

УДК 821.162.1-9

Тетяна ЧУЖА  
Київський національний  
університет імені Тараса Шевченка

## АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ У ТВОРАХ ЯЦЕКА ДУКАЯ

У статті досліджуються твори сучасного польського письменника-фантаста Яцека Дукая, написана у жанрі альтернативної історії. У романі «Лід» проаналізовано ретростилістику, комунікативну ситуацію, композиційні, сюжетні й нараційні особливості. Повість «Воронець» схарактеризовано як суб'єктивно-казкову історію про воєнний стан у Польщі, що піднімається до рівня алегоризму. В обох творах виявлено мотиви деконструкції сучасної національної міфології.

**Ключові слова:** фантастика, альтернативна історія, Яцек Дукай, стимпанк, постмодернізм, сучасна польська література.

*This article investigates the novels by contemporary Polish science fiction writer Jacek Dukaj, written in the genre of alternative history. Retrostylistic, communicative situation, composition, plot and narrative features are analysed within the novel «Ice». Novel «Wroniec» characterized as subjective fantastic story of martial law in Poland that rises to the level of allegory. In both works revealed the motives of deconstruction of the modern national mythology.*

**Key words:** science fiction, alternative history, Jacek Dukaj, steampunk, postmodernism, modern Polish literature.

*W artykule zbadano twórczość współczesnego polskiego pisarza-fantasty Jacka Dukaja, stworzoną w stylu alternatywnej historii. W powieści «Lud» za przedmiot analizy obrano retrostylizację, sytuację komunikatywną, specyfikę kompozycji, akcji i narracji. Opowiadanie «Wroniec» określono jako subiektywnie-baśniową historię o stanie wojennym w Polsce, wyniesioną do poziomu alegoryzmu. W obu utworach wychwycono motywy dekonstrukcji współczesnej mitologii narodowej.*

**Słowa kluczowe:** fantastyka, historia alternatywna, Jacek Dukaj, steampunk, postmodernizm, współczesna literatura polska.

Яцек Дукай – цікаве явище польської літератури останніх двох десятиліть, причому не тільки популярної. Часто популярно-сенсаційний сюжет його фантастичних творів привертає увагу читача до глибоких філософських, морально-етичних тем, які, здається, порушити іншим способом було б неможливо. Низка сенсаційних сюжетних ліній тісно переплітається з міркуваннями про природу буття, в яких автор з'ясовує межі й визначальні критерії людського світу, основоположні виміри його духовності й тілесності. У фантастичному світі Дукая долаються обмеження, накладені на сучасну людину фізикою, фізіологією та рівнем розвитку науки й техніки. Його уява скерована як у майбутнє, так і в минуле, часто відтворюючи альтернативні версії розвитку історії. «Якби треба було когось назвати наступником майстра Лема, то це був би саме Дукай, який схожим чином використовує фантастичні засоби, аби сказати свою правду про принципи, котрі керують цивілізацією» [7, с. 29].

Яцек Дукай народився у 1974 році в польському повітовому містечку Тарнув, розташованому в малопольському воєводстві. Там отримав середню освіту, а вищу здобув на філософському факультеті Ягеллонського уні-

верситету (Краків). Його літературний дебют був досить гучним: у 1990 році у віці 16 років оповіданням «Золота галера», опублікованим на сторінках журналу «Фантастика». Наступні оповідання виходили в тій самій «Фантастиці» та в літературних журналах «Фенікс» і «Нова фантастика». Книжковий дебют з'явився в 1997 р. – повість «Ксаврас Вижрин».

Досить швидко молодий письменник став відомим, завдяки небанальності своїх ідей та глибині розкриття тем. Найбільш привабливими для автора стали проблеми нанотехнологій, альтернативного розвитку історії, існування паралельних світів, функціонування релігії в майбутньому. Жанрова специфіка творів Яцека Дукая – це здебільшого наукова фантастика у традиційному розумінні, з елементами містики та фентезі. Вийшли друком такі його збірники оповідань: «В країні невірних» (2000, 2008), «Ксаврас Вижрин і інші національні фікції» (2004), «Король болю» (2010), а також низка оповідань у збірниках творів різних авторів та часописах. Твори великої форми Яцека Дукая за обсягом можна поділити на романи, повісті та «мікроповісті» (на межі оповідання). До першого типу належать «Чорні океани» (2001), «Інші пісні» (2003, 2008), «Досконала недоско-

налість» (2004, 2008), «Лід» (2007), до другого – «Ксаврас Вижрин» (1997), «Поки ніч» (1997), «Екстенса» (2002, 2010), «Воронець» (2009), до третього – «Агуерре в світі» (2001), «Донька грабіжника» (2002, 2009).

Оповідання фантаста були перекладені англійською, німецькою, російською, чеською, угорською та іншими мовами. Перекладів українською мовою нам, на жаль, віднайти не вдалося. Окремо у контексті рецепції варто відзначити оповідання «Собор» (2000 р.), за мотивами якого було зроблено однойменний анімаційний фільм талановитим польським режисером Томашем Багінським, який у 2003 році був номінований на премію «Оскар» Американської кіноакадемії.

Останні п'ять років були для автора досить плідними як на добрі твори, так і на їхнє визнання читачами та критиками. Хоча шанувальники фантастики вже давно полюбили твори Дукає, найгучнішої слави серед широкого загалу зажив роман «Лід» (обсягом 1052 с.), визнаний книгою 2007 року у плебісциті інтернет-порталу «Віртуальна Польща», книгою осені–2007 Познанського огляду видавничих новинок, номінований на літературні премії Ангелюс, імені Юзефа Мацкевича і Nike–2008. Список літературних премій, які зібрав «Лід», складається з багатьох позицій – ім. Януша А. Зайделя (найавторитетніша польська премія у галузі фантастики, всього її Дукає отримував 11 разів), «Сфінкс» (значуща польська відзнака у науковій фантастиці), фундації Косцельських (підкреслено універсалізм його творчості, мовну та нараційну майстерність і розмах роману). Завдяки «Льоду» Дукає також став першим польським лауреатом Європейської літературної премії, заснованої в 2008 році Європейським парламентом. У листопаді 2009 року вийшла повість «Воронець», збудована на матеріалі воєнного стану, запровадженого в Польщі в 1981 р. Останній з опублікованих збірників оповідань – «Король болю» (2010 р., оповідання – «Полинник», «Король болю і цвіркун», «Око потвори» і «Лінія опору»).

Події роману «Лід» розгортаються в альтернативному всесвіті, де Першої світової війни ніколи не було і Польща залишилася під владою Росії. Після Тунгуської події, Лід, загадкова форма матерії, вкрив частини Сибіру в Росії і почав розширювати свої межі, досягнувши Варшави. Поява Льоду призвела до значного зниження температури, на всьому континенті запанувала постійна зима, яка супроводжува-

лася появами, «промороженнями», Лютих, дивної форми буття, ймовірно, корінних жителів Льоду. Гелій – їхня кров, температура – близька до абсолютного нуля, у якому всі речі прагнуть до абсолютного порядку: «У температурі абсолютного нуля ентропія кожної системи дорівнює нулю. Нуль досягається через впорядкування до однозначності, єдиноправду матерії» [2, с. 577]. Підтримує їхнє існування особливий мінерал – тунгетит. «В абсолютній інакшості лютих людина „Льоду” може оглянути себе, як в дзеркалі, так само, як у непередбачуваних реакціях розумного океану, котрий вкриває планету Соляріс, впізнають свої підсвідомі прагнення герої Лема» [1, с. 4].

Люті мандрують певними маршрутами – Дорогами Мамонтів, «енергетичними жилами» Землі, які існували споконвіків і які активізував Тунгуський вибух. Вони ведуть до країни мертвих, особливий зв'язок із нею підтримують шамани. Люди здатні потрапити на ці дороги, у романі описано п'ять таких випадків. Тут, вочевидь, маємо справу із варіаціями на тему зомбі, так само, як і в зображенні «пегнарових големів». Проблематика воскресіння людини висвітлюється у романі у зв'язку з доктриною Миколи Федорова.

Під впливом льоду змінюють свої властивості корисні копалини, народжуються нові матеріали, наприклад, залізо перетворюється в зимнізо (зимне залізо), матеріал із надзвичайними фізичними властивостями, що стимулює розвиток промисловості, а також виникнення великих статків і нових індустріальних імперій. Крім того, Лід заморожує історію і філософію, консервує старий політичний режим, впливає на людську психологію та зміну законів логіки: від багатозначної логіки «Літа» на двозначну «Зими», без проміжних ступенів між істинним і неправдивим. Потужний «Сибірхожет», видобувне підприємство, яке володіє фактичною владою у світі Льоду, неминуче асоціюється із «Газпромом», а вся самодержавна імперія з її придворними інтригами і корумпованою бюрократією – із замороженою політично через природні багатства сучасною Росією Путіна.

Дукає ставить під сумнів ключове поняття національної парадигми, що відновлення державності в 1918 р. стало неминучим наслідком духовної цінності польської культури, законним результатом боротьби і мучеництва покоління. «А якби описати чи хоча б уявити собі наше минуле без корсету національної коректності, наприклад, як історію людей успіху:

промисловців, купців, біржових гравців, фінансових магнатів Далекого Сходу, винахідників, географів і геологів чи навіть високопоставлених офіцерів і чиновників Імперії? Чи така історія була б неправдивою, ганебною, несучасною, нерозумною? Незалежна Польща не є необхідною» [1, с. 7]. Відновлення державності є можливим лише на території Літа, де діються речі нелогічні, а збереження сильної Речі Посполитої допустиме лише після нового «замороження», як пропонує романний Юзеф Пілсудський.

Роман «Лід» належить до одного із різновидів жанру фантастики – альтернативної історії, присвяченого зображенню минулого, яким воно могло б бути, якби історія після т. зв. падіння тунгуського метеориту змінила свій хід. Це альтернативне минуле відгалужується від реального перебігу історії у 1908 р. Увага не фокусується на самому моменті розгалуження історії, хоча автор тримає інтригу, не пояснюючи його причин та обставин, поступово відкриваючи окремі природні, технологічні, історичні, навіть політичні та психологічні наслідки цієї події. Традиційними для цього жанру фантастики є також спроби одного табору героїв повернути історію у попереднє русло, а іншого – закріпити існуючу ситуацію. У романі зображено не тільки альтернативну (фантастичну чи суб'єктивну) історію, а й філософію, психологію, геологію, фізику, біологію і навіть фізіологію. У художньому світі всі ці неймовірні речі укладаються в реалістичні рамки подорожі залізницею, політичних інтриг, задіяні як обставини господарчого, промислового, товариського, наукового життя.

Ретростилістика роману близька до т. зв. стимпанку – напряму наукової фантастики, у якому модулюється цивілізація, котра досконало опанувала механіку та технології парових машин. Цей рівень технології зафіксовано у романі й показано його подальший розвиток, який настав завдяки новим речовинам і матеріалам, що виникли після Тунгуської події. Привабила автора «Льоду» також низка інших характерних елементів стимпанкового світу: суспільні настрої кінця XIX – початку XX ст. (віра в прогрес і науку поряд із містицизмом, сектантством, нігілізмом, спочатку передреволюційна напруга, надовго заморожена у суспільстві через присутність льоду, а після відлиги – вирування революційної стихії), вікторіанські персонажі (божевільні вчені й інженери, агенти таємної поліції, шпигуни, революціонери, «ідейні» злочинці, пролетарі, капіталісти-промисловці,

дрібні службовці і клерки), урбаністичний антураж (фабричні цехи, копальні, лабораторії, похмуре небо, міські нетрі, вугільні печі, дим, задуха, сморід кнайп і жителів бідноти, яка широко вживає махорку і самогон, тобто загальна досить понура атмосфера, ще більше посилена вічною зимою і сильними морозами), технології на основі високого рівня розвитку механіки та парових машин (ажурні конструкції веж Зимного Ніколаєвська, обладнання Транссибірського експресу, розробляються холодильники і льодовізор, зрештою, пристрої Тесли, від «поми Котарбінського» до Великого Молота, теж вписуються в цю загальну стилістику). Прилади і машини часто прикрашені нефункціональними оздобами, використовується зброя часів промислової революції, на вулицях і в будинках нафтове і частково свічне освітлення (тут застосовується фантастичне антисвітло – «тьмітло», горять «тьмічки»), електрика розвивається також альтернативним шляхом (це загадкова «теселектрика»: полягає у русі потоків «тьмідини», яку можна помпувати за допомогою спеціального пристрою, сконструйованого Теслою). До речі, досліди з електрикою у душі Ніколи Тесли є також опрацьованим мотивом стимпанку.

Художній світ творів жанру альтернативної історії перебуває у певній опозиції, з одного боку, до традиційної наукової фантастики, яка здебільшого описує розвиток науки і техніки у віддаленому майбутньому, а з іншого – до історичного роману, який передбачає наявність поряд із планом художнього вимислу достовірного історичного тла. Однак типологічно він близький їм тим, що позбавлений ознак чудесності, характерних для казкової фантастики чи фентезі, відкидає також надприродну мотивацію, використовує елементи актуальних знань про світ та дотримується принаймні видимості реалістичної мотивації, яка становить основу причинно-наслідкової конструкції фабули та зумовлює її правдоподібність. У цілому течія альтернативної історії близька до початкового етапу функціонування наукової фантастики, ще як повісті про чудесний винахід, дія якої відбувалася в земній сучасності, а введені фантастичні елементи тільки тимчасового і локально призупиняли веристичне наслідування реальності.

Змалювання фантастичних історичних подій, природних явищ і науково-технічних винаходів відбувається у реалістичному ключі, що вимагає особливих заходів забезпечення художньому світу ознак достовірності [див. 4,

с. 160]. Мовна і світоглядна історична стилізація (наслідування дійсного дискурсу минулого), яка у традиційному історичному романі вальтерскоттівського зразка застосовувалася для відтворення духу часу, тут використовується для зображення світу фантастичного, що викликає певний пізнавальний дисонанс. Читача залучено в особливу комунікативну ситуацію: гіпотетичне існування паралельної історії перетворюється на фікцію реального факту, тож інформувати про це читача стає складно в умовах звертання до досвіду, який суперечить усталеним уявленням про минуле. З іншого боку, оскільки альтернативність історичного розвитку є одним із найбільш функціональних феноменів історичної свідомості, фантастичний світ певною мірою вписується в неї, поглиблюючи новими перспективами.

Ця комунікативна складність вимагає створення своєї мовної структури твору. Оповідь ведеться від першої особи, однак використовується особливий авторський різновид безособових форм, що забезпечує необхідний тут баланс між суб'єктивною та об'єктивною перспективами. На початку твору герой-оповідач сам запроваджує таку мовну гру: «Мови опису мене самого не існує, оскільки цієї дійсності не пережив ніхто, крім мене. Це була б мова одноосібного використання, невимовна і незаписувана мова. Кожен має її створити самостійно (...). Аби будь-що про себе сказати, треба самим для себе стати чужим» [2, с. 19]. Таким же необхідним елементом будь-якого фантастичного твору є неологізми, які, з одного боку, підкреслюють новизну поняття, а з іншого – забезпечують достатнє його розуміння. На щастя, письменнику не доводиться описувати якийсь абсолютно новий світ, а радше старий із певними елементами нового. Неологізми Яцека Дукая словотвірно прозорі, позначають фантастичні природні явища, фантастичні корисні копалини, матеріали, винаходи і технології: «тун гетит», «зимнізо» (зима + залізо), «тьмітло» (тьма + світло), «тьмічка» (тьма + свічка), «тьмідина» (тьма + рідина), «бурульово» (пол. *soplicowo*) тощо. Автор при цьому не обмежується іменниками, використовуючи польські корені, словотвірні засоби та флексію, будує деривати різних частин мови, між якими виникають синонімічні зв'язки, їм властива багатозначність, термінологічність, наприклад: «лютий» – це те саме, що «льодовик» (пол. *luty, glacjusz*), теплі руди можуть «перельоджуватися» й утворюються «перельоджені» корисні

копалини, лютий «проморозився» чи «вибурулився». Широко представлені русизми як засіб характеристики персонажів.

У романі головний герой часто розмірковує на певні ключові для постмодернізму теми: невідповідність між дійсністю та її описом, формування людської особистості поняттями культури і словником мови [5, с. 57]. В дискусіях порушуються питання, чи історія і правда є необхідними і єдино правильними, чи довільно створюються людиною, чи залежать від дії зовнішньої субстанції і піддаються управлінню. Пізнавальний релятивізм – це водночас і творчий метод, і проблематика твору, і риса головного героя. Зрештою, ключовий прийом побудови художнього світу саме й полягає в свідомому конструюванні художньої правди, а не в її відкриванні: псевдоісторія постає в шахах історично-регіональної стилізації. Присутня тональність «великих нарацій» XIX століття, заснованих на поняттях Бога, Історії, Правди, Батьківщини, Природи, Буття і Свободи, однак лише на рівні стилізації, цитування, інтертексту. А в численних дискусіях персонажів домінує плюралізм поглядів. Автор веде своєї мовної гри із традицією, не просто відтворюючи ментальний краєвид «замороженої» Росії та Польщі, а доповнюючи його новими фіктивними дискурсами. Поряд із правдиво відтвореними поглядами Юзефа Пілсудського, Миколи Федорова, Миколи Бердяєва, Карла Маркса (автор навіть вдається до елементів наукового документування, подаючи вкінці «Джерела послань, використаних у книзі» [2, с. 1047]), комплексно і на сюжетному, і на нарративному, і на рівні персонажів сконструйовано цілісні філософські доктрини, присвячені сенсу і правді історії (напр., секти святого Марціна – на основі елементів світогляду Распутіна). Однак небезпідставною видається і така оцінка ідеологічного наповнення твору: «Часом здається, що із розмахом намальований художній світ – це лише сценографія для „істотних розмов“ кількох головних персонажів» [1, с. 4].

Бенедикт Герославський випадково потрапив в осередок різновекторних інтересів: він син льодового пророка, і на нього покладено місію – змінити хід історії. Спочатку його штовхають уперед обставини, які він марно намагається зрозуміти, приміряючи про людське око раз по раз маски (то угорського князя, то негідника картяра, то майбутнього підприємця, то жертви батькової долі, то політика-візіонера, то математика історії). Врешті зажив собі сла-

ви нігіліста, стверджуючи, що не існує ані сам, ані ніхто інший. Син Мороза щоразу піддає сумніву і випробовує на міцність товариські конвенції, кліше поведінки, суспільні звичаї й умовності, часто провокуючи скандали. Сталими щирими почуттями протягом усього твору у нього залишаються тільки самовіддана дружба із Ніколою Теслою, кохання до Єлени Муклановичівни і палке бажання врятувати батька.

Основними рисами характеру Герославського у Варшаві та під час подорожі Транссибом були сором і зневага, невпевненість, несформованість поглядів, загубленість поміж нечіткістю понять, ідей та нездатністю висловити свій внутрішній світ. Досить схематично накреслено зміни після доторку до Лютого: більша витривалість тіла до морозу і стійкість характеру: «щирі переконання у справах добра і зла, релігії і політики, людей і світу» [2, с. 849]. Його світогляд набув визначеності, але не завдяки опануванню мови ідеї чи чіткішому баченню сутності речей, а завдяки зміцненню впевненості в своїх поглядах, здобутті віри у правдивість своїх слів. На мовному рівні ця зміна супроводжується зникненням тієї особливої безособової форми висловлювання. Отже, через свою псевдоісторичність роман «Лід» має певні риси постмодернізму. Це твір про правдивість можливого і важливість незвершеного, облудність і реальність понять людської мови.

Цікавою і несподіваною у творчості Дукая стала повість «Воронець» («Wroniec»). Тут альтернативний образ історії побудовано не в реалістичній конвенції, він виникає не з причини вигаданого автором втручання зовнішніх сил у перебіг подій в альтернативному минулому (як у романі «Лід» чи «Ксаврас Вижрин»), а в казковій конвенції, яку чітко визначає суб'єктивна перспектива оповідача-дитини. До того ж гарячкове марення хворого хлопчика обрамляють реалістично змальовані обставини. Все це забезпечує виразну дистанцію щодо художнього світу. Незвичним є також і вибір історичного матеріалу – недавнього минулого, яке, зрештою, ще й не дочекалося свого осмислення у польській художній літературі – адже йдеться про воєнний стан, запроваджений у 1981 році. Історія у «Воронці» скидається на цілісну алегорію, у якій близька історична дійсність набуває універсального виміру: йдеться про позицію людини в умовах нівелюючого впливу ідеологічної пропаганди (чи засилля масової культури, всевладдя ЗМІ, як би ми могли це прочитати

сьогодні), незламність у боротьбі, а також капітуляцію перед злом, зраду, моральне падіння і вибачення.

Захопливою видається мовна гра Дукая, зокрема, назви окремих елементів машини насильства – Миліпани, Гебеки, Зломот, Подвійний агент, який все робить і говорить двічі, Члени, які не є окремим організмом, а виступають відгалуженнями підземного «кореневища», опірні позиціонери, потвариш (із поєднання потвора + товариш), машина-сірина, яка розповсюджує сірість довкола себе і робить людей байдужими і покірними, летівка (листівка, на якій можна літати) тощо. Іншими важливими для цієї «казки» ключами, котрі допомагають зорієнтуватися у довколишній дійсності, стали міфічна Америка як символ всіляких благ (як їх розуміло тогочасне суспільство), папір, будь-який із друкованими літерами, а ще краще – із печатками, бо він відчиняє всі двері, черга під зачиненим магазином, до якої люди приростали («Ніхто не хоче Стояти в Черзі. Але ми Стоїмо все життя» [3, с. 58]). Важливе відкриття робить Адаць – існує тісний взаємозв'язок між Машиною-телебаченням і людьми: «Спочатку ти віддаєш їй колір. А потім вона живиться сірістю. Показує її на екранах. Вона здатна транслювати тільки те, чим її нагодували люди» [3, с. 211].

Розвиток подій у дійсній історії Польщі останніх тридцяти років тепер теж піддається міфологізації у ключі загальної боротьби і світлої перемоги та остаточного триумфу у вигляді вступу Польщі до Європейського Союзу. Образ же світу у творі Яцека Дукая не такий чорно-білий, бо показано і душевну вбогість суспільства, і бездіяльність опозиції, і наївні сподівання на добру волю Членів, і захоплення Америкою, і тривіальних донощиків та зрадників. Така правда не може не зачіпати до живого: «Це якийсь мазохізм, ми бавимося в те, що знову нещасні, живемо у злиднях, нас б'ють палицями, піддають цензурі, підслуховують...» [8, с. 15]. Деякі критики відверто дезорієнтовані через відсутність традиційно чіткого ідеологічного послання: «Насамперед не розумію, чому служить казка, збудована на матеріалі воєнного стану? Нагадуванню про страхіття і гротеск того часу, переосмисленню спадщини ПНРу, розрахунок із власним минулим? З книги не видно цілі» [6, с. 12].

На наше переконання, твір Яцека Дукая не зводиться до задоволення потреб громадянської освіти польського суспільства чи милу-

вання різними втіленнями історичного зла, і вже точно не підміняє історичної правди «понурую казкою з наївною фабулою». «Воронець» не дає легких і однозначних відповідей, виходить поза рамки підручникових істин та пропагандистських гасел. Яцек Дукай створив не стільки альтернативний, скільки суб'єктивний образ історії, відображеної у фантастично-гротескному дзеркалі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Browarny W. Historia bez gorsetu / W. Browarny // Odra. – 2008. – № 5. – S. 4–5.*
2. *Dukaj J. Lód / J. Dukaj. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008. – 1052 s.*
3. *Dukaj J. Wroniec / J. Dukaj. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 2009. – 248 s.*
4. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – T. 1. – 496 s.*
5. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. – T. 2. – 592 s.*

«Лід» і «Воронець» представляють різні підходи Дукає до історичного матеріалу – творення відповідно альтернативної і суб'єктивної картин минулого. Об'єднує їх прагнення подолати національну міфологію, показавши, що історія здатна вкластися в абсолютно іншу картину із не меншою переконливістю у світі, де не існує єдиної історії, а кожний образ минулого є однаково можливим.

6. *Małkowska M. Mroczna bajka z naiwną fabułą / M. Małkowska // Rzeczpospolita. – 2009. – № 344 (10.12). – S. 12.*
7. *Miłoszewski Z. Lunapark zera absolutnego / Z. Miłoszewski // Newsweek Polska. – 2009. – № 51. – S. 29–30.*
8. *Parowski M. Ukąszenie krucze / M. Parowski // Czas Fantastyki. – 2010. – № 22. – S. 15–17.*