в изключително силен период (между 60-те и 80-те години). Това е и време, в което литературата е била под пряк партийен надзор. Случвало ли Ви се е да се сблъскате с проблеми при публикуването на някое от Вашите произведения?

Любомир Николов: По онова време всяко издание трябваше задължително да изпълнява две задачи: да възхвалява социализма и да громи капитализма. Във фантастиката беше малко по-леко да се мине между капките. Но и там следяха строго за идеологическата чистота.

„Съдът на поколенията“ мина през първите рецензии без затруднения – все пак в книгата се гromяха само капиталистите. Но ненадейно един рецензент зададе безкрайно коварния за онова време въпрос „А защо авторът не споменава социалистическите страни?“.

За критика не можеше да става и дума. Наложих се да вмъкна нов текст и да усуквам, че всичко добро в екологията идва от соца, а ако има нещо лошо, то е заради натиска на капиталистите. Не се гордея, но без това книгата просто нямаше да излезе.

Малко по-сериозно стояха нещата с един мой друг роман, озаглавен „Стъпалата на Господа-Бога“. В него се опитвах да опиша компания от разглезени младежи в далечното бъдеще, сред които е и синът на началника на галактиката. Разказвах как преодоляват собствените си слабости, за да се превърнат в зрели хора, творци и достойни членове на обществото. Бях повлиян най-вече от идеите на Ефремов и донякъде на Стругацки, без да подозирам, че тия идеи не са особено харесвани от властите. И изобщо не очаквах, че фантастичният ми сюжет ще се възприеме като намек за тогавашното съвремие. Дадох ми да разбере, че такова нещо няма да бъде издадено, и романът отиде в чекмеджето. Вече нямам представа дали съм го запазил, или не.

Елена Борисова: Романът „Съдът на поколенията“ (1978), писан в съавторство с Георги Георгиев, представя един свят, който е „наранен“ от човешката алчност и агресия спрямо природата. Това произведение е от първите у нас, обвърнало внимание на екологичните проблеми, предизвикани от мащабни проекти, чиято задача е да „подобрят“ условията за живот, но на много висока цена – геноцид. Как се появи идеята за романа?

Любомир Николов: Идеята беше на Георги Георгиев. Той беше приятел на брат ми Дечко и така получих предложението да пишем заедно. Като поет, Георги си представяше сюжета по-различно, например искаше да се опише как осакатените деца искат възмездие за отнетото им бъдеще. Аз леко приземих нещата (доколкото може да се каже така във фантастиката). Така или иначе, писахме по ред, като си прехвърляхме ръкописа, докато стигнахме до края.

Елена Борисова: Във Вашите произведения се наблюдава, от една страна, внимателно възглеждане в познанието, неговите възможности и граници, технологията като резултат от знанията и последствията от прилагането на това знание. От друга страна, борба за вечните човешки ценности, които постоянно биват поставяни на „хирургическата маса“ на науката. Ким Стенли Робинсън твърди, че научната фантастика е реализмът на съвремието, че светът се е превърнал в научнофантастичен роман и всичко се променя толкова бързо. Как виждате връзката между научната фантастика и културата? Къде е границата между фантастиката и реалността?

Любомир Николов: *Истина е, че светът става все по-фантастичен. Струва ми се, че това започна през 60-те години на миналия век с космическата надпревара и осъзнаването, че всички ние сме обитатели на една планета сред необятния Космос. Тогава „Космическата одисея“ на Артър Кларк и Стенли Кубрик се възприемаше едва ли не като репортаж от близкото бъдеще. Заедно с овладяването на Космоса вярвахме в още една, позабравена днес цел – овладяването на океанските дълбини.*

После онзи ентузиазъм отмина. Във фантастиката „Новата вълна“ на Харлан Елисън замени преобладаващия оптимизъм с убедителен песимизъм. И любопитното е, че фантастичното мислене днес е универсално разпространено... но под печалната форма на „теории на конспирацията“. Понякога се боя, че податливостта към тях ни връща в едно ново Средновековие.

Елена Борисова: Кои според Вас са най-ранните научнофантастични произведения?

Любомир Николов: *Въпросът е много спорен, но за мен, строго погледнато, съвременната фантастика започва от Хърбърт Уелс. И като предтеча можем да посочим Жул Верн.*

А иначе фантастичното го е имало в цялата история на световната култура – още при Омир и във фолклора.

Елена Борисова: До каква степен научната фантастика може да влияе или да подобри развитието на науката и технологиите? Можем ли да кажем, че научната фантастика е средството, което подготвя хората за това, което би могло да ги чака в бъдещето?

Любомир Николов: Фантазията, способността да излезеш отвъд рамките на общоизвестното, е безценен дар за учения. Неслучайно толкова много учени са се изкушавали да пишат фантастика – Ефремов, Обручев, Азимов, Хойл, Кларк, Сейган и още много други.

Вече казах, че „Космическата одисея“ подготви света за едно бъдеще, което, за жалост, не се състоя. И все пак влиянието на филма беше толкова мощно, че явни следи от него личат дори днес в дизайна на новия космически кораб „Драгон“.

Днешната фантастика е далеч от онзи оптимизъм. И ако ни подготвя за някакви сценарии на бъдещето, те най-често са мрачни.

Елена Борисова: В романа „Къртицата“ (1981) човешкото тяло е моделирано с помощта на технологиите, за да придобие подходяща форма, която ще му позволи да извършва тежък физически труд и да бъде контролирано. Г-н Николов, десетилетия наред научната фантастика е средство, с което писателите отправят апел към науката да се развива със съзнанието за отговорността, която тя трябва да поеме към човека и човешкото, прониквайки все по-успешно в механизмите на живота и тяхното реално приложение. „Къртицата“ е роман за борбата на разума с наложеното му несъвършенство и потисничество от страна на група хора, които използват населението като „отпадъчен продукт“, а телата – като стока. Това ли е прекрасният нов свят, който бъдещето ни предлага?

Любомир Николов: Аз лично съм оптимист и вярвам, че човешката цивилизация върви към по-добро – макар и съвсем бавно, почти неусетно. Но не бива да си затваряме очите пред семената на злото – насилието, алчността, измамата, невежеството. За мен ролята на фантастиката е двустранна – от една страна, да насърчава, да вдъхва вяра в бъдещето и от друга страна, да предупреждава, че това бъдеще може много лесно да се превърне в кошмар. Неслучайно човечеството инстинктивно се бои от евгениката. Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последици – като например в любимия ми роман „Едем“ на Станислав Лем.

За „Къртицата“ мога да споделя една любопитна подробност. По онова време „1984“ на Оруел беше забранена в целия соцлагер. Намегах я на английски точно когато пишех „Къртицата“ и бях много силно впечатлен. Не вярвах тази книга някога да излезе на български, затова

включих почти буквално няколко страници от нея в моя ръкопис. Наивна постъпка, разбира се, и можеше да ми струва скъпо. Но за щастие, никой не забеляза.

Елена Борисова: През 60-те години в световен мащаб нашумя едно интелектуално и културно движение, наречено трансхуманизъм, обединяващо учени от цял свят около идеята за усъвършенстване на човешкия вид посредством възможностите на новите технологии. Трансхуманистите се застъпват за технологичната възможност на лица без тела – еманципиране на субекта от всякакъв конкретен носител и запазването му като „чиста“ информация. Руският предприемач Дмитрий Ицков е ръководител на проекта „Инициатива 2045“, чиято крайна цел е до 2045 г. да открие пътя към безсмъртието. В проекта е заложено до 2035 г. човешкото съзнание да бъде прехвърлено в изкуствено тяло, а в края да бъде създаден аватар. Постижимо ли е безсмъртието? Готови ли сме да платим неговата цена?

Любомир Николов: *Не знам доколко привлекателно може да бъде безсмъртието. Когато се заговори на тази тема, винаги се сещам за Суифт, който го описва не като благословия, а като висше нещастие. Лично за мен идеалното би било поддържане на добро здраве и дълголетие в рамките на 3–4 века, както впрочем го вижда и Толкин. Струва ми се, че отвъд тази граница животът постепенно би се превърнал в тежест.*

Прехвърлянето на съзнанието в компютър или в изкуствено тяло – великолепно описано от Ричард Морган в трилогията му „Изменен въглерод“ – води към един парадокс, който ме вълнува отдавна. Това мое копие в компютъра или в новото тяло – „аз“ ли съм, или не? Според мен – категорично не. Тогава какво ме интересува безсмъртието на това копие? То може само да поласкае суетността ми, но нищо повече.

Впрочем смятам, че същото се отнася и до телепортацията, която на практика представлява унищожаване на оригинала и пресъздаване на точно копие в приемника.

Елена Борисова: В повестта „Червей под есенен вятър“ героят Грѐм Трол, галактически разузнавач, е изкуствен интелект, чието съществуване се поддържа от т.нар. „видеон“. Кинематографичният герой се бори за собствената си идентичност и за право на съществуване в реалния свят. „Не съм образ!“, казва героят на своите създатели – „Аз

съм човек като всички вас“. Готови ли сме да поемем отговорност за творенията, на които вдъхваме живот? Смятате ли, че това би довело до дехуманизация?

Любомир Николов: Помните ли бавачката от „Алиса в страната на чудесата“, която готвеше всичко от чер пипер? Точно това се случва в момента с масовата култура. Кръвта, сексът и насилието в умерени дози винаги са били полезна подправка за масовото четиво или кино. Но натрапването им във все по-нарастващи дози води до изопачаване на индивидуалния вкус до такава степен, че чудесни стари филми и книги започват да изглеждат монотонни и блудкави. Защо трябва в телевизионните сериали да ми показват аутопсиите с все повече подробности? Защо „Игра на тронове“ ми поднася жестокости в неприемливо за мен количество? Защо е нужно талантивият Тарантино да изгражда една нова естетика на смъртта и насилието?

Това са мислите, които ме вълнуваха тогава, та и до днес. Литературният герой е рождба на автора – и ненужната жестокост към него е извърщение.

Когато говоря за тези неща, мнозина поклонници на „Игра на тронове“ възразяват: „Ама така е и в реалната история!“. Не, не е вярно! Да, човешката история е пълна с жестокости и предателства. Но ако те бяха универсално правило, както в „Игра на тронове“, човечеството отдавна би деградирало към една епоха на първобитен деспотизъм.

Елена Борисова: Вие сте първият български автор, който започва да публикува книги-игри. Как стигнахте до тази идея?

Любомир Николов: Някъде около 1986 година случайно попаднах в антикварната книжарница на френско издание на такава книга със заглавие „Леговището на драконите“. Тази нова форма на четиво много ми хареса и реших да си изпробвам късмета. Така написох „В лабиринта на времето“, после „Замъкът на таласъмите“, „Огнена пустиня“ и така продължих, докато станаха около 30 заглавия.

Елена Борисова: През последните години като че ли се загуби интересът към книгите-игри. На какво според Вас се дължи това?

Любомир Николов: В началото на 90-те години тези книги придобиха

огромна популярност. Децата ги обожаваша. Но именно в популярността се криеше коренът на бъдещата беда. Много издателства почнаха да печатат книги-игри, без да се интересуват от качеството. Така общото ниво падна, макар че съм длъжен да подчертая – имаше великолепни автори и българската книга-игра стигна далеч над световното ниво.

Имаше и други причини. Сред читателите възникнаха феновски страстия, които пък породиха раздори между авторите. Но все пак най-пагубно беше неумереното и безразборно издаване. Претовареният пазар рухна и повече не се възстанови.

Елена Борисова: Преводач сте на Толкин. Колко време Ви отне преводът на „Властелинът на пръстените“?

Любомир Николов: Две години.

Елена Борисова: На какво ниво е най-новата българска научна фантастика?

Любомир Николов: Не бих казал, че познавам подробно новата българска фантастика, но тя определено е на много високо ниво. Достатъчно е да посоча любимите си автори: Николай Телалов, Георги Малинов, Явор Цанев, Григор Гачев и Бранимир Събев. Техните творби ми доставят истинско удоволствие.

Елена Борисова: В момента над какво работите?

Любомир Николов: В момента работя над „Тронът на Коперник“ – втора книга от фентъзи поредицата „Сивият път“. И пиша детски приказки и стихове за издателство „Софтпрес“, с които имам чудесно сътрудничество.

Юрий Илков: за миналото и настоящето на научната фантастика

С Юрий Илков разговаря Елена Борисова

Елена Борисова: Здравей, Юрий! Изключително съм щастлива, че имам възможност да разговарям с един от съоснователите на клуба за фантастика и прогностика „Иван Ефремов“, за който ще говорим след малко. Сега ще те помоля да представиш Юрий Илков. Къде си роден? Какво си завършил? Кои са книгите от твоето детство, които са ти направили впечатление? Как интересите ти те насочиха към научната фантастика?

Юрий Илков: *Роден съм в София през 1953 г. Три години съм живял в София, после в Търново (още не беше Велико Търново), откъдето са ми и първите спомени. Един от първите ми спомени е как всяка вечер излизаме, след 4 октомври 1957 г., да гледаме как минава първият спътник. Може би това е дало отражение за по-късно. До 1961 г. бях в Търново, после в Плевен. Баща ми беше военен и постоянно го местеха. През 1963 г. се установихме в Пазарджик, откъдето е родата на майка ми. Там завърших гимназия. След това кандидатствах два пъти и не ме приеха. Реших да остана на служба.*

Елена Борисова: Къде си кандидатствал?

Юрий Илков: *В Плевен. Кандидатствах философия и психология. По принцип исках астрономия. Много бях запален по звездите, обаче математиката не ми вървеше. Когато разбрах, че се кандидатства с математика, нямаш никакъв шанс. И за съжаление, се отказах. Но имах влечение към Космоса. Това бяха 60-те години, този космически оптимизъм...*

Елена Борисова: През това десетилетие и Юрий Гагарин излита в космическото пространство.

Юрий Илков: Да, Гагарин. Имаше една такава космическа настройка. Това при всички случаи ме е подтикнало към четене на научна фантастика. По това време имаше доста космическа фантастика.

Елена Борисова: Предимно руска?

Юрий Илков: Предимно руска. Едната книга, която много ми беше направила впечатление, е „Внуци на нашите внуци“ на Юрий и Светлана Сафронови. След това не повториха друго нещо, но беше една история за Тунгуския метеорит, който пада в Сибир през 1907 г., който толкова силно изтряскал, че звуковата вълна обиколила един път и половина Земята. Колосална катастрофа. Все едно нещо е паднало, но няма нищо материално. Дърветата са пръснати настрани, все едно е имало въздушен взрив. Има такава хипотеза, че е катастрофирал космически кораб. Но къде са останките? През 20-те години от Съветския съюз са ходили да изследват там терена. Друга хипотеза е свързана с Тесла, който е правил там експерименти да опита да изстреля нещо до йоносферата или стратосферата. И там, като се отрази, ще падне като вид оръжие и ще направи поразии. Три месеца преди да падне Тунгуският метеорит, той е търсил в библиотеката атласи на Централен Сибир. И тук сюжестът е, че отива един човек там и заспива. И се събужда при комунизма. Описва комунизма по детски, но това ми направи силно впечатление.

„Мъглявината Андромеда“ също. Четях само главите, които са в Космоса. Разкази четях, „Непобедимият“ прочетох, списание „Космос“ беше събитие, чаках го с трепет. „Авиация и космонавтика“ беше още вестник. Ходих при баща ми, той имаше няколко броя и там за първи път видях братя Стругацки като автори. След това този вестник стана списание „Криле“. И там откъс от романа „Път към Амалтея“, бил съм 6-7 клас. Много ме беше потресъл Димитър Пеев с „Косъмът на Мохамед“.

Елена Борисова: А списание „Космос“ от коя година започва да излиза?

Юрий Илков: От 1961 г., но аз го следя от 1966–1967 г. Тиражът му беше 150 000 и беше проблем да се абонира човек. В банката, където работеше майка ми, имаше 2 бройки. И с връзки го получавах.

Елена Борисова: В тези десетилетия списание „Космос“ е много попу-

лярно. Може ли да се каже, че ако искаш да разбереш повече за научната фантастика (и като художествена литература, и като научнопопулярни статии), можеш да проследиш нейното развитие в периодичния печат? И преводната фантастика?

Юрий Илков: *Да. Дадже повече беше преводна. Имаше откъс от романа „Непобедимият“, имаше разкази на Азимов, на Бредбъри. Значи всичко това може да се види в сайта Фантастично читалище. Там са качени до момента между 70–80 периодични издания. „Космос“ беше прозорче към света на фантастиката, защото все още нямаше библиотека „Галактика“. В „Наука и техника за младежта“ също излизаше фантастика и аз го следях.*

Елена Борисова: Разкажи малко повече за първите си опити в прозата. Имаш публикувани повести, разкази. Повестта „Бавни сънища“ излиза през 1999 г. във втори брой на списание „Тера фантастика“, за което също ще поговорим, в съавторство с Георги Малинов. В този брой на списанието излиза първата половина на произведението, а в следващия брой няма продължение.

Юрий Илков: *То беше само уводът. Повестта беше около 80–90 машинописни страници. Георги Малинов е от клуба по фантастика от Пазарджик. Наско Славов много ме караше да го издам на книга, когато започна „Орфия“. Това е първото частно издателство за фантастика у нас. Значи аз по принцип не се разглеждам като човек, който може да пише, но ни беше забавно. Не исках да се издава, защото беше писано за приятели, които биха разбрали вътре разни случки, които на нас са ни се случвали.*

Елена Борисова: Разказът ти „Опитайте с мравките“ излиза през 1980 г. в сборника „Модел-1“. Как се появи идеята за тази сатирична фантастика?

Юрий Илков: *Имам няколко опита, от които днес се срамувам. Този разказ аз бях започнал да го пиша малко преди да разбера за клуба и да започна да посещавам сбирките. По това време в клуба се влизаше с приеман изпит. Тук приемният изпит беше да покажеш нещо свое – разказ, картина и др. И този разказ ми е кандидатската работа за клуба. Помня,*

че с Огнян, един приятел, заедно кандидатствахме. Той беше направил някаква теория за времето на едни картони, чертежи. Разпъна ги по пода, лази по него, обясняваше. Харесаха го и влезе в сборника „Модели-1“. Азоп Мелконян беше издействал в списание „Съвременник“, когато Вежинов беше главен редактор, да има един брой за фантастиката и бяха дали и моя разказ за публикация. Васил Райков много го харесваше, но разказът не влезе в изданието. Не мисля, че го мога това нещо, въпреки че имам желание на стари години. Въртят ми се разни идеи в главата. По-интересно ми е да пиша за самата фантастика. Неца като история и теория на фантастиката. Излезе един сборник „Прогностика, фантастика, светоглед“ и там имам статия. С тези пари отидох до Съветския съюз. Хонорарът беше 500 лв. Първата книга, не само фантастична, на Петър Кърджилков, „Орбитата на Сизиф“ (изд. „Отечество“, 1987–1988 г.) 50 150 бройки. Казваше, че хонорарът му е бил 7500 лв. Първа книга на млад автор. За онова време беше една гарсонiera. Беше трудно да се издава, защото се проверяваше, гледаше, никой не бърза за никъде, трябва да е хубава. Ако не е хубава, заминава. И все пак някой да каже хубава дума за нея, защото ставаше дума за много пари.

Елена Борисова: Публикувал си множество статии в периодични издания и сборници, свързани с научната фантастика. Например „Букет от фензини“ е една от малкото обзорни статии на издадените фензини (fan и magazine) от клубовете по научна фантастика до 1988 г. у нас. Какъв беше животът на научната фантастика през 80-те години? А преди това? Имало ли е моменти, в които системата се е опитвала да се намесва?

Юрий Илков: Да, имало е моменти, в които системата се е намесвала. На няколко сбирки в клуба в Пазарджик идваше отговорникът по идеологическата работа на Градския комитет на Комсомола. Присъстваше на сбирките да не би да говорим нещо нередно. Седи там в ъгъла и слуша. Дойде два-три пъти и спря да идва. След това стана демократ, написа и книга. Имаше притеснени родители, защото клубът беше предимно ученически. Преди не можели да ги накарат да прочетат нещо, играели навън, гонели топката, а сега не мърдат от книгата. Казват „Мамо, лека нощ“ и отиват да четат. Един родител разказа как се е събудил през нощта, а в стаята на детето светело – то четяло в 3 часа. Какво става? Тези в клуба ще го побъркат.

Елена Борисова: Това е клубът „Аркадий и Борис Стругацки“, който ти си основал?

Юрий Илков: *Да, точно така.*

Елена Борисова: А как стигна до идеята за този клуб? Той е след софийския клуб?

Юрий Илков: *Да, след софийския клуб. Имаше и в София, имаше и в Русе. В Пазарджик беше третият. Имаше примерен статут за дейност на клуб по фантастика. Цели, задачи, методи на работа и др. И с този статут, написан на малки листчета, отидох при директора на Младежкия дом в Пазарджик. Казах му, че членувам в клуба в София и му предложих да направим и тук един. Аз това съм го описал в книгата за Стругацки. И той ме гледа като извънземен...*

Елена Борисова: А това се случва през коя година?

Юрий Илков: *През април месец 1975 г. И той казва: „Нямам против, но ще посещава ли някой този клуб?“. Аз му казвам: „Вие разрешете, аз хора ще намеря“. Разпространявахме по книжарниците информация за клуба, написана на картончета. По библиотеката гледахме по картоните кой чете фантастика, за да поканим хората. Имаше руска книжарница. Който четеше на руски, това беше прозорецът към света. В Русия се случваха чудеса, и сега е така. Пълно издание на Хайнлайн, на Саймък, на когото се сетиш. На Станислав Лем издадоха 10 тома.*

Елена Борисова: А при нас защо е представен с няколко книги?

Юрий Илков: *При нас не смееха да издадат „Гласът на бога“, защото кой ще го чете това, много елитарно било. Макар че Лем е достатъчно известен, но има и тежки неща. Аз съм му чел и философски произведения, като „Сумма технологии“, но има и други. „Философия на случайността“ я има на полски език. Два тома на „Фантастика и футурология“. Един приятел, преводач от полски, преведе на руски език „Технология на етиката и етика на технологията“. Много тежко издание, по-тежко от „Сумма технологии“.*

А относно „Букет от фензини“... започна да излиза нашето списа-

ние „ФЕП“. За да се създаде списание „ФЕП“, голям принос за неговата поява имаше софийският клуб. Имаше един силен човек – Ненко Сейменлийски се казва, един от основателите на вестник „Континент“, и беше кореспондент на вестник „Работническо дело“ в Лондон. След 1990 г. се върна от Лондон и така задейства списанието. Изпратиха ни номенклатурчик, Румен Иванчев, който нищо не разбираше от фантастика, а самото списание беше като приложение към вестник „Народна младеж“, орган на ЦК на ДКМС, и списанието към вестника на Комсомола. В Комсомола също имаше наши хора (Мирослав Попов и Юли Джекарски), които направиха отдел за работата на младежките домове и клубове и покровителстваха нашите клубове.

Елена Борисова: Свидетел си на време, в което не само че научната фантастика сериозно е започнала да проправя своя път в литературното пространство у нас, но е била и в изключително силен период (между 60-те и 80-те години) с имена като Л. Дилов, Павел Вежинов, Недялка Михова, Азоп Мелконян и др. Познавал си много от авторите, а с някои от тях си бил и приятел. Разкажи ми малко повече за срещите и разговорите ти с някои от тези автори.

Юрий Илков: Значи, ако може така да се каже, 70-те години беше времето на надеждата. Евгений Харитонов, един руски критик и приятел, издаде книга „Болгария фантастическая“ (биобиблиографски справочник на българската фантастика). Разбира се, има пропуски и недостатъци, защото той там го е писал. У нас се гласи подобно нещо в момента. Ние ги знаем по-добре, но някой трябва да седне да го направи. Имаше такова нещо на Ивайло Рунев. Библиография от края на XIX в. до 1990 г. С именен указател на преводачите, именен указател на художниците. Но то е на пишеща машина, така и не се издаде. В клуба, когато излезеше някоя интересна книга, канехме писателите. Първият ми спомен за голямо име е с Любен Дилов. Това беше 1975–1976 г. на Първата конференция за фантастиката и прогностиката и Л. Дилов беше поканен там. По това време тъкмо беше излязъл „Пътят на Икар“. Не помня кой го нападна, единият беше Александър Бурмов.

Елена Борисова: Всъщност те са имали конфликт относно формирането на два възгледа за бъдещето: спираловиден и кръгов.

Юрий Илков: Да, тръгва да прави утопия, а излиза антиутопия. Това беше на Наско възразението за „Пътят на Икар“. Покрай тях и аз бях повлиян от това нещо. С течение на времето става ясно, че Дилов е едно от големите ни имена. Първата книга на Огнян Сапарев, студия за фантастичното, в която имаше изречение, което ми направи впечатление, че Дилов от художествена гледна точка пише по-добре от Артър Кларк. Сега мога да го потвърдя. Дилов е по-художествен, докато Кларк е сух, пише по-научно. Та на тази среща някой се опита да защити Дилов, а Бурмов се изказва: „Виждам, че някой от героите ви присъстват тук, в залата“. Едно от нещата е (вече не е така), но тогава беше така: ние сме професионалистите, а вие сте феновете. Ние сме, които разбираме. След новата ера не е така. Като се видя, че започват да губят аудитория (фантастиката загуби масовите тиражи), тогава станахме първи дружки. И Сапарев беше от тия, дето се дуят, а после – първи приятели. Агоп е идвал няколко пъти в клуба. За мен той е изключително интересен човек. Изпипва си нещата художествено. Той е един от най-добрите според мен писатели у нас. За съжаление, младите фенове не го долюбват, защото не ги разбират тези работи. Друг тип литература им е оформила възприятията.

Елена Борисова: Тийнейджърите четат предимно преводна фентъзи литература – като изключим „Софийски магьосници“ на Мартин Колев, което е на наш автор. Струва ми се, че странят от българската научна фантастика, не че в момента на пазара имаме толкова голям избор на български автори, пишещи научна фантастика. Но някак дори класиката не се преиздава. Разбира се, преиздават Любен Дилов, Павел Вежинов.

Юрий Илков: Да, знам ги „Софийски магьосници“. Значи, младите фенове, които дойдоха след новата ера, не могат да четат Агопа. Имах една кореспонденция за едно стихотворение на Мая Дългъчева, беше секретар на СБП, което много ми хареса. Аз ѝ се представих и тя каза, че от фантастиката знае само Бредбъри и Мелконян. А иначе на Агопа Бредбъри му беше от най-любимите автори. Идвал е в клуба, чел си е разкази там. Имахме топли дружески отношения. На една годишнина на клуба дойде и пусна един негов и на брат му филм, сниман любителски на Божји гроб. Той получава спукване на язва и по спешност го оперират. Дава обет, че ако оживее след тази работа, ще отиде на Божји гроб. Беше много интересен филм. Той ни беше опора, но беше опора и на много млади автори.

Помагал е на клуба. Откакто пък направи списанията „Върколак“ и „Зона F“, там пък Адриан Лазаровски за първи път публикува превод. Там им беше като първо бойно кръщение. И изгърмя списанието. Според Агопа, защото някой му откраднал компютрите вкъщи. Там му беше редакцията. Така му отиде целият архив, дори неща, които са били за следващи броеве.

Елена Борисова: Познавал си лично братята Стругацки. Как протече първата ви среща?

Юрий Илков: Познавах Аркадий. С Борис Стругацки имах само кореспонденция. Не успяхме да се срещнем, въпреки че ходих доста често до Русия. Той водеше семинар на младите писатели фантасти, които вече са колкото мен, а и по-големи от мен. И молах Феликс Суркис, който ми беше приятел, ръководител на семинара, да ме запознае с него, но така и не се случи. Първата ми среща с Аркадий беше в Пазарджик. Когато решехме клубът да се казва „Аркадий и Борис Стругацки“, не помня кой намери адреса на Борис и му писахмe. Така започна с него кореспонденцията. За съжаление, не знам къде отидоха писмата. Агоп беше поканил Аркадий и едната среща с него беше в Пазарджик. Влезе в клуба и голямо вълнение, а и той се вълнуваше. След това отидохме в зала „Устрем“, където имаше среща с града.

Елена Борисова: А с кои още известни автори си се срещал?

Юрий Илков: От руските автори се познавах с Биленкин. Той беше от авторите, издавани в САЩ. Имаше една поредица „Съветска фантастика“ в САЩ и Биленкин беше издаван в нея. Има и една книжка в „Галактика“, разкази. Той е бил биолог, много е пътувал, дори в България е идвал и ни е гостувал в клуба. С Кари Харисън сме се виждали, взимал съм автограф. С Робърт Шекли, когато идва на „ЕВРОКОН“ в България. Когато организирахме „ЕВРОКОН“, се чудехме кого да поканим. Иван Крумов беше главният тартор. Викам му: „Виж какво, Шекли в САЩ е вече забравен. Почти всяка година ходи в Русия, там има роднини, оттам мисля, че ще дойде“. Поканихме го. И имаше въпрос към него: „Вие как смятате, къде сте по-популярен? В САЩ или в България?“. И той отговаря: „Ако не бях по-популярен тук, нямаше да съм сега тук“. В САЩ той фактически е забравен.

Елена Борисова: Защото в САЩ издаването на научна фантастика се случва с много ускорени темпове и поради тази причина някои от авторите биват измествани от нови имена.

Юрий Илков: Има един автор, не знам колко е известен, казва се Михаил Ковалчук и е известен като Вл. Гаков. В момента е разочарован от фантастиката и не се занимава с това. Когато започна кореспонденцията с Борис Стругацки, помолихме за адреси и на други автори. Той даде на Биленкин и на Алтов. Вл. Гаков започва като трима критици. Владимир Готман (Га като Гаврийлов и Ков като Ковалчук). Роден е в Казан. Много задълбочен и интересен критик. Познаваше много добре американската фантастика, изпращаха му и книги. В началото на 90-те години чете лекции там. След това се разочарова от състоянието на фантастиката. Иначе е физик теоретик. Когато му писахме, неговият отговор беше: „Таварши Ковалчук ми е много далечен. Аз в момента пиша дисертация по теоретична физика. Завършвам аспирантурата и край с физиката. Ще отдам живота си на фантастиката“. В края на живота си пак се върна към физиката. Тук нещо важно ще кажа, че ние гледахме на фантастиката като инструмент, с който можеше да се промени светът към по-добро. В болшинството си съвременната фантастика не отговаря на това. В един момент разбрахме, че сме се заблуждавали и говорехме глупости, но красиви глупости. Сега се занимаваме с нея предимно за удоволствие, а тогава гледахме на нея като на нещо сериозно, което може да направи света по-добро място за живеене.

Елена Борисова: Преди 90-та година и отношението на авторите у нас към научната фантастика е било по-различно. Това все пак са десетилетия, в които се случва бум и в самата наука. Тогава се осъществяват и първите космически полети.

Юрий Илков: Пропуснах да кажа нещо за 70-те години. Харитонов казва, че за него през този период излиза най-добрата фантастика. Имаше очерци в „Тера фантастика“ по периоди, но остана да напише за Вежинов, Манов и Радичков. Все още ги пише. Той имаше много интересно наблюдение, което ние малко не го усещаме, защото сме вътре в българската фантастика. Става дума за емоционалността на българската фантастика. По-човешка, по-добра е от американската фантастика.

Елена Борисова: Да поговорим сега за клуба в София. Как се появи идеята за създаването на общност, организирана около клуба за фантастика, прогностика, евристика „Иван Ефремов“, който вече 45 години усилено поддържа своя творчески живот?

Юрий Илков: *Малко след 90-та година е на приливи и отливи, но кризата мина.*

Елена Борисова: Това е един от първите клубове в България.

Юрий Илков: *Да. Имаше и в Русе, но него отдавна го няма. Софийският е вторият клуб в България. А може би преди този в Русе е имало в Софийския университет. Клубът се казваше „Фантастика и футурология“. Основатели бяха Тодор Ялъмов и Ненко Сейменински. Те тогава бяха още студенти. А иначе във времето, в един брой на „Тера фантастика“ сме го писали, първият, който знаем, че е имало, е 1964 г. Христо Гишанов го прави. Било е на ЦК на Комсомола. 1969 г. в Бургас имаше „Тера фантазия“, това е дело на Наско. Той търси контакти по света. Имаше едно списание „Спутник“, излизаше на 15–20 езика, но не и на български. Там беше пуснал съобщение, че търси приятели, които обичат фантастиката. Има един – Дарко Сувин, който е много интересен.*

Елена Борисова: Дарко Сувин е написал много сериозно теоретично изследване за научната фантастика.

Юрий Илков: *Да. Дарко Сувин беше единият, който се е отзовал. От София бяха Тодор Ялъмов и Н. Сейменински. Ненко идва в София и заедно решават да направят клуб. Започват да кроят планове къде ще бъде клубът. През този период Младежкия дом се строеше. Това беше 1972–1973 г. Има един разказ, в който те обикалят Младежкия дом и избират за клуба най-голямата зала. Това беше една неповторима среда за общуване, защото фантастиката предразполага към споделяне, съпреживяване.*

Елена Борисова: Как се спряхте на името на клуба?

Юрий Илков: *Ефремов беше като синоним на едно светло бъдеще. Клубът е основан през април месец 1974 г., а аз дойдох през ноември месец.*

Аз съм от втората вълна и не съм част от основателите на клуба.

Елена Борисова: Дейността на клуба е била много активна. През 1975 г. съвместно със Съюза на научните работници организирате конференция „Младеж, прогностика, бъдеще“. Това е първата футурологична конференция в България. Разкажи ми малко повече, ако си спомняш, за самата конференция и как се появи идеята за нейното организиране.

Юрий Илков: *Присъствах на конференцията. Има една книжка с резюмета на докладите. Аз също имах доклад за цвета в литературата. В един момент това може да ми стане основна работа, защото имам някои неща предвид. Цветът в живописа, това го виждаш. В литературата писателят употребява цвят, но ти не го виждаш, ти си го представяш, когато го прочетеш. Има разни книги по цветопсихология. Когато съм се родил, имаше само две статии на руски, които са се занимавали с тази работа. Достоевски има 25 описания на залези, в които само в 3 се употребява цвят. А иначе, като се употребява цветът, има една теория, че писателят по такъв начин може да употребява цвета, че той да въздейства на читателя. Има книги, като „Всичко живо е трева“ на К. Саймък, тази лилавост, която доминира като цвят. В „Мъглявината Андромеда“ има една глава „Симфония на сините слънца“, където доминира синьото. Идвала ми е идея – както тоновете в тоналността са 7, така и спектралните цветове са 7. Ако потече по някакъв начин син, червен и др. в повествованието, това, ако отговаря на една нота, дали няма да звучи като мелодия.*

Елена Борисова: Първият фестивал за научна фантастика се е провел през 1980 г. в гр. Пловдив. Можеш ли да направиш малък паралел с фестивалите за научна фантастика през 80-те години и тези, които се организират през последните години у нас? Какъв е бил акцентът тогава и какъв е сега?

Юрий Илков: *Преди акцентът е в процента. Процентът тогава беше по-голям. То беше голямо. Една година беше в Панаирната палата. Имаше акценти, защото самото общество беше по-целенасочено. Това се вижда и във фантастиката. Литературата като отражение на действителността. Можеш да видиш фантастични разкази, в които се правят звездолети. Когато има работеща икономика в една страна, това се*

отразява в литературата. Когато няма, излизат други работи. Ние гледахме на фантастиката като средство за развитие на личността. Сега на това се гледа с омерзение, тази всестранно развита личност. Под всестранноразвита личност не трябва да се разбира, че е необходимо всичко да знаеш. А да разбираш качествено. И от наука да разбираш, и от изкуство да разбираш. По едно от качествените неща. В този смисъл беше по-целенасочено. А сега аз съм в основата да се събираме всяка година. Защо да умира това нещо? Десет години нямаше фестивали. Измислихме име – „БУЛГАКОН“. На първия фестивал имаше 37 души.

Елена Борисова: Как се появи идеята за списанието „Тера фантастика“, което съществува и до днес?

Юрий Илков: Идеята е много стара. Янчо Чолаков, докато беше студент по литература, казваше да направим нещо. Аркадий Стругацки има една мисъл, че феновете трябва да имат издание. Фантастиката се развива, когато младите имат трибуна за изява. „Тера фантастика“ е най-дълго живеещото списание – 20 години. В един прекрасен ден аз си стоя в Пазарджик на чаршията, идва един приятел и вика: „Не мога да те гледам така повече, като просяк седиш на сергията. Намери ми някое английско, гръцко списание да го видя и да започнем да го превеждаме на български“. Викам му: „Чакай, ако ще правим нещо, дай да направим наше списание“. Той даде парите. Първият брой беше 80 страници, тираж 500. В момента е на тираж 100. Така тръгна житейски ситуацията. И се задържа, което е най-интересното. Вярно е, че имаме 19 броя за 20 години, но пък на никого не му зависи хляба от това. Сега решихме да бъдат 2 броя годишно.

Елена Борисова: Какво е мнението ти за съвременната българска научна фантастика? Кои имена би отличил като важни за картината на българската научна фантастика след 1990 г.?

Юрий Илков: Може би има някакъв подем. Николай Телалов бих посочил на първо място. Георги Малинов и Мартин Петков.

Елена Борисова: Какво би пожелал на себе си и на хората, които се занимават с научна фантастика – както фенски, така и професионално?

Юрий Илков: Това, което тя има, е дала – те да ѝ го върнат с лихвите.

„Киберпънк“ – половин година по-късно в половин интервю с Александър Попов

Николай Генов

Николай Генов: От представянето на „Киберпънк“ измина половин година; оправдаха ли се очакванията на екипа ви за броя? Имате ли наблюдения как той беше приет от читателите? Бихте ли променили нещо по него, ако можехте да направите крачка назад?

Александър Попов: *В някакъв смисъл очакванията като че ли се оправдаха още в началото. Кампанията за набиране на средства беше изключително обнадеждаваща, а финалният продукт определено ни накарва да се гордеем. Разбира се, имаше неща, които можехме да направим по-добре, част от тях научихме от самите читатели, с други бяхме наясно още по време на работата по броя.*

Читателските отзиви за „Киберпънк“ към момента са изключително положителни. Може би ни липсват до някаква степен внимателни критически отзиви, а и като цяло отзиви, които стигат малко по-далече от една обобщена положителна или отрицателна оценка. Тоест, би ни се искало да възникват повече разговори около самите текстове; те да послужат като отправна точка към още киберпънк и към още научна фантастика. Наскоро всъщност организирахме малък „конкурс“ за рецензия на списанието, в резултат на който се получиха някои много хубави текстове. Струва ми се, че точно през подобни инициативи можем да очакваме по-голяма ангажираност с такава културна дейност. Нямам предвид точно организирането на конкурси, а всякакви конкретни „задачи“ – правене на неща заедно, – в които може да бъде въвлечен човекът. Дали през конкурси, дали през работилници, проекти или по друг начин – не просто като потребител, а като съавтор на идеи, мечти, решения, критики. Да пишем повече смислени рецензии, да напишем разказ по дадена тема или идея, да измислим решение на конкретен проблем от ежедневието, да изиграем ролева игра по неочакван начин, да измислим

свят. И т. н. Иначе си оставаме с лайк във „Фейсбук“, може би с няколко коментара по темата, ако имаме късмет.

Фантастиката е подходящ повод и инструмент хората да правят повече неща заедно и да се учат взаимно – защото използва настоящето и миналото, за да гради от тях нови светове. В един свят можееш да сложиш всичко, а за да има смисъл от него и за да пали въображението на другите, трябва да се научиш как да заплиташ много на брой допълващи се гледни точки. Ще ми се да мисля, че и „Киберпънк“, поне малко, дава един такъв многофасетен поглед към възможните светове. Ако читателите ни са си дали сметка колко много повече се крие иззад жанровото клише, значи наистина сме успели. При различно стечение на годината може би щяхме да организираме редица от свързани събития, на които заедно с читателите да продължим осмислянето на киберпънка, но всички знаем какво се случи.

Николай Генов: Месеците след премиерата се разгърнаха почти дистопично и струва ми се, забавянето на списанието, или неговото прекращаване в 2020 г., може да бъде разчетено като неслучаен знак. Как мислиш, оказа ли се жанрът по-актуален, отколкото очаквахме? Има ли смисъл да продължим разговора за киберпънка и ако да, то в каква посока?

Александър Попов: Уви, наистина се оказа страшно актуален – в основния смисъл на думата „страшен“. Видя се крехкостта на информационната система, в която живеем, нейният силно изразен „виртуален“ характер. Масовото и директно управление на населението стана централна тема, при това не обвързана с конспиративни теории, а в контекста на справяне с кризата чрез напълно легални и одобрени от обществото инструменти, като например тотално следене на поведението чрез мобилни устройства и т.н. Всичко това е много ясно свързано с традиционни за киберпънка мотиви, но освен тях стана по-ясно и друго – крехкият баланс, в който живеем спрямо биосферата на планетата. Дали мутацията и разпространението на SARS-CoV-2 се дължи на човешката намеса в диви екосистеми, не е ясно, но дори да не е така – в колективното ни въображение подобни сценарии вече трябва да са доста по-добре очертани.

„Киберпънк“ засяга тези отношения на човека с природата (този толкова проблемен термин) – през киборгите на Дона Харауей и някои

братовчеди на киберпънк, като соларпънк, салвиджпънк и др. Така че определено има смисъл да продължаваме да говорим за киберпънк, но може би по-скоро в неговия оригинален смисъл – на едно експериментаторско движение, способно да побере в себе си множество различни погледи към съвременето. В момента кризата, която е най-важно да обживеем, е климатичната – лесно е да го забравим покрай всички вълнения напоследък, както например почти забравихме адските пожари в Австралия от началото на годината. Но настоящата криза е вписана в тази по-голяма криза на отношенията ни с околната среда и един адекватен на съвременето киберпънк светоглед трябва да си дава сметка за това и още повече да поставя под съмнение връзката между човека и всичко останало, вече и в контекста на изкуствено създадена природа: виртуална реалност, изкуствен интелект, Интернет на нещата и т. н.

Николай Генов: Заслужава си човек да се запита, макар и с ясното съзнание за шега, ако 2020 беше творба, стилът на който автор щеше да си проличи в нея? Нека ограничим отговора до темата на броя, но да си позволим смесването на имена.

Александър Попов: Сякаш това би бил Уилям Гибсън. Все още не съм чел новия му роман, „Агенсу“, но и в него, и в „Периферни тела“, с който споделят художествена реалност, този свят – нашият, или негов, възможна проекция – е поразен от т. нар. „джакпот“ – комбинация от кризи на околната среда и на демокрацията, които превръщат бъдещето в един нискоинтензивен, провлачен до безкрай кошмар. Предишната му трилогия пък – „Blue Ant“ – описва по страхотен начин, както само Гибсън може, механизмите на глобализацията, които ни водят към този „джакпот“. Връзките с настоящето са явни, но все пак в тези романи има и доза оптимизъм, утопизъм дори. Така че киберпънкът и неговите наследници не ни обричат на неизбежна дистопия, стига да искаме да ги четем другояче.

Николай Генов: Добре, това настрана, сега малко по-сериозно – какво да очакваме от ShadowDance след този аналогов дебют? Ще има ли още книжни издания? Около какво ще бъдат ориентирани те? Жанрово ли ще се работи, или планирате да изпробвате други модели?

Александър Попов: Много силно искаме да има още такива издания. В момента се опитваме да планираме следващите стъпки, което не е никак лесно за един екип, работещ на доброволни начала. Самият момент също е доста особен и фантастиката като че ли е натоварена с извънредни отговорности да моделира и същевременно да поставя под съмнение съществуващите модели за четене на реалността, което прави задачата ни още по-сложна.

Не смятаме да се ограничаваме само до жанрове, бихме се пробвали да работим върху идеи, образи, периоди. Това обаче не означава, че няма да има следващи изцяло жанрови броеве. Така или иначе, надявам се след „Киберпънк“ да е ясно, че дори когато пишем за конкретен жанр, винаги ще търсим брод към широката фантастична и светова карта.

Между научната фантастика и видеоигрите: разговор с проф. Миглена Николчина

С Миглена Николчина разговаря Николай Генов

Николай Генов: Преди няколко години излезе статия в The Guardian, която, малко провокативно, призоваваше писателите на научна фантастика на оръжие. Според нейния автор новата интерактивна медия е предизвикателство за способността на жанра да произвежда светове. Предразсъдък ли е това и доколко „външни“ на научната фантастика са видеоигрите? Каква част от тях са думите, които – според същия автор – трябва да се противопоставят на новия гигант? Възможност или опасност е новата медия?

Миглена Николчина: *Задавах ми множество едри въпроси, които едва ли ще мога да обхвана и могат да ни отведат в различни посоки. Една такава посока е според мене иманентното за видеоигрите изкушение от фантастичното. Ако, да кажем, за камерата най-непосредственото изкушение е документалността и оттук насетне трябва да се търсят формите на преход към фантастичното, видеоигрите се раждат от алгоритми и изкушението тези алгоритми да произведат като образ и действие нещо несъществуващо е, така да се каже, първично. Оттук насетне, разбира се, се намесват множество други фактори – художествени, идейни, социални, пазарни и пр. – и въпросите се роят. Какво се случи с реализма в киното например и защо? Защо нашата епоха е по-скоро под знака на това, което наричавме приказна фантастика, фентъзи, а не на научната? В този хетерогенен контекст творчеството с думи, литературата, продължава да има едно решаващо предимство: то стои в най-непосредствена връзка с въображението на твореца; не се нуждае от огромни скъпи екипи. То обаче се сблъсква със стената на пазара и тук изненадващо може да се окаже, че игрите са шанс за литературата, за пробив на иновативното, експерименталното и авангардното в литературните търсения. Моето очакване е литературността – истинската,*

висока литературност – да намира все по-значимо място във видеоигрите, и то именно като текст, не просто в термините на наратологията. За да събера въпросите ти в едно, ще дам един пресен пример – „Диско Елизиум“ на естонското студио ЗА/УМ (Disco Elysium, ZA/UM, 2019). Играта е от една страна, кримка, от друга – фантастична (появява се например философски говорещо насекомо, своеобразен утопичен ексцес, малко преди финала); би могла да се определи като дистопия, но по един остър и болезнен начин в дистопийното са разпознаваеми чертите на съвременната епоха и на комунистическото минало; социалната критика е толкова конкретно изразена, че изкушава да я определим като реализъм; главният герой е сложно разгърнат психологически, но и останалите персонажи са цирхирани отвъд обичайната игрова схематичност; и в тази многопластова фактура от дясната страна на екрана непрестанно тече текст, към който играчът неизбежно залепва, в който има истински „заумни“ лирически прозрения, сънища, фантазии... Може би на мене така ми се струва, но като че ли никога досега не се е откроявал толкова ясно индивидуалният профил на главния дизайнер на играта, Роберт Курвиц, и това се дължи според мене именно на таланта му като писател. Иначе казано, видеоигрите са още едно поле за изява на литературата, включително на научната фантастика. Проблемът защо в игрите преобладават други форми на фантастичното и защо няма толкова научнофантастични игри, колкото би ми се искало, е според мене проблем на други фактори, не на самата медия.

Николай Генов: В публичните си лекции многократно сте посочвали „Ефектът на масата“. Какво обичате в тази поредица? Какви са въпросите, които тя поставя пред играча?

Миглена Николчина: Там има мащабност на световите – като се започне с очарованието на разнородни планетарни пейзажи и се стигне до разнообразието от форми на разумност и социалност. Има и значим за научната фантастика въобще и за епохата ни конфликт между естествения и изкуствения интелект, между „органично“ и „синтетично“. Този конфликт е внимателно разработен и въпреки форумните бунтове против недостатъчното многообразие от финали, тези финали от философска и художествена гледна точка са си съвсем изчерпателни. Най-сетне има достатъчно по-дребни сюжетни линии на приятелски, любовни и други интриги; има хумор; има красиви лирични моменти; има въпроси, които налагат да се мисли. Разбира се, във видеоигрите – както

и в киното – рядко ще намерим нещо, което вече да не е било измислено в литературата: новите медии са хищници, няма какво да се заблуждаваме относно това. Но с две уточнения. От една страна, това е и вливане на нов живот – така както класическата музика в киното и видеоигрите едновременно ръфа и рециклира великите композитори, но и ги довежда до ухото на масовите публики. От друга страна, самата медия има трансформиращ ефект. За да се върна към „Диско Елизиум“, авангардните лирически моменти в играта получават от новата медия релевантност, проправяща им път до хора, които може би никога не са чели и не биха чели поезия.

Николай Генов: Никога не е излишно да се говори и за добрите примери у нас; неотдавна българско студио публикува епизод от свой проект, наречен „Елея“. Какви са Вашите впечатления от играта?

Мицлена Николчина: Силна атмосфера, интересно сюжетно начало, завладяваща визия. Играта може да послужи обаче и като повод да посочим няколко принципни проблема. На първо място – финансирането. Българските институции след повече от 20 години успешни български видеоигри май още не са осъзнали съществуването на подобна медия. На второ място – и във връзка с първите ти въпроси – преобладаващото в българските студия пренебрежение към писателския аспект на игрите. А всички примери за изключителен успех на източноевропейски игри, без, разбира се, да подценяваме другите им качества, са свързани тъкмо с писателската страна: полската поредица „Вещерът“ (The Witcher 1–3, CD Projekt Red 2007-2015), хърватската „Принципът на Талос“ (The Talos Principle, Croteam 2014), дори шутърът „Метро“ на украинското студио 4A е всъщност поредица, базирана на роман, чийто автор, руският писател Дмитрий Глуховски, активно участва в правенето на игрите. За „Диско Елизиум“ вече говорих...

Третият проблем е липсата на кохерентна българска аудитория, която да взема присърце родните създатели, които пък от своя страна също не се интересуват особено от съществуването на такава публика. Това по ред причини е разбираемо. Не го казвам като укор, отбелязвам го като факт.

Николай Генов: Бихте ли посочили други свои предпочитани заглавия, някакви препоръки за все още неизкушените от младото изкуство на видеоигрите?

Миглена Николчина: Противно на представите, разпространени сред неизкушените, видеоигрите – разбира се, не говоря за онези, които се свеждат до щракане по телефоните – изискват повече усилие, умение, а понякога и много повече време, отколкото другите форми на изкуство. Тъй като говорим за научна фантастика, ще дам примери само в тази насока. Който обича шах, навярно ще хареса стратегии като прекрасната българска игра „Да оцелееш на Марс“ *Surviving Mars* (Haemimont Games 2018). Който обича романи – вече споменатата „Ефектът на масата“ *Mass Effect 1-3*, *BioWare 2007-2012*), *Mass Effect: Andromeda*, *BioWare 2017*).

Но и по-нова игра като „Детроит: да станеш човек“ (*Detroit Become Human*, *Quantic Dream 2018*). Философското и поетичното (и като текст, и като визия) се срещат в две много красиви игри, и двете без битки и насилие – „Принципът на Талос“, която съчетава сравнително лесни ребуси с постепенното сглобяване на диалози и фрагменти от текстове в сюжета на една изчезнала цивилизация; или „Субнавтика“ (*Subnautica*, *Unknown Worlds Entertainment, 2018*), в която, овладявайки като космически Робинзон една далечна планета, героят също трябва да свърже прекъснатите нишки на няколко сюжета, за да намери изход. Възможните начала са много.

Николай Генов: И за финал – един съвсем отворен въпрос; в научнофантастична игра ли живеем?

Миглена Николчина: По-скоро в някакъв сблъсък с реалното по Лакан. Фашизирането на света, на което една мнима пандемия ни подлага, обясни пределно ясно, че не този или онзи лидер и не тази или онази идеология, а базисните нагласи на мнозинството са обяснението на тоталитаризмите, каквито и форми да приемат. Това е структурен проблем на демокрациите, който, ако не бъде институционално решен, ни изправя пред мрачно дистопийно бъдеще. В каквото и в момента живеем, но все още с надеждата да е временно.

Фантастика и бъдеще

българска, първо издание

Съставители и редактори

Елена Борисова, Николай Генов, Рени Янкова

Стилистичен редактор и коректор

Емилия Алексиева

Художник на корицата

Кремена Кацарска

Предпечат

Стела Славова

Формат 70x100/16

Печатни коли 15,38

Тираж 120

Институт за литература – БАН

Издателски център „Боян Пенев“

e-mail: director@ilit.bas.bg

<http://www.ilit.bas.bg>

www.ilitizda.com

Печат Дайрект Сървисиз ООД



В настоящия сборник са поместени избрани текстове на екипа на проект „Прагматизъм и въображение: футуристични посоки в българската научна фантастика в периода XX-XXI век“, публикувани в сайта Фантастика и бъдеще.



ISBN 978-619-7372-35-9