

Список литературы

1. Блок А. А. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания современников. – Москва: Правда, 1989. – С. 327-365.
2. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского в 4 томах / Сост. Г. Комаров. – СПб.; Париж; М.; Нью-Йорк, 1992-1995.
3. Некрасов Вс. Всеволод Некрасов [Электронный ресурс]. URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/index.html> (дата обращения: 05.09.16).
4. Плеханова И. И. Лирика стиха, который "никак не сделан". Всеволод Некрасов как первооткрыватель русского концептуализма // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск, 2004. – Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры. – С. 86-114.
5. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – Изд. 4-е. – М.: Флинта, 2002.
6. Янечек Джеральд. Всеволод Некрасов и русский литературный концептуализм [Электронный ресурс]. URL <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/ia20.html> (дата обращения: 05.09.16).

Климова Т. Ю.

Кандидат филологических наук, доцент, кафедра филологии и методики,
Иркутский государственный университет

Торгонская Е. Б.

Магистрант, кафедра филологии и методики,
Иркутский государственный университет

КОНЦЕПЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ В РАССКАЗЕ В. ПЕЛЕВИНА «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ САРАЯ НОМЕР XII»

Статья рассматривает один из многочисленных вариантов концептуализации реальности в прозе В. Пелевина. В рассказе «Жизнь и приключения сарая Номер XII», в частности, оптическим прибором репрезентации реальности служит ментальное пространство мечты, осуществление которой требует нарушения договора с Творцом и сдвигает логические и ценностные ориентиры с привычного места.

Ключевые слова: В. Пелевин, постмодернистская игра, модели идентичности, многоуровневый мир, способы репрезентации реальности.

Keywords: V. Pelevin, postmodern game, identity model, layered world, ways of representing reality.

А. Генис назвал В. Пелевина «поэтом, философом и бытописателем пограничной зоны», который обживает стыки между реальностями. На месте этих стыков «возникают яркие художественные эффекты, связанные с интерференцией – одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух <...> Пелевин пишет для всех, но понимают его по-разному. При-

крываясь общедоступностью популярных жанров, он насыщает их неприхотливые формы потаенным, эзотерическим содержанием» [1].

Например, в традиционной форме рассказа «Жизнь и приключения сарая номер XII» [3] сочетаются признаки нескольких востребованных жанровых форм: хроники с ее последовательным изложением событий и пристальным вниманием к категории «время»; романа воспитания, который делает упор на этапах становления личности, и «робинзонады» с ее приключенческими аспектами, где категория «время» концентрируется в психологическом переживании острых моментов жизни. Определиться с жанром и интерпретацией идеи предстоит читателю, поскольку автор полностью не совмещается ни с иронической, ни с философской, ни с сентиментальной оценками, заложенными в структуре и образном строе рассказа.

Эффект «пограничья» создается рядом пространственных решений. В самой что ни на есть будничной реальности неизжитого советского прошлого с его теснотой и удушливо-кислыми запахами быта, проницаемостью для всеобщего обозрения и шаблонностью навязанных жизненных установок Пелевин открывает иное ментальное пространство, наделяя неодушевленные объекты способностью думать и переживать все стадии личностного становления. На этот раз эксперимент по оживлению косной материи проведен над строением хозяйственного предназначения – сараем. Есть в рассказе и персонажи-люди: мужчина в красных тренировочных штанах, женщина-завхоз и несколько «статистов» – рабочих, жителей ближайшей пятиэтажки и просто прохожих без признаков внешности и рода занятий, без реплик, тем более, без мыслей и чувств. Но антропная точка зрения у Пелевина не является преимуществом людей, поэтому, Бог с ними, этими людьми, как утверждает повествователь в финале рассказа.

Способ свидетельствовать жизнь от лица предмета или животного в литературе известен давно: еще формалисты в 20-е гг. XX в. теоретизировали прием остранения с целью обновить обыденное восприятие. Пелевин же, изображая чувства, душу и эмоции сарая, провоцирует читателя выйти за границы расчисленного трехмерного пространства, и механизмы сознания вступают в соперничество с законами физического мира.

В связи с этим особое значение приобретает семантизация каждого слова в названии рассказа. Термин «жизнь» в классической философии означает «способ бытия наделенных внутренней активностью сущностей, в отличие от нуждающихся во внешнем источнике движения и эволюции неживых предметов» [2, 370]; в неклассической – «интуитивно постигаемую целостность реальности бытия» [2, 371], где естественное с его уникальными переживаниями духовно-

го опыта постижения истории или коммуникации с равными себе противопоставляется сконструированному – и с к у с с т в е н н о м у .

Авторский замысел реконструирует неклассическую картину мира, поскольку на уровне микрообъектов между живым и неживым разница исчезает, и «жизнь» сарая может рассматриваться как форма существования материи во времени. А потенциальные возможности любой системы не исключают способности этой материи самостоятельно и целостно постигать бытие. У Пелевина речь идет о субъективизации наличествующей картины мира, которая отменяет все известные методу реализма референции.

Идея приключений как неожиданных событий, авантурных походов или рискованных предприятий в названии рассказа не меньше нуждается в мотивировке: какие приключения может пережить строение, которое всю жизнь простояло на одном месте «возле огородов и помойки» [3]?

Оригинальность пелевинского мировидения состоит в том, что его персонажи могут осмысленно выбирать для существования одну из множественных субъективных картин мира. Переход на новый level реальности в неведомую «настоящую жизнь» осуществляют цыплята в рассказе «Затворник и Шестипалый»; вопреки законам биологической систематизации, оказывается возможным выбрать себе видовую принадлежность в «Жизни насекомых»; в «Принце Госплана» компьютерная игра отменяет объективный мир. Есть у Пелевина варианты алкогольного («День бульдозериста»), «грибного» и наркотического способов отсутствия в эмпирическом мире («Generation П»); а также сны («Спи»), сумасшествие («Чапаев и Пустота»), инореальность творчества («Т»), мифологии («Ампир В»), центральное место в которой принадлежит советским фантомам.

В случае с сараем идея «приключений» проявляет себя в его перерождениях-метаморфозах, выстроенных по правилам последовательного (фабульного) развертывания композиции – по периодам жизни и ступеням становления. Первая метаморфоза связана с актом творения сарая: начало рассказа отсылает к Евангелию от Иоанна: «Вначале было слово, и даже, наверное, не одно – но он ничего об этом не знал» [3]. Идея творения у В. Пелевина профанируется: если Бог-творец создал деревья, то человек-творец распилил красоту на доски и соорудил из них сарай.

Дальнейшие превращения сарая напрямую соотнесены с ростом его сознания. На первом, доличностном, этапе существование сарая окутано «налетом потусторонности и счастья» [3]. Генетически он еще прочно связан с изначальным творением, поэтому с наслаждением ловит ветерок из леса – своей истинной родины. Его неоформившаяся душа еще не готова к трагическим прозрениям, поскольку лишена четких представлений о себе. Интуитивно сарай ощуща-

ет себя «новой конфигурацией штабеля досок» [3], которая не мыслится как окончательная: «вокруг лежал необъяснимый мир, а он, казалось, в своем движении по нему остановился на какое-то время здесь, в этом месте» [3]. Это состояние соответствует поре детства с его чистотой и наивной восторженностью открытия мира.

Следующий этап «превращений» материи связан с самопознанием. Первые вопросы идентификации («где я?» и «что я?» [3]) возникают в сознании сарая сразу после акта персонализации. «Творец» в красных тренировочных штанах выкрасил свое детище багровой краской и пронумеровал его не арабскими цифрами, как это сделали все остальные, а римскими. Сарай получил свое имя и индивидуальный облик, которые ему явно по душе. Сарай и не подозревает, что красный цвет органически связан с понятием «красота», а символика его «имени» воспроизводит извечный цикл времени, завершенности и конечности, но это не мешает ему ощущать себя полноценным и неординарным.

На этапе самосознания («какой я?») Номер XII отделяет свое «я» от «не-я». Он начинает испытывать симпатию к велосипедам, на звонках которых видит блеск, «загадочней звезд» [3]. В сферу «я» Номера XII попадает также пластмассовый обруч, трактуемый в этот период жизни как символ «вечной загадки мироздания» [3], и сухотравья, намекающие ему, что он мог бы быть «дачей, или, по меньшей мере, гаражом» [3]. В моделях его идентичности нет образа леса, но своей внешней оболочкой сарай связан с туманом, тучами, луной; «самыми тонкими из своих досок» [3] он чувствует расположение к ветру, просторам, лесным запахам, а часть потолка, непосредственно сообщающуюся с небом, он даже одушевляет.

Сложившийся на этапе мечтательной юности образ самого себя – некое «единство, огороженное в пространстве свежескрашенными досками, но не ограниченное ничем» [3], – положил подлинное начало жизни сарая: пробудившееся сознание задало своему появлению на свет подходящие цель и смысл. Это позволяет сараю примириться и с местом на задворках пятиэтажки, и с запахами помойки. Ощущение свободы в нем возникает из простодушной веры в то, что его теперешнее положение – всего лишь остановка в движении по необъяснимому миру («не всю же жизнь он тут проведет» [3]), тем более что каждую ночь сарай реализует свой личный проект существования в воображении: мчится велосипедом по пустынной автостраде.

Все замысленное Творцом должно оправдать свое предназначение, ибо каждая созданная Им малость не случайна. Но то ли слово было неудачным, то ли сам замысел, однако счастливо-безоблачной жизни сарая приходит конец. Первые болезненные ощущения непонятно устроенного мира возникают в Номере XII в связи с его окружением.

Впервые чувство инакости вызывает общение с гаражом, который не просто знает, кто он и зачем он, но и символизирует эту определенность, стабильность, буржуазную респектабельность. Его философия – избранничество и оккультизм, «экстатическое единение с архетипом гаража» [3]. Не случайно в рассказе у него нет имени. Оккультную ориентированность гаража здесь можно рассматривать как зацикленность на ритуале поклонения автомобилю-божеству и самой идее обладания. После фильма Э. Рязанова гараж стал восприниматься как символ благоденствия и самоуважения советского человека, так что пелевинский архетип не напрасно считает себя существом высшего порядка. В своей самодостаточности гараж испытывает потребность приобщить к своей «религии» убогого соседа, снисходительно признавая за ним право испытывать «предел чувств низшего порядка» [3] – велосипедную тоску. Но когда покушаются на его собственный миф, высшее существо не может удержаться в своём философском спокойствии: стоит сараю поинтересоваться содержанием надписей мелом на его боку, Номер XII тут же становится «говном фанерным» [3]. Тем не менее общение с гаражом можно расценивать как диалог с другим «я»: после того как гараж снесли, Номер XII временами скучает о нем.

Сараи-соседи под номерами 13 и 14 с их невнятным цветом, приземистыми конструкциями и чудовищными запахами квашения уже принципиально «чужие» Номеру XII. Все, что пугает двенадцатого, заключено именно в этих двух: их «тухлые испарения и тупая жизнеспособность» [3] отрицают мечтательность, власть воображения и охоту к перемене мест. Соседи в самоощущениях абсолютно совпадают с самими собой, гордятся своим предназначением и даже в теории не допускают мысли об ином существовании. Исходящие от них импульсы презрения к Номеру XII заставляют его ощущать себя никчемным. Номер 13, например, активно призывает новичка примириться с обстоятельствами, ибо «вхождение в реальный мир с его заботами и тревогами всегда сопряжено с некоторыми трудностями», но «тяжело только сперва» [3]. Номер 14 открыто не доверяет «белой вороне», «чувствуя в нем что-то такое, чего сам Номер XII в себе уже не замечал» [3]. Ироническую окраску Номеру 14 сообщает его «философская» спесь: «под край его собственной бочки, чтоб не вытекало, был подложен старый философский словарь, который он часто цитировал» [Там же]. Заемными мыслями четырнадцатый учит двенадцатого жить, сводя смысл гармонии к агрессивно-мещанской философии любви к тухлым бочкам.

А ведь задуманный Богом сарай – это и дворец (сераль), и дом, и комната для жилья, и стойло, и просто крыша. Личная драма Номера XII начинается с осознания несоответствия заданного и данного в ощущениях: сниженное по форме Евангелие от Пелевина повествует о бытии живой бессмертной души, заключенной в тело сарая, – в ту оболочку, которую он сам не выбирал. А Бог,

точно зная, что заключено внутри каждого из Его творений, устраняется от участия в их судьбах. Здесь положено начало драме раздвоения сознания и жизни на предписанную сараю и ту, о которой грезит душа.

В пелевинской игре категориями времени и пространства переломный момент в жизни сарая приходится на середину лета, что в возрастной иерархии соотносится с акме – расцветом жизни, зрелостью. Для Номера XII середина лета открывается изнанкой жизни и вхождением в зону смерти: хозяин продает сарай, лишая его близости с любимцами-велосипедами. По сути его предают, поскольку он становится собственностью женщины в белом халате, с которой ассоциируется все, что чего сарай не переносил: запах квашения, вид огромных самодовольных бочек и, главное, «угнетающая воля, которой Номера 13 и 14 были обязаны своим настоящим» [3]. Антиномию жизни и смерти подчеркивает контраст багрово-красного (сарай, штаны хозяина) и белого (женщина в халате), а чувство времени все определеннее обретает экзистенциальное измерение. Густота «временных» ориентиров в описании ощущений Номера XII свидетельствует о трагическом осознании обреченности жить не своей жизнью: «*недолгие расставания с главным в собственной душе сообщали жизни Номера XII прелесть непредсказуемости завтрашнего дня, но сейчас все было по-другому. Велосипеды забирали навсегда*» [3].

Жизнь имеет смысл тогда, когда есть планы на будущее. А опустошенный Номер XII уже наутро отмечает в себе утрату интереса к окружающему миру и господство «обесцвечивающей тоски» [3]. На целый месяц моделью его новой идентичности становится замкнутая окружность – бессмысленная кривая, в которой нет и намека на прежние «загадки мироздания» [3]. Месяц не-жизни – это чистилище, которое характеризуется властью пустоты: ни велосипедов, ни планов, ни мечтаний, ни эмоций, ни перспектив... Это состояние соответствует возрасту старости с ее элегической доминантой «все в прошлом» («все, что его занимало, находилось в прошлом, перемещаясь кругами по памяти» [3]).

А через месяц приходит время ада: пустоту сарая новая хозяйка заполняет страшной, огромной враждебной бочкой: «ее бока, пропитанные чем-то чудовищным, издавали вонь такого спектра, что даже привычные к изнанке жизни работяги, катившие ее на ребре, отворачивались и матерились. При этом Номер XII видел нечто незаметное рабочим: в бочке холодело внимание, и она мокрым подобием глаза воспринимала мир. Как ее вкатывали внутрь и крутили на полу, ставя в самый центр, потерявший сознание Номер XII не видел» [3].

Дьявольская суть бочки проявляется в ее вездесущности и стремлении отнять душу, а формальное вхождение Номера XII в смерть маркировано обмороком.

Но смерти в привычном смысле не случилось: сарай переходит на другой, самый низкий, уровень жизни. Привыкание к шокирующим переменам по-

вествовател ь иронически обозначил временной дистанцией в два дня: «Страдание увечит. Прошло два дня, и к Номеру XII стали понемногу возвращаться мысли и чувства. Теперь он был другим, и все в нем было по-другому» [3].

«Другость» сарая определяется подавлением и постепенным стиранием его «я» философией ненавистной бочки: «В самом центре его души, там, где когда-то покоились омытые ветром рамы, теперь пульсировала живая смерть, сгущавшаяся в бочку, которая медленно существовала и думала, мысли эти теперь были и мыслями Номера XII. Он ощущал брожение гнилого рассола, и это в нем поднимались пузыри, чтобы лопнуть на поверхности, образовав лунку на слое плесени, это в нем перемещались под действием газа разбухшие трупные огурцы, и это в нем напрягались пропитанные слизью доски, стянутые ржавым железом. Все это было им» [3].

Активный натурализм «трупной» эстетики в приведенном примере свидетельствует о срыве идентичности, а немой протест двенадцатого – о последнем проявлении его живой души, ибо закон выживания требует укротить гордыню и признать стабильностью «тухлое», бессмысленное погружение в серые будни. Вот тут-то и пригодилась мудрость «покойного» гаража: «От некоторых вещей в жизни надо попросту как можно скорее отвернуться» [3].

Резкий слом жизненных приоритетов сарая у Пелевина позиционируется в сигналах возрастной эволюции: с ним произошло то, что происходит со многими, когда они становятся взрослыми – забываются наивные мечтания и заблуждения молодости, принципы сменяются компромиссами, витание в облаках заканчивается жизненной прозой. Более того, взрослое отношение к жизни как раз и требует забыть о глупостях и честно выполнять свою работу. В пелевинском романтике смирение сменяется равнодушием, пока, наконец, он не находит прелесть в своем новом положении, ибо только теперь, утратив свое лицо, Номер XII становится полноправным членом общества сараев: соседи перестают раздражать своей чуждостью, и между ними устанавливается «полубессознательное товарищество» [3]. Номер XII активно включается в процесс порицания любых претензий на инакомыслие: «Бывало, вечером они втроем молча классифицировали предметы мира, наполняя все вокруг общим пониманием, и когда какая-нибудь недавно построенная рядом будка содрогалась, он думал, глядя на нее: “Глупость... Ничего, переберется – поймет...”. Несколько подобных трансформаций произошло на его глазах, и это лишний раз подтвердило его правоту <...> Шли дни и годы, и казалось, уже ничего не изменится» [3].

В приведенной цитате изложена закономерность старения души: возвышенные мечты о бесконечных дорогах увязают в топких заплесневелых болотах быта, музыка «шелеста шин» [3] сменяется звуками «бульканья и потрескивания бочки» [Там же]; перестают мучить запахи гниения; бочка становится сво-

ей, и он даже чувствует присущую ей «своеобразную доброту» [Там же]; трупные огурцы кажутся чем-то вроде детей. Сарай начинает с недоумением относиться к своему прежнему протесту и, как Номера 13 и 14, ненавидит все «ненужное». Романтик опростился, прошлое тревожит его все реже, зато бочка становится залогом «устойчивости и покоя, как балласт на корабле» [Там же], на котором Номер XII планирует всплыть в завтрашний день.

Новое состояние сарая в повествовании отмечено самым длительным временным отрезком: «шли дни и годы» [3]. В контексте медленного гниения последнее возможное «приключение» сарая мыслится как смерть его физического тела, ибо духовная смерть уже состоялась.

Однако в заявленной автором многомерной реальности таится много сюрпризов. Катализатором нового сюжетного хода в рассказе служит фраза «Как-то летним вечером...», с которой обычно начинается завязка эпического произведения. Брошенный за ненужностью обруч, звоночек случайно проезжающего велосипеда пробуждают в памяти Номера XII то, что когда-то составляло смысл его жизни:

«Велосипед.

Шоссе.

Закат.

Мост над рекой.

Он вспомнил, кто он на самом деле, и стал наконец собой – действительно собой» [3].

Графическое расположение «в столбик» воспоминаний сарая придает им кинематографическую панорамность, «картинность» итогового взгляда на прошедшую жизнь, после которого личное время сарая должно окончательно иссякнуть. На логическое завершение жизни настраивает и решение сарая сжечь себя вместе с чудовищными монстрами – очистить мир и очиститься самому. С этого момента ощущение времени в повествовании приобретает стремительность, свойственную последнему героическому порыву: «думать об этом не было времени – надо было спешить, потому что он знал, что проклятая бочка, если он не успеет сделать того, что задумал, опять подчинит его и сделает собой» [3].

Духовный подвиг самоотречения сарая для бочки – дерзкий бунт помещанного и даже «прорезавшегося врага, который так ловко притворялся своим» [3], поэтому акт героической смерти воспроизведен в эстетике блокбастера на тему войны миров или Апокалипсиса, где речь идет о спасении цивилизации и ее нравственных принципов: «Пылали стены, огненными слезами рыдал толь на крыше, а внизу горели пластмассовые бутылки с подсолнечным маслом. Некоторые из них лопались, рассол в бочке кипел, и она, несмотря на все свое могущество, погибала. Номер XII <...> вызвал в своей памяти тот день, когда его

покрасили, а главное – ту ночь: он хотел умереть с этой мыслью. Сбоку уже горел Номер 13, и это было последним, что он заметил» [Там же].

Но акцентуация идеи духовного подвижничества потребовала от автора более обстоятельного развертывания этой метафоры: возвышенная серьезность финала утверждает святость Номера XII, обретенную в огне, и христианское бессмертие души, способной, как Феникс, возродиться из пепла к новой жизни. В гибели «спасителя мира» у Пелевина символично то, что от Номера XII остались ключи, а от тринадцатого и четырнадцатого – несколько обгорелых досок. В широком ряду символических значений «ключ» связан с семантикой знания, сокровенной тайны, освобождения и инициации, т. е. с сакральным диапазоном идеи «входа» и «выхода» [4]. В христианстве власть ключа приписывается апостолу Петру, коему Иисус вручил ключи от царствия небесного, заложив тем самым камень будущей церкви. Петр известен также отречением и последующим возвращением в лоно церкви.

Тот же путь прошел сарай у Пелевина.

Параллельно с христианским вариантом финала в рассказе актуализируется контекст дзен-буддистской реинкарнации. **В конце концов, если жизнь – это сон, то сарай доказал, что достоин его видеть**, поэтому ему позволено перейти на желаемый уровень реальности и обрести ту оболочку, к которой он был предназначен с самого начала. Не для того ли остался ключ?

«Ключ» в рассказе – это выход из тупиковой ситуации к новым горизонтам жизни, отгадка которой скрывалась в самом жаждущем истины. Сгоревший дотла сарай появляется в сюжете в новом облике велосипеда и не на дороге, как ему грезилось в воображении, а на небе в нимбе цветного сияния. В духовной традиции нимб означает «круг славы» гения и святого. В словаре символов есть указание на то, что нимб употреблялся и как атрибут Феникса – эмблемы солярной силы и бессмертия [5, 215-216].

С другой стороны, эстетика торжественности разбавлена комическими деталями, снижающими высокопарный пафос. Воображение и раньше подводило двенадцатого – не зря же он всегда удивлялся несоответствию его фантазии «действительной красоте велосипедов» [3]. И теперь конструкция летящего велосипеда («он выглядел как-то грубо, будто был сколочен из досок» [Там же]) вызывает невольные ассоциации с «фанерой над Парижем» или с тем же пелевинским «говном фанерным» [Там же]. А восторг от онтологической дерзости сарая не отменяет мысли о том, что тот не захотел нести свой крест и быть кому-то полезным в прежнем облике.

На ироническое прочтение настраивают и параллели с «Шинелью» Гоголя: сарай, подобно Акакию Акакиевичу Башмачкину, явился для дела мести и отомстил: женщина, с которой ассоциировалось все дурное, «одурела» от увиденного.

Таким образом, постмодернистское творение В. Пелевина расширяет представление о мироустройстве: закодированные в тексте культурные уровни и ключи к их дискурсивной интерпретации позволяют воспринимать рассказ в ракурсе литературной игры, дидактического урока, фантастической истории, героического подвижничества и буддистской философии реинкарнации. А читатель, как Номер XII, имеет право на свой выбор.

Список литературы

1. Генис А. Феномен Пелевина [Электронный ресурс]. URL: [pelevin.nov.ru>pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html](http://pelevin.nov.ru/pelevin.nov.ru/stati/o-gen1/1.html) Виктор Пелевин (дата обращения: 05.09.16).
2. Карако П. С. Жизнь // Новейший философский словарь. – 2-е изд, перераб. и доп. – Минск: Книжный Дом, 2001. – С. 370-371.
3. Пелевин В. Жизнь и приключения сарая номер XII [Электронный ресурс]. URL: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-saray/1.html> (дата обращения: 05.09.16).
4. Ключ // Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. URL: Ключ // Книга символов symbolsbook.ru>Article.aspx?id=257 (дата обращения: 05.09.16).
5. Купер Дж. Нимб // Энциклопедия символов. – М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. – С. 215-217.

Кутейникова Н. Е.

кандидат педагогических наук, профессор, кафедра филологического образования,
Московский институт открытого образования

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДЕТСКО-ПОДРОСТКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ШКОЛЕ

В начале XXI столетия в России обозначились проблемы чтения школьников, которых ранее не знала ни отечественная культура, ни педагогика. В статье рассматриваются проблемы чтения и изучения современной детско-подростковой литературы, имеющие множественный характер, обусловленный как объективными, так и субъективными факторами, и предлагаются пути решения данных проблем педагогическим сообществом.

Ключевые слова: формирование интереса к чтению учащихся; руководство чтением школьников; списки для самостоятельного чтения; современная детско-подростковая литература.

Key words: shaping students' interest in reading; guidance of schoolchildren's reading; lists for independent reading; contemporary youth literature.

Проблемы чтения и изучения современной детско-подростковой литературы в контексте школьного обучения сегодня имеют множественный характер, обусловленный как объективными, так и субъективными факторами.