Ю.В. НАЗАРОВ

Член-корреспондент Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор
e-mail: nazaret48@yandex.ru

Y.V. NAZAROV

Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art history, professor
e-mail: nazaret48@yandex.ru

«Я — РОБОТ». СИМВОЛИКА И ОБРАЗЫ РОБОТОТЕХНИКИ

«I AM A ROBOT». SYMBOLISM AND IMAGERY OF ROBOTICS

То, что один человек способен представить в своем воображении, другие вполне способны воплотить в жизнь [36].

Жюль Верн

Статья посвящена анализу образно-художественной символики роботов и робототехники на материале научно-фантастической литературы и кинематографа, рекламной продукции. Автор задается рядом вопросов, связанных с происхождением антропоморфных роботов, не принимая во внимание их причисление к полиморфным инженерным творениям, раскрывает эволюцию не только их морфологии, но и образно-семантической специфики как проектного объекта, рассматривая их как текстуальные, иконографические и визуальные мотивы.

The article is devoted to the analysis of the figurative and artistic symbols of robots and robotics based on the material of science fiction literature and cinema, advertising products. The author puts a number of questions related to the origin of anthropomorphic robots, not taking into account their classification as polymorphic engineering creations, reveals the evolution of not only of their morphology, but also figurative and semantic specificity as a design object, considering them as textual, iconographic and visual motives.

Ключевые слова: робот, андроид, кибер, научная фантастика, искусственный интеллект, технологический прогресс, постмодернизм, отчуждение, метафора, цифровая культура, симулякр.
Keywords: robot, android, cyber, science fiction, artificial intelligence, technological progress, postmodernism, alienation, metaphor, digital culture, simulacrum.

Введение

Уже почти сто лет они постепенно и насильственно вторгаются в пространства книжных магазинов, в затемненные залы кинотеатров, в наши СМИ, в рекламные ролики и даже в наши дома; кроме того, они преуспели в покорении нашей жизни, поскольку ни один день не проходит без публикации нового романа, комикса, фильма, видеоигры, игрушки, инженерного проекта или газетной статьи, рассказывающей истории о роботах или предполагающей их будущее использование — будь то промышленные, социальные или медицинские цели. Роботы, бесспорно, становятся основной составляющей повседневной жизни человека и, в особенности завладевают его воображением: они кристаллизуются в виде наших индивидуальных страхов и тревог или, наоборот, вселяют надежды и мечты о том, что грядущая технологическая революция улучшит условия жизни каждого члена общества, избавит нас от трудностей, то есть, в определенном смысле, это коснется любого из нас. Тем не менее, несмотря на их повсеместное присутствие в жизни общества XX и XXI веков, задача роботов в произведениях научной фантастики часто сводится к тому, чтобы быть просто стереотипным отражением своих настоящих родственников: в этом отношении романы или кинопродукция являются футурологическими индикаторами — или живописными дополнениями — будущих технологических разработок. И все же, если серьезно рассматривать роботов Карела Чапека, репликантов Филиппа К. Дика или терминаторов Джеймса Камерона как реально существующие искусственные объекты, то это помешает воспринимать вымышленные истории, в которых киборги, в некотором роде, являются героями. Наша цель состоит именно в том, чтобы сосредоточиться на обстоятельстве, которое часто упускается из виду: на символичности роботов. Почему они были изобретены? Как они возрождают ранее существовавшие эстетические и повествовательные традиции? Какое новое понимание пришло благодаря им в постмодернистскую эпоху? Как

они развивались с момента их создания? Означают ли они сегодня то же самое, что подразумевалось в самом начале? Все эти вопросы можно систематизировать в один: что нам дают рожденные научной фантастикой антропоморфные роботы всякий раз, когда мы их изучаем, не принимая во внимание их причисление к полиморфным инженерным творениям? Или можно сформулировать вопрос иначе: чем являются роботы, если рассматривать их как текстуальные, иконографические и визуальные мотивы?

Как зеркальный образ техно-буржуазного Модерна, тиражирующего себя в своих многочисленных творениях, робот, несомненно, является удивительной фигурой, поскольку он соответствует метафорическому процессу, позволяющему учитывать парадигмы — научные, технологические, политические или экономические, через которые человечество взирало на себя, особенно в конце XIX века. Слова Брижитт Мунье (Brigitte Munier), написавшей предисловие к театральной постановке Карела Чапека R.U.R. (Rossum's Universal Robots) в 2013 году, кажется, предполагают это, когда она пишет: «Робот — это зеркало человечества, в конечном итоге теряющего свою душу, будучи поглощённым ненавистными и разрушительными идеологиями, коммерческими интересами и научными программами, не заботящимися о человеческом достоинстве» [2].

Таким образом, отвлекаясь от стереотипа, к которому этот персонаж иногда сводится, научно-фантастический робот должен символически рассматриваться как «зеркальный» образ человека, а именно метафора с отражающими свойствами, тестирующая «идеологии», «рыночные интересы» и «научные программы». В этом отношении, перефразируя Кингсли Эмиса (Kingsley Amis), «робот дает нашей социальной системе возможность, отбросив деликатность, критиковать самих себя» [3]. Роботы все время копируют наш облик, поскольку они содержат в себе некоторые из определяющих парадигм, снабжающих нервной энергией наше время.

Образ и даже простое присутствие робота в художественной литературе сеют сомнения и создают путаницу относительно его истинной природы. Как искусственные конструкции и продукты человеческой изобретательности, роботы существенно отличаются от других машин. Их образные или вымышленные представления постоянно провоцируют двусмысленность отношений между создателем и его творением. Су-

ждено ли роботам стать объектами, совершенно чуждыми человечеству? Научная фантастика выдвигает на первый план общие ответы на этот вопрос, которые имеют тенденцию противопоставлять сходства и различия между человечеством и машинами в постоянном движении назад и вперед, что в конечном итоге исчерпывает запас природных элементов, разделяющих две этих группы.

Как только появилась возможность создавать гибриды человека с машиной, стало непросто определить, что делает одного из них уникальным. Художественная литература использует это сюжетное напряжение как движущую драматическую силу, создающую неопределенность в жизни нашего научно-технического общества. Так, в серии «Капитан Будущее» (Captain Future, Mort Weisinger, 1940) ученый помещает свой мозг в кибернетическую камеру, которая позволяет ему жить бесконечно долго. Освободившись от своего физиологического тела, он достигает беспрецедентного уровня умственных способностей. Этот перенос или технологическое «слияние» напоминает своего рода физиологическое прививание между двумя явно дополняющими друг друга объектами. Таким образом, искусственные дополнения позволяют компенсировать этому герою несовершенства биологического организма.

В научной фантастике многие персонажи оснащены искусственными расширениями, в том числе, например, Кабель (Cable), супергерой Марвела (Marvel), оснащенный электронной рукой и глазом. По определению, сами по себе эти технологические протезы выполняют ту же функцию, что и пара очков, которые носит близорукий человек. Но слияние органических и механических материалов предвещает человечеству новую эру. Таким образом, технологический позитивизм постмодернистского мира имеет тенденцию утверждать, что искусственные инструменты позволяют не только повышать человеческие возможности, но и фактически увеличивать их связь с реальностью. Эта точка зрения, доведенная до крайности, говорит о том, что стоит расширить или заменить весь организм, соединив его с технологическим телом. В телесериале «Доктор Кто» (Doctor Who, 2005) кибермены выглядят как человекоподобные роботы. Они на самом деле являются органическими гуманоидами, которые сознательно решили улучшить свой организм, удалив из него большинство оригинальных органов. Плата за эти совершенные киборгами модернизации заключается в том, что они обречены на утрату всех человеческих чувств — любви, ненависти и сострадания. «Человек-машина» (Machine

Man, Джек Кирби, 2001) иллюстрирует парадокс идентичности живого существа, которым манипулируют технологии. В какой момент технологичный человек теряет свою человечность? В рассказе Станислава Лема «Ты здесь, мистер Джонс?» (Are You There, Mr. Jones? 1969) повествуется об этой экзистенциальной головоломке. Здесь главному герою предстоит операция по восстановлению его тела, которое было повреждено в автомобильной аварии. Перспектива восстановления выглядит безнадежно. Врачи вынуждены «заменить» все его биологические части механическими артефактами. После этих операций пациент не может оплатить свои больничные счета. Когда больница пытается привлечь киборга в суд, чтобы заставить его компенсировать расходы, выясняется, что закон не распространяется на роботизированную плату, на машины. И действительно, он больше юридически не считается человеком, ведь его биологическое тело исчезло.

Несмотря на происхождение от человеческих рук, невозможно испытывать сочувствие к мозгу, плавающему в чане, или кибернетическому телу. С другой стороны, механический робот может вызывать чувства, которые, по определению, склонны гуманизировать его, как в музыкальном клипе Radiohead для песни «Я обещаю» (I Promise, 2017), в котором аниматронная голова продвигается через город в автобусе ночью. В этой странной ситуации анимация синтетического лица робота заставляет зрителя обнаружить в нем человеческие чувства. В первом фильме «Терминатор» (Terminator, 1984) убийца-андроид выполняет свою миссию с четкой последовательностью запрограммированной машины. Его действия ограничены холодным преследованием своей цели. Во второй части цикла («Терминатор 2: Судный день», 1991) андроид уже страдает от множества неисправностей. Хотя он перепрограммирован так, чтобы помогать людям, он постепенно теряет свою логическую холодность в контакте с мятежным подростком. Рационализм машины загрязнен «абсурдным» поведением незрелого существа, и они оба подвергаются процессу личностного роста в духе постмодернистского воспитательного романа. Таким образом андроид получает возможность воспринимать юмор, испытывать чувство надежды и проявлять безрассудство, и в конечном итоге Терминатор совершает весьма человеческий жест — жертвует собой. У подростка и андроида есть общее, оно заключается в том, что они оба — переходные типажи: один находится в процессе становления, превращаясь во взрослого, другой приобретает

совесть и обретает подобие души живого существа. Таким образом, не физическое сходство робота заставляет нас считать его более человечным, а скорее его сомнения, его проблемы, его ошибки, а также его слабости, его недостатки и его безумие.

Начиная с 1950-х годов, голливудские фильмы были полны роботов, которые, благодаря достижениям в области спецэффектов, стали все больше напоминать своего рода эстетический андроид. Хотя порой они кажутся нам людьми, тем не менее, сохраняется традиция эксплуатировать их как марионеток из-за их чистой развлекательной ценности, как в фильме «Западный мир» (West-world, Майкл Крайтон, 1973). В этой кинематографической фантастике люди погружаются в вымышленную вселенную, в данном случае, западную, чтобы удовлетворить свои фантазии. Когда один из роботов начинает действовать со сбоями и становится неистовым, он неявно поднимает вопрос о том, является ли законным злоупотреблять машинами, имитирующими живые существа? В какой момент машина имеет право требовать признания своего существования? Этот жест означает больше, чем простое физическое сходство. Расширенная вселенная «Звездных войн» (Star Wars, Джорж Лукас, 1977), включая фильмы, комиксы, романы, видеоигры и т.д., предлагает пользователям широкий спектр роботизированных творений. Среди них маленький R2-D2, довольно точно представляющий негуманоидного робота, который по облику ближе к консервной банке, чем к человеку. Его физическое представление указывает на робота, который является чисто функциональным объектом и ничем более. Тем не менее, он отличается от своего гуманоидного компаньона C-3PO, который чересчур суров с его комичными прыжками и лаконичными звуковыми сигналами, которые делают его более человечным. Такое же неприятное впечатление создает фильм «Черная дыра» (Black Hole, Гэри Нельсон, 1979), когда робот Винсент (Vincent) вынужден противостоять более продвинутой модели киборга. В этот момент он становится как бы очеловеченным из-за проявленной слабости. Его чувство жертвы, а также символические страдания, которые им вызываются, заставляют зрителя сопереживать этому андроиду. Смена основных функций робота активно способствует изменению его отношений с человеком. Так, в фильме «Молчаливый бег» (Silent Running, Дуглас Трамбалл, 1972) роботы-утилиты играют в карты с человеком, чтобы «скоротать время» на космической станции. Эта замена их оригинального назначения помогает наделить киборгов

уникальным человеческим характером. Настоящие продвинутые роботы-андроиды заставляет людей сомневаться в своей уникальности в фильме «Бегущий по лезвию» (Blade Runner, Ридли Скотт, 1982). Фактически, эти «репликанты» (двойники) находятся в плену реалистичных воспоминаний, которые мешают их штатному функционированию. Таким образом, андроиды и люди испытывают трудности, беседуя друг с другом. Когда репликант Рой (Roy) вспоминает, как созерцал во время своего космического путешествия явления, недоступные для людей, он сетует: «Все эти моменты будут потеряны во времени, как слезы под дождем. Время умирать». Сожаления репликанта, его меланхолия и чувство того, что он смертен, в конечном счете оказывающее на него влияние, придают ему чувствительность, действительно являющуюся окончательным утверждением его существования в мире. В этот момент он обретает некое подобие совести. Это кинематографическая адаптация романа «Способны ли андроиды мечтать об электрических овцах?» (Do Androids Dream of Electric Sheeps? 1968) Филиппа К.Дика (Philip K. Dick) вновь рассматривает проблему инаковости искусственного существа, заложенной в глубине его самосознания. Как и в «Терминаторе», «Черной дыре», а затем в «Двухсотлетнем человеке» (Bicentennial Man, Крис Коламбус, 1999), символическая смерть позволяет роботу приблизиться к подлинному существованию. Опыт смерти, такой как слабость или чувство, гуманизирует робота. Человеческие существа, со своей стороны, дегуманизируются, когда они сливаются с технологиями, расширяются, теряют свои чувства и обретают бессмертие. В этом экзистенциальном квесте (приключенческой игре) люди и роботы пересекаются между собой, даже не встречаясь.

В период с 1930-х по 1950-е годы американская художественная литература создала классическое представление о мужчинах и женщинах будущего. Рассматриваемые как фантазийные идеалы, принадлежащие определенной поп-культуре, тела этих персонажей были эстетически смоделированы на общих представлениях, которые в течение XX века неизменно отражали дихотомию, четко разделяющую два пола: атлетический — для мужчины, привлекательный — для женщины. Следует также отметить, что одежда играла важную роль в этом дихотомическом представлении. В научной фантастике, в частности, воинские доспехи и космические скафандры демонстрируют атлетическое телосложение, подчеркивая «мужскую силу» героя. Существуют значительные

различия в облике женских нарядов: скафандры и броня никогда полностью не покрывают тело героини, напротив, они усиливают эротический облик привлекательных фрагментов, остающихся скрытыми. Женские персонажи обычно носят короткие платья или облегающие комбинезоны. Только женщинам предоставлено право отправляться в космос или на враждебную планету в прозрачных комбинезонах и на каблуках. Плотская масса тел идеализируется в пропорциях, приближающихся к совершенству, свойственному здоровому организму, в котором обитает трезвый разум. Относительная сексуализация телосложения субъекта отвергается в принципе. Это платоническое совершенство. Идеальное тело не обязательно должно генерировать желание, возможно, это гигиеническое предубеждение уничтожает любой эротический (или даже порнографический) эффект в повествовании, обостряющем напряженность отношений между мужчинами и женщинами.

Киборг чаще похож на манекен с заранее определенными пропорциями и параметрами. Эта концепция предполагает безликую, податливую поверхность тела, на которую можно проецировать определенные модификации, выделяющие уникальные детали, идентифицирующие различные символы. В мирах, созданных американскими комиксами, особенно среди супергероев, персонажи следуют эстетическим идеалам, которые часто сводятся к определенным клише. Более того, внутренняя красота супергероев часто противопоставляется безобразному облику их противников. Эксцентричность в одежде и совершенство телосложения не только подчеркивают силу супергероев, но выделяют их принадлежность к силам добра и расхождение с разрушительными элементами, которые являются отличительной чертой многих из персонажей. Эта стереотипная физическая модель явно влияет на облик классических персонажей научной фантастики, включающих в себя различные механические существа, роботов и андроидов. Телосложение утилитарного робота возникает, в первую очередь, из его функциональных особенностей: он может быть оснащен гусеницами или мини-колесами для перемещения по неровной поверхности; или может обладать разрушительным оружием, чтобы участвовать в жестоком сражении на поле боя. Тем не менее, робот, сотворённый человеком, наследует черты творческой фантазии своего создателя через конфигурацию тела, через подчеркивание эротических атрибутов или облика в целом, иллюстрирующих авторский замысел. За идеей миметического, художественно-

го воспроизведения, основанного на старой традиции, вытекающей из приемов классической скульптуры, скрывается и надежда воплотить в жизнь образ определенного совершенства. Это имитирующая попытка, приписываемая изобретению робота, показывает, что симуляция живых существ, по-видимому, происходит, прежде всего, через изображение. Таким образом, имитация реальности идет путем использования зрительного обмана и театрализации, потому что это вопрос формообразования, как если бы идеальный кенотаф наследовал душу умершего по умолчанию.

Заключение

Следовательно, метафорическое значение термина «робот» делает возможным как преобразование более ранней эстетической традиции, а именно, идеализации искусственных созданий, так и предложенный писателями, режиссерами и художниками оригинальный образ, который, в свою очередь, может быть вновь востребован, улучшен и дополнен. Действительно, одна из определяющих черт метафоры, обозначенная известным французским философом Полем Рикёром (Paul Ricoeur), заключается в том, что, как только она возникнет в поле зрения воображения, ее можно разжечь, особенно учитывая, что она неизменно соседствует с символизмом, связанным со сценарием и наделенным свежими значимыми нюансами: робот — изначально органическое и мятежное существо — вскоре станет металлическим объектом или машиной по велению человека [7]. Однако с каждым последующим использованием эта метафора рождает новый смысл, молча сохраняя свои прежние коннотации, поэтому фигура речи, изобретенная братьями Чапеками, сохраняет, как пергаментная рукопись, следы бывших вымышленных фигур: пьеса R.U.R. лежит на пороге двух волн представлений о мифах (об искусственном существе): первая иллюстрирована в XIX веке пьесой «Франкенштейн» Мэри Шелли (Frankenstein, Mary Shelley, 1818) или Огюстом Вилье де Л'Иль-Адамом (The Future Eve, August Villier de l'Isle-Adam, 1886), «Канун будущего»; вторая представлена научной фантастикой второй половины XX века и с избытком наполнена историями о мятежных роботах. Таким образом, роботы R.U.R. не только выражают настроение нового человека, но и показывают, что оно содержит в себе ряд предыдущих проблем, проиллюстрированных с помощью множества вымышленных существ, созданных более ранними

авторами. Другими словами, лицо человека XXI века, хотя и не выявленное до сих пор, содержит в себе совокупность уже существующих лиц: наша идентичность неизменно является гибридизацией наших предыдущих идентичностей.

Список литературы:

1. *Atallah M.* Portrait-Robot or Les multiples visage de l'humanitè, Lausanne. — Yverdon-les Bains: Editions Favre / Maison d'Ailleurs, 2015.

2. *Munier B.* «Preface» in: Karel Čapek, R.U.R. Rossum's Universal Robots. — Paris, Editions de la Differènce, coll. «Minos», 2013 [1920]. — P. 12–13.

3. *Amis K.* L'Univers de la science-fiction. — Paris, Petite 24 Bibliothèque Payot, coll. «Science de l'Homme», 1962 [1960]. — P. 182. [Original Work: New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction, 1960].

4. *Cf. Theodor Ludwig W.* Adorno and Max Horkheimer, La Dialectique de la raisoп. — Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2004. [Original Work: Dialektik der Aufklarung, 1944].

5. I am thinking in particular of Olivier Rey: Itineraire de l'ègarement. Du role de la science dans l'absurditè contemporaine. — Paris, Seuil, 2003; and: Une folle solitude. Le Fantasme de l'homme auto-construit. — Paris, Seuil, 2006.

6. *Julien Offray de La Mettrie.* L'Homme-machine. — Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1999 [1747].

7. *Riceur P.* La Mètaphore vive. — Paris, Seuil, coll. «Points Essais», 2002 [1975].

8. *Cf. Frederic Kaplan.* Les Machines apprivoisèes. Comprendre les robots de loisir. — Paris, Vuibert, coll. «Automates Intelligents», 2005.

9. *Rieder J.* «Karel Čapek» in: Mark Bould et al. (dir.), Fifty Key Figures in Science Fiction. — Londres, Routledge, coll. «Routledge Key Guides», 2009.

10. *Munier B.* «Preface» in: Karel Čapek. — Op. cit. — P. 12.

11. *Bozzetto R.* La Science-fiction. — Paris, Armand Colin, coll. «128», 2007. — P. 91.

12. *Bruss B.R.* Terre… Siècle 24. — Paris, Fleuve Noir, coll. «Anticipation», 1959.

13. *Asimov I.* «Toute la misère du monde» in: Après… la guerre atomique, Charles Nuetzel (ed.). — Paris, Marabout, coll. «Bibliothèque Marabout — Science-Fiction», 1970. [Original Work: AI1 the Troubles of the World, 1958].

14. *Lem S.* Le Brèviaire des robots. — Paris, Denoël, coll. «Prèsence du future», 1967 [1959–1961]. [Original Work: Mortal Engines, 1977].

15. *John T.Sladek.* Mèchasme. — Paris, OPTA, coll. «Anti-mondes», 1972. [Original Work: Mechasm, 1968].

16. *John T.Sladek.* Tik-tok. — Paris, Denoël, co1l. «Prèsence du future», 1986. [Original Work: Tik-Tok, 1983].

17. *Williamson J.* Les Humanoides. — Paris, Pocket, coll. «Science-fiction / Fantasy», 1988. [Original Work: The Humanoids, 1948].

18. *Clifford D. Simak.* A chacun ses dieux.— Paris, Denoël, coll. «Prèsence du future, 1973. [Original Work: A Choice of Gods, 1972].

19. *Boucher A.* «A la recherche de Saint Aquin» in: Histoires de robots. — Paris, Le Livre de Poche, coll. «La Grande anthologie de 1a science-fiction», 1974. [Original Work: The Quest for Saint Aquin, 1951].

20. *Philip K. Dick.* Blade Runner. Paris, J'ai Lu, coll. «Science-fiction», 2007 [1968] ou: Le Bal des schizos. — Paris, J'ai Lu, 2014. [Original Work: Do Androids Dream of Electric Sheep?, 1968].

21. *Baudrillard J.* Le Système des objets. — Paris, Gallimard, coll. «Tel», 2009 [1968].

22. *Anders G.* L'Obsolescence de l'Homme. Sur l'ame a l'èpoque de la deuxième rèvolution industrielle. — Paris, Ivrea / Encyclopèdie des Nuisances, 2002. [Original Work: Die Antiquiertheit des Menschen, 1956].

23. *Philip K.Dick.* Si ce monde vous dèplait… et autres ècrits, an anthology compiled and with a preface by Michel Valensi. Paris / Tel-Aviv, L'Eclat, 2002. [Original Work: If You Feel this World is Bad … and other writings 1972–1985].

24. For more detailed information, see: Chantal Leguay, Les Robots. Une histoire de la robotique. — Paris, Editions IMHO, 2005.

25. *Чапек К.* «R. U. R. (Rossum's Universal Robots)» / «R.U.R.» Rossum's Universal Robots, Karel Čapek (1958, пьеса) / перевод Н.А.Аросевой. М. Гослитиздат. сс. 93-184. 1958.

26. «RanXerox in New York». Tanino Liberatore, Stefano Tamburini. — Published by Catalan Communications, New York, 1984.

27. Ignis. Didier de Chousy. — Paris, Berger-Levrault, 1883, Troisième édition, Paris, Berger-Levrault, 1884.

28. *Kingsley A.* Leader, Zachary (ed.). The Letters of Kingsley Amis. — Happer Collins, 2000.

29. *Steele A.* The Death of Captain Future (with introduction and author's note) in The Space Opera Renaissance, (ed.), David G. — Hartwell and Kathryn Cramer, 2006.

30. Серия «Вселенная Марвел». Москва: Издательство «АСТ», Mainstream, 2016.

31. *Душенко К.В.* Переводы произведений Станислава Лема на русский язык (1955–1986) // НЛО: журнал. — 2006. — № 82.

32. Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology by Bruce Sterling (Editor). — Published by «Ace», 1988.

33. *Гибсон У.* Нейромант: Фантастический роман / перевод с английского Е. Летова, М. Пчелинцева. — Москва: Издательство «АСТ»; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2000.

34. *Анри-Мари Бейль (Стендаль).* 1830. Красное и черное. Роман / перевод А.Чеботаревской. — Санкт-Петербург: Азбука, 2016.

35. *Гуревич Г.* Карта страны фантазий. — Москва: Искусство, 1967.

36. *Жюль Верн.* 20 000 лье под водой. Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», издание на русском языке, Харьков, 2012.