

*Вадим Чупасов*

## НЕДЕТСКОЕ ЧТЕНИЕ: МАРКЕРЫ «ВЗРОСЛОЙ» ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ЛУКЬЯНЕНКО

В 1990–2000-х гг. формируется новая русскоязычная фантастика, наследующая советской «научной фантастике». Приход рыночных отношений в поле литературы провоцирует кризис идентичности, инициирующий попытки отграничения фантастики от смежных дискурсов — в том числе от литературы для детей. На примере произведений С. Лукьяненко в статье рассматриваются формы реализации этой риторической стратегии на уровне поэтики текста.

На мотивно-тематическом уровне в роли маркеров «взрослого чтения» выступают отсылки к к табуированным в детской литературе сексуальности и насилию, особенно в паре «ребенок — взрослый». В системе конституирующих фантастику жанровых условностей такие отсылки ориентированы на эффект достоверности повествования о жесткой реальности. Маркеры другого типа призваны представить вымышленный мир как мир исторический — живущий по тем же законам, что и привычная читателю реальность. Реминисценции, отсылающие к знаковым фантастическим текстам, также призваны идентифицировать текст как фантастику в режиме «свой — чужой».

В заключении статьи ставится вопрос о детской литературе как о конструкте — своеобразном имплицитном Другом фантастики.

*Ключевые слова:* Научная фантастика, табу, интертекстуальные связи, кризис фантастики.

Примечательной особенностью поля постсоветской фантастики<sup>1</sup> второй половины 1990–2000-х гг. становится интенсивный поиск собственной идентичности. Исключительная сосредоточенность на вопросе «Что такое фантастика?» выделяет этот жанр

---

*Вадим Чупасов*  
Независимый исследователь  
Хельсинки  
chupasov@yahoo.com

в ряду иных разновидностей досуговой литературы. На сегодня период интенсивной рефлексии в фэндоме завершился. В большей или меньшей степени эксплицированный консенсус позволяет считать фантастикой «то, что существует на книжном рынке как фантастика»<sup>2</sup>. Однако оформившиеся некогда ответы и по сей день определяют эволюцию русской фантастики<sup>3</sup>. Инициированное Перестройкой снятие цензурных ограничений, знакомство с переводной фантастикой во всем ее разнообразии, а главное — переход к рыночным практикам в книгоиздании привели к существенным изменениям поля фантастики. Появление и оформление новых тем, жанров, процесс жанровой дифференциации происходят в меняющейся социокультурной ситуации. Эти фундаментальные преобразования заставляют вновь и вновь осмыслять различные аспекты двойственности, имманентной фантастике как типу литературы<sup>4</sup>.

1990–2000-е гг. становятся для русской фантастики периодом интенсивного самоопределения по отношению к литературным явлениям-конкурентам, активно использующим некогда эксклюзивный репертуар научной фантастики (от фэнтези до российского литературного постмодерна). И фантасты, и любители фантастики переживают в этот период состояние перманентной революции — культурные и экономические изменения происходят на фоне высоких ожиданий славного будущего написанной по-русски фантастики.

В этом контексте самоопределение играет очень важную роль и этот процесс манифестируется и в художественных текстах. Ниже мы рассмотрим внутритекстовые элементы, акцентирующие серьезный, «взрослый» характер фантастики в ситуации, когда ее прежней авторитет в качестве «литературы мечты и предвидения» оказывается под вопросом. Фантастика вынуждена была искать новую идентичность, дистанцируясь в том числе от детского чтения. В небольшом историческом экскурсе мы поговорим о причинах этого кризиса идентичности, а далее рассмотрим характерные механизмы отталкивания, которые используются в текстах Сергея Лукьяненко 1990–2000-х гг. Такой подход позволяет сфокусироваться на феномене самой опосредованности: подойти к вопросу о детском чтении как Другом для «недетских» литературных жанров.

\*\*\*

Настойчивые попытки фантастов определить своеобразие фантастики в значительной мере объясняются очевидной особостью этого жанра, существующего на стыке различных литературных

дискурсов — научно-популярной литературы, утопического дискурса и развлекательной литературы. Интеллектуальная компонента фантастики — ее «научность» — долгое время функционировала в качестве характеристики, отличающей научную фантастику от иных типов фантастической литературы и фольклора. С одной стороны, анализ «волшебно-сказочных принципов поэтики» научной фантастики позволяет «обнаружить за современным научно-фантастическим фасадом действия древнее и вечно юное лицо народной сказки» [Неёлов 1986, 5–6]. Однако на уровне поэтики реализуется и риторическая стратегия отталкивания от архаичных корней.

В эпоху формирования советской «научной фантастики»<sup>5</sup> в специальных средствах своеобразного «вытеснения» смежных повествовательных жанров особой нужды не было — сказка на наших глазах вот-вот станет былью — переход сказочных чудес в иной бытийный регистр вполне обеспечивал самость научной фантастики без использования дополнительных средств. В обществе победившей утопии в научной фантастике переплавляется и почтенная утопическая традиция — мечта становится предвидением.

В советский период фантастика существует рука об руку с научно-популярной литературой, что вводит первую в круг молодежного и подросткового чтения: «главным в научной фантастике было признано создание произведений, которые бы увлекали молодых читателей, прививали им интерес к науке и технике и способствовали бы возрождению интереса молодежи к техническим втузам, который ослаб за последние годы, нанося урон нам в деле развития научно-технической революции» [Казанцев 1990]. Причем связь с наукой является для фантастики послевоенного периода именно наследием, входит в «память жанра», но характер этой связи меняется в ходе эволюции фантастики. Так, процитированное выше высказывание патриарха советской фантастики А. Казанцева — это фрагмент разгромной рецензии на сборник будущих классиков Л. и Е. Лукиных: апелляция к «научности» фантастики в данном случае призвана подчеркнуть, что «к научной фантастике рассказы Лукиных отношения не имеют», что «они никуда не зовут читателя, не заражают его идеями, не возбуждают у него тягу к знаниям, не направляют пути молодых людей во втузы» [Казанцев 1990]. Связь фантастики с наукой и научным мировоззрением — по-прежнему неразрывна, однако характер этой связи исторически изменчив и требует постоянного переопределения. Так, уже в 1980-е гг. в фантастике разрешены полузапретные темы, сегодня прочно

закрепившиеся в дискурсе квазинаучного знания, противостоящего научному (телепатия, биоэнергетика, палеоконтакт, псевдоистория).

Жесткое подчинение реалистической прозы установкам диамата превращает советскую фантастику в своеобразный заповедник — здесь возможны экзотические темы, интеллектуальный эксперимент, «большие» прогнозы и, разумеется, разнообразные формы фантастического допущения. Расцвет в 1990–2000-е гг. различных форм околонаучного дискурса приводит к утрате фантастикой эксклюзивных тем и оборачивается кризисом идентичности<sup>6</sup>. Отношения научной фантастики с почтенной традицией фантастической литературы от Лукиана до Виктора и Александра Пелевиных также оказывается предметом вынужденного самоопределения в ситуации расцвета постмодернистской фантастики (эти отношения осмысляются в рамках дискуссий о фантастике и «мейнстриме» / «большой литературе»).

Переопределяются в 1990–2000-х гг. и отношения фантастики с подростковым чтением. Нельзя сказать, что вопрос этот стоит особо остро: в конце 1980-х гг. задача «звать молодежь во вузы»<sup>7</sup> ощущается лишь эхом минувшей эпохи<sup>8</sup>, а связь советской фантастики с подростковым чтением ретроспективно осмысляется как тактический компромисс, обусловленный необходимостью публиковаться (в послевоенный период издательства «Детгиз»/«Детская литература» и «Молодая гвардия» являются главными «площадками», издающими фантастику). Авторы так называемой «четвертой волны» (см.: [Дрябина 2004]), оказавшиеся на первых ролях в новой российской фантастике, претендуют скорее на признание в поле «большой литературы» по образцу англо-американской «новой волны»<sup>9</sup>. Одновременно в силу разных причин крепнет и связь фантастики с подростковой аудиторией<sup>10</sup>, а параллельно активно развивается фантастическая литература для детей — как отдельное поле, нередко требующее специализации (показателен случай Дмитрия Емца, активно публикующего именно «детско-подростковую фантастику» с середины 1990-х гг.<sup>11</sup>).

В этой ситуации «самость» фантастики остается важным и актуальным предметом рефлексии. Русская фантастика, наследующая советской научной фантастике, позиционирует себя как безусловно взрослое чтение не только в сфере металитературного дискурса, но и в самих художественных текстах. Ниже мы рассмотрим некоторые аспекты внутритекстового дистанцирования фантастики от детской литературы на примере творчества С. Лукьяненко.

В 1990-е — 2000-е гг. С. Лукьяненко стал, вероятно, самым популярным и продуктивным российским фантастом (одних только романов с 1992 г. по 2010 г. опубликовано 26). Я не располагаю данными о возрастном составе читательской аудитории С. Лукьяненко, но думается, сегодня его произведения вполне органично вписываются в рамки *young adult* литературы. Вместе с тем как писатель С. Лукьяненко формируется в культурной ситуации, в которой литературная страта *young adult* не существовала в виде единого направления. Соответственно, «своим» для писателя оказывается поле взрослой фантастики, внутри которого С. Лукьяненко позиционирует себя, отталкиваясь от литературы для детей. Говоря об это сегодня, нельзя не отметить парадоксальности ситуации: автор, не обошедший вниманием, наверное, ни одной из значимых тем *young adult* фантастики, в период наибольшего расцвета своего творчества дистанцируется от литературы для подростков.

В большинстве романов Лукьяненко в числе центральных персонажей оказываются дети, обычно в паре «взрослый — ребенок» (в чем прослеживается, вероятно, влияние зрелого Крапивина). Первый из опубликованных романов Лукьяненко — «Рыцари сорока островов» (1992) — задумывался как своеобразный «антикрапивинский текст»: «„Рыцари“ начинались как пародия на его книги. Я начал писать их „выдавливая“ из себя подражательство. И в процессе понял, что рамки пародии „Рыцари“ переросли» [Лукьяненко 1994]. Если редуцировать проблематику диалога произведений С. Лукьяненко с произведениями В. Крапивина<sup>12</sup> до интересующего нас аспекта отталкивания от текста-предшественника, наиболее очевидными маркерами «взрослого чтения» на уровне тем и мотивов можно считать:

1. Мотивы агрессии и насилия, имманентного изображенному миру. Крайним проявлением этих мотивов являются смерть или убийство персонажей-детей вне основного конфликта — «случайная смерть», если воспользоваться характеристикой К. Булычева (Цит. по: [Лукьяненко 1994]).
2. Изображение разного рода проявлений чувственности, в особенности введение в сюжет сексуальных контактов подростков и взрослых (ср. романы «Императоры иллюзий» (1996), «Мальчик и тьма» (1997)).

Темы, табуированные в литературе для подростков, оказываются естественными маркерами «недетского чтения». Типичному

для подросткового чтения разграничению доброго «детского» и жестокого «взрослого» миров в фантастике Лукьяненко противопоставляется интеграция героев-подростков в единый «жесткий» — как синоним реального — мир. Так, насилие, которому подвергаются дети, эквивалентно менее частотным сюжетным элементам, в которых сами дети выступают в роли субъектов агрессии и насилия. Сама возможность в рамках художественного мира инверсии конвенциональных отношений взрослого и ребенка оказывается маркером «серьезной» фантастики, поскольку органично вписывается в логику «жестоких чудес» (ср. мотивы предательства ребенком/подростком взрослого героя в финалах диалогий Лукьяненко, завершаемых романами «Императоры иллюзий» (1996) и «Близится утро» (2000)).

Вероятно, можно говорить даже о своеобразной иерархии маркеров отталкивания по их значимости. Сверхтабуированные мотивы сексуальных контактов взрослых с подростками словно компенсируют сказочный сюжет в романе «Мальчик и тьма» и условность космооперы, использующей мотивы компьютерной игры «Императоры иллюзий» (в первом случае перед нами не более чем своеобразная инициация, а сам мотив не кажется абсолютно необходимым).

В отдельную группу маркеров, реализующих риторiku размежевания, можно выделить отсылки к значимым для фантастики рассматриваемого периода произведениям. В текстах Лукьяненко встречаются цитаты (в широком понимании), не столько участвующие в смыслообразовании, сколько метонимически размечающие круг значимых текстов/авторов взрослой фантастики (подробнее см: [Чупасов 2007]). Например, своеобразное «камео» в одном из эпизодов романа «Геном» (1999) героев знаменитого форкосигановского цикла Л.-М. Буджолд (на «пересадочной станции» главный герой видит буджолдовских Майлза и Айвена из «неизвестного» романа) не несет особой смысловой нагрузки, но лишь обозначает принадлежность к определенной традиции<sup>13</sup>.

Наконец в особую группу можно выделить «маркеры реализма», позволяющие дистанцироваться от «сказочной» детской фантастики. В отличие от маркеров первой группы, эксплуатирующих общекультурные табу, эти маркеры опираются скорее на литературные конвенции. К числу таких маркеров можно отнести прием «историзации» — наделение вымышленного мира чертами, привычными в реалистических повествованиях. Здесь прежде всего обращает на себя внимание акцент на социально-экономических аспектах, позволяющих представить изображенный мир как действитель-

ность историческую, а не сказочную. Последнее — характерный метод научно-фантастической деконструкции фэнтези, например, знаменитый крипторимейк К. Еськова «Последний Кольценосец» (1999), в котором события изображенной Толкиным Войны Кольца излагаются с точки зрения Мордора.

Завершая обзор приемов отталкивания от детской литературы в фантастике, мы рассмотрим рассказ С. Лукьяненко «Сказка о трусливом портняжке» — текст небольшого объема позволяет лучше разглядеть механизмы отталкивания–присвоения<sup>14</sup>. На первый взгляд, рассказ С. Лукьяненко имеет мало отношения к «Сказке о храбром портняжке» братьев Grimm: в Москве, оккупированной инопланетными захватчиками-эльфами, трудится потерявший семью коллаборационист-портной; однако в финале рассказа Ивану, вооруженному своим мастерством и умной ненавистью, пусть и ценой жизни, но удается нанести сокрушительный удар по оккупантам. Без вводящего текст-источник заголовка большинство читателей Лукьяненко, вероятно, и не осознали бы наличия претекста. И для понимания рассказа Лукьяненко знакомство со сказкой братьев Grimm, в принципе, не требуется.

Эксплицируя претекст в заголовке, автор маркирует источник именно как точку отталкивания. Лукьяненко противопоставляет подчеркнуто историчный мир внеисторичному миру сказки. Вторжение эльфов представлено именно как оккупация — аналог фашистской и даже условной «западной». Доминируют отсылки ко Второй мировой войне (от мотивов видового превосходства, чистоты крови, разговоров о вишистах — до деталей, вроде нашивок с дубовыми листьями, напоминающих о фашистском Рыцарском кресте), но это именно современный аналог вторжения (антагонист героя — эльф в звании «Лесной Коммандер», отсылающем уже к англосаксонскому миру).

При этом сказочные эльфы не только историзованы (проиграв на заре Железного века в противостоянии с людьми, они бежали на другую планету), но и подчеркнуто биологичны. Эльфы и другие фэнтезийные существа-оккупанты суть представители другой ветви эволюции, восходящей к насекомым. На основе развернутого фантастического допущения (репродуктивные особенности этого фантастического вида) выстраивается сюжет рассказа. Трансфер фэнтезийных персонажей в научную фантастику в режиме присвоения обеспечен не только рационалистическим фантастическим допущением, но и связью с традиционными фантастическими мотивами (космические корабли, современная война, инновационное

эльфийское оружие, отсылающее к знаковому рассказу Р. Брэдбери «Ржавчина» (1952).

Перед нами — своего рода упражнение в преодолении фантастикой и канона фэнтези, и сказки: великаны из сказки Гримм заменяются фэнтезийными эльфами, которые затем рационализируются в логике научной фантастики (эта рационализация восходит к почтенной евгемерической традиции), герой обретает биографию и мотивы, выходящие за рамки сюжетных функций. Сама успешность в дистанцировании от сказки-претекста как бы легитимирует присвоение: при всех различиях этих произведений герой Лукьяненко все же побеждает тем же методом, что Храбрый портняжка побеждает великанов в сказке братьев Гримм — столкнув превосходящих его противников друг с другом.

Существенно, впрочем, и отличие: герой сказки Гримм оставляет наскучившее занятие, отправляясь навстречу приключениям, а хитрость героя Лукьяненко, напротив, вырастает из его портновского мастерства. Динамика присвоения-отталкивания эксплицитирована в тексте Лукьяненко и на уровне своеобразной автодеконструкции: портной у Лукьяненко ухитряется из чудесного эльфийского материала сшить костюм, превосходящий изделия эльфийских мастеров. Этот сюжетный ход можно рассматривать как автомататекстуальную метафору использования чужого сюжетного материала в своем творчестве<sup>15</sup>.

Анализ межтекстовых взаимодействий можно продолжить, однако является ли сказка братьев Гримм, включенная в «Детские и семейные сказки» (1812), претекстом? Может быть, претекст — это одноименный советский мультфильм, поставленный по сказке Гримм советскими режиссерами З. и В. Брумберг? Как минимум в некоторых мотивных переключках рассказ Лукьяненко опирается на мультфильм. Так, заказчик в мультфильме, барон фон Купфершток, подобно Лесному Командеру «свирип, жесток и зол» («убьет барон фон Купфершток портного за камзол»). Приключения мультипликационного портняжки начинаются с порчи шелкового костюма барона (самому шелку посвящена песенка «Чугунный кораблик по шелковой речке»), и в рассказе Лукьяненко герой шьет праздничный костюм из чудесного эльфийского шелка, который предлагает испортить сосед героя, принадлежащий к Сопротивлению. Думается, что в данном случае нет особой нужды в разграничении претекстов, ведь и тот и другой воспринимаются как созданные для детей. Рассматривая механизмы отталкивания от детского чтения, можно, вероятно, говорить о дистанцировании



от некоего инварианта «Храброго портняжки» (популярные переводы сказки на русский язык и мультфильм 1964 г.).

Оптика, сосредоточенная на механизмах отталкивания — при очевидной включенности этого вопроса в привычную проблематику литературного диалога, — позволяет за поэтикой текста разглядеть риторические приемы его порождения. Разговор о механизмах отталкивания проблематизирует сам объект, с которым происходит размежевание. Так, утверждая свою автономию, «взрослая» фантастика отталкивается не от детской литературы *an sich*, но от имманентного фантастике образа детской литературы как Другого. Это важный момент, который нередко отходит на второй план при излишне добросовестном анализе взаимосвязей больших единств (жанров, типов литературы, литературы и фольклора). Фокус на риторике текста позволяет акцентировать довольно очевидную вещь: объектом, от которого происходит отталкивание, является не детская литература сама по себе, но репрезентация детской литературы в авторском сознании. Эта детская литература как имплицитное Другое фантастики может стать самостоятельным объектом изучения.

### Примечания

- <sup>1</sup> «Фантастикой» мы называем те формы досуговой литературы, которые в постсоветской литературе наследуют советской научной фантастике и близким жанровым формам. Соответственно, ниже под «фантастикой» понимаются «science fiction», «fantasy» и ряд смежных форм (строгая жанровая дифференциация, идущая рука об руку с писательской специализацией, характерна для сегодняшнего развитого книжного рынка). Также характерной чертой рассматриваемого периода является унаследованный от советской фантастики жанровый синкретизм, сохранявшийся в творчестве авторов первого-второго ряда.
- <sup>2</sup> «SF is what is marketed as SF» [James 1994, 3]. Речь, разумеется, не о субъективизме в подходе к объекту исследования — причина акцента на социокультурном измерении заключается в принципиальной подвижности границы фантастики как типа литературы, затрудняющей «эссенциалистское» определение, которое позволяло бы включить в рамки фантастики большинство текстов, относимых квалифицированными читателями к фантастике.
- <sup>3</sup> Неудобное слово «русскоязычная» в определении фантастики не прижилось, чаще говорят о «русской» фантастике, имея в виду авторов разных национальностей, пишущих по-русски в странах, пришедших на смену СССР. Ниже мы используем наименование «русская фантастика» именно в этом значении.

- 4 Особенности фантастики, называемые здесь «имманентными», разумеется, вполне историчны. Однако будучи актуальными на протяжении значительного периода в истории фантастики как типа досуговой литературы («popular literature»), эти особенности приобретают характер своеобразных констант.
- 5 Название «научная фантастика» закрепилось в советской литературе уже в середине 1920-х гг., даже раньше понятия «science fiction» в англо-американской культуре [McGuire 1987, 443].
- 6 См. статью известного фантаста Е. Лукина «Кризис номер два» [Лукин 2006].
- 7 До этой формулы в литературном обиходе редуцировалось процитированное выше высказывание А. Казанцева.
- 8 «Популяризаторская фантастика» не смогла возродиться до сих пор (единичные случаи, вроде произведений Ника Горькавого, лишь подчеркивают это отсутствие). При этом фантастическое допущение как прием широко используется в различных формах научно-популярной продукции для детей — без необходимости соотнесения с жанрами фантастики (так, машины времени и звездолеты давно вошли в «технический» репертуар создателей образовательных фильмов и передач для детей и подростков).
- 9 Надежды эти сбылись лишь отчасти — успех таких фантастов, как М. Успенский и А. Лазарчук оказался скорее исключительным явлением, более характерна миграция фантастов в «большую литературу» с дистанцированием от жанровой фантастики (показательны случаи В. Пелевина и А. Иванова, позднее — М. Галиной).
- 10 Прежняя аудитория фантастики, очень начитанный советский «фэндом», сформировавшийся в ситуации острого дефицита фантастики, постепенно утрачивает значимость в новых рыночных условиях. В обновленном поле уже мультимедийных «фантастики и фэнтези» вместе с формированием новых жанров возникает и новая, сильно помолодевшая, и очень сегментированная аудитория. Читатели франшизы «Вселенная Метро 2033» и поклонники игр по этой вселенной совсем не обязательно знакомы с творчеством Азимова, Лема и Стругацких; то же можно сказать о любителях произведений о «попаданцах», читателях «ромфанта» (романтической фантастики), поклонниках манги, блокбастеров по вселенным DC и Marvel и пр.
- 11 Здесь важна именно специализация, предполагающая прочерчивание границ. До бума подростковой фантастики и фэнтези (несколько позже — и в young adult) фантасты первого ряда (например, К. Булычев или братья Стругацкие) писали или пытались писать фантастику для подростков, но так же, как и В. Крапивин с другой стороны, не специализировались на ней.
- 12 Этот диалог не раз становился предметом исследовательского интереса (см., например: [Великанова 2010; Дворак 2015]).

- <sup>13</sup> Из самых известных игр со своим читателем в произведениях Лукьяненко можно отметить пародийное обыгрывание приемов коллег по цеху в романе «Черновик» (2005) [Лукьяненко 2006, 56] и «серийное убийение» Юрия Семецкого (поддержанная рядом авторов литературная игра — в сюжет произведения нужно было включить смерть персонажа по имени Юрий Семецкий).
- <sup>14</sup> Рассказ входит в книгу «Убить чужого» — один из сборников, подготовленных А. Синециным для конвента «Еврокон» 2008 [Лукьяненко 2008]. От диалогических отношений рассматриваемого рассказа с рассказом-парой из сборника «Спасти чужого» мы здесь отвлечемся.
- <sup>15</sup> Мотив «мастера» — идеального писателя-универсала — вообще важен в творчестве Лукьяненко. В упомянутом выше романе «Черновик» альтер эго автора — писатель Мельников — набрасывает варианты одной ситуации в логике разных фантастов. А на вопрос о том, как бы разрабатывал эту ситуацию он сам, писатель отвечает: «Будь я Мельников... а я и есть Мельников... то я смело бы написал роман с любым подобным сюжетом» [Лукьяненко 2006, 56].

## *Литература*

### *Источники*

*Казанцев 1990* — Казанцев А. [Рецензия] // Фэнзор: Любитель. журн. по проблемам фантастики и фэндомы. 1990. № 2 (2). С. 43–61. Рец. на кн.: Лукина Л., Лукин Е. «Ты, и никто другой»: сборник научно-фантастических произведений. URL: <http://www.rusf.ru/books/353.htm>.

*Лукьяненко 1994* — Лукьяненко С. Ушибленные одиночеством // Русская фантастика: [сайт]. 1994. URL: [http://www.rusf.ru/lukian/books/ushiblennye\\_odinochestvom.htm](http://www.rusf.ru/lukian/books/ushiblennye_odinochestvom.htm).

*Лукьяненко 2006* — Лукьяненко С. В. Черновик. М.: АСТ, 2006.

*Лукьяненко 2008* — Лукьяненко С. В. Сказка о храбром портняжке // Убить чужого: сборник произведений звезд русской фантастики / сост. А. Синецин. М.: АСТ, 2008. С. 301–327.

### *Исследования*

*Великанова 2010* — Великанова Е. А. Цикл «В глубине Великого Кристалла» В. П. Крапивина: проблематика и поэтика: дисс. ... канд. филол. наук / Петрозаводский государственный университет. Петрозаводск, 2010.

*Дворак 2015* — Дворак Е. Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики: дисс. ... канд. филол. наук / Ин-т межд. права и экономики имени А. С. Грибоедова. М., 2015.

*Дрябина 2004* — Дрябина О. К вопросу о периодизации русской фантастической прозы XX века // VII Ручьевские чтения. Литературный процесс в зеркале рубежного сознания: философский, лингвистический, эстетический, культурологический аспекты. Магнитогорск: МаГУ, 2004. С. 33–37.

*Лукин 2006* — Лукин Е. Кризис номер два // Если. 2006. № 5. С. 270–275.

*Неёлов 1986* — Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986.

*Чупасов 2007* — Чупасов В. Б. «Чужое» слово для «своего» читателя: О некоторых функциях цитаты в современной русской фантастике // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И. В. Фоменко. Тверь: ТвГУ, 2007. С. 357–369.

*James 1994* — James E. Science Fiction in the Twentieth Century. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994.

*McGuire 1987* — McGuire P. L. Russian SF // Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction / Ed. by N. Barron. New York et al.: R. R. Bowker, 1987. Pp. 426–454.

### References

*Chupasov 2007* — Chupasov, V. (2007). “Chuzhoye” slovo dlya “svoeyego” chitatel'ya: O nekotorykh funktsiyakh tsitaty v sovremennoy russkoy fantastike [On some intertextual aspects in contemporary Russian SF]. In A. Stepanov et al. (Eds.), *Iskusstvo poetiki — iskusstvo poezii. K 70-letiyu I. V. Fomenko* [The art of poetics is the art of poetry. To the 70th birthday of I. V. Fomenko] (pp. 357–369). Tver: Tver State Univ.

*Dryabina 2004* — Dryabina, O. (2004). K voprosu o periodizatsii russkoy fantasticheskoy prozy XX veka [On the periodization of Russian fantastic fiction of the XXth century]. In VII Ruch'yevskiye chteniya. *Literaturnyy protsess v zerkale rubezhnogo soznaniya: filosofskiy, lingvisticheskiy, esteticheskiy, kul'turologicheskiy aspekty* [VII Ruchevskie readings. Literary process in the mirror of the boundary consciousness: philosophical, linguistic, aesthetic, cultural aspects] (pp. 33–37). Magnitogorsk: Magnitogorsk State Univ.

*Dvorak 2015* — Dvorak, E. (2015). *Russkoye detskoye fentezi: zhanrovaya spetsifika i osobennosti mifopoetiki*. [Russian children fantasy: genre and mifopoetical constituents] (doctoral dissertation). Griboedov Institute of International Law and Economics, Moscow.

*James 1994* — James, E. (1994). *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford Univ. Press.

*Lukin 2006* — Lukin, E. (2006). *Krizis nomer dva* [Crisis Number Two]. *Eesli*, 5, 270–275.

*McGuire 1987* — McGuire, P. L. (1987). Russian SF. In N. Barron (Ed.), *Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction* (pp. 426–454). New York et al.: R. R. Bowker.

*Neyolov 1986* — Neyolov, E. (1986) *Volshebno skazochnyye korni nauchnoy fantastiki* [Fairy tale roots of Science Fiction]. Leningrad: Leningrad State Univ.

*Velikanova 2010* — Velikanova, E. (2010). Tsikl “V glubine Velikogo Kristalla” V. P. Krapivina: Problematika i poetika [“In the depth of The Great Crystal” series by V. P. Krapivin: Themes and Poetics] (doctoral dissertation). Petrozavodsk State Univ., Petrozavodsk.

*Vadim Chupasov*

Independent researcher, Helsinki; ORCID: 0000-0001-8901-1977

NOT-FOR-CHILDREN READING: MARKERS OF ADULT SCI-FI IN  
SERGEI LUKYANENKO’S WRITINGS

New forms of science fiction had emerged in several post-Soviet countries in years 1990–2000. New science fiction inherits and transforms traditions and conventions of Soviet “science fiction” (*nauchnaya fantastika*). The emergence of market relations in the “field of literature” provoked an identity crisis, also initiating various attempts to redefine the boundaries between science fiction and previously closely related discourses, including children’s literature. This article, using several works by S. Lukyanenko as an example, examines how this rhetorical strategy has been implemented within science fiction texts. At the level of motifs and themes, references to sexuality and violence (especially in child-adult relations), tabooed in children’s literature, play a significant part in categorizing Lukyanenko’s novels as adult literature. In the system of typical of SF generic conventions this presents the depicted world as the harsh reality, thus creating a realistic effect. Markers of the second type point to historical dimensions of the fictional world, and this technique invokes conventions of “serious” (i.e. adult) speculative fiction. Also the references to iconic science fiction texts show that the novels are intended for adults and not for children.

In conclusion the article raises the issue of children’s literature as being a specific construct and being the neglected Other within science fiction.

*Keywords:* science fiction, markers of differentiation, taboo, intertextual references, crisis of science fiction