

Как видите, очень частотно употребление слов, однокоренных с лексемой «снайпер» в переносном значении. Так, «снайперское» попадание — это уже не только точное, но и сильное, яркое, запоминающееся явление... Вообще, в определенный момент снайперами было даже дана формулировка этого культа: «... *«Снайперизм»* живуч, горяч и дерзновенен» — это наш лозунг. Он у нас даже написан на кухне большими зелеными буквами по белой стене. *«Снайперизм»* — понятие, которое выходит за рамки сценического шоу, это уже жизненная философия...».

Так что же такое «снайперизм»? Заявлено, что это — жизненная философия, пропагандирует которую определенная рок-группа. Каковы ее составляющие, этой философии?

Исходя из текстов группы, их интервью и тех поведенческих моделей, которые реализуется снайперами, можно сказать — ничего особенного. Все так же, как и раньше в рок-н-ролле. Только девушки поменяли длинные волосы на более кроткие, вынули из правого уха оказавшуюся лишней сережку, кожанки поменяли на одежду unisex (джинсы остались), вместо «клево» и «круто» стали говорить «снайперски» и «по-снайперски», традиционное пиво стали заменять по возможности более крепкими (и иногда — эстетскими) напитками — водкой, виски, коньяком, абсентом. Плюс — несколько иной взгляд на соотношение полов и гитара в чехле за спиной.

Можно подвести следующие итоги.

Во-первых, группа «Ночные снайперы» представляет собой уникальное образование в отечественной рок-среде. Никогда ранее не существовало групп со столь удачно и точно созданным образом, имиджем. Старым рокерами было все равно, в чем и как выступать. И Юрий Шевчук выступал в пижамных полосатых штанах не потому, что хотел этим что-то сказать, просто ему выступать в них было удобно. «Снайперы» — группа, создавшая свой образ и легенду и постоянно их поддерживающая всеми способами. Слишком многое работает на имидж «фатальной», «модной», «агрессивной» и «стильной» группы, что бы это было случайностью.

Во-вторых, в образе группы происходят постоянные изменения. По улучшению имиджа или с ориентацией на изменение обстоятельств. Так, можно отметить, что с обретением популярности именно как электрическая группа, снайперы значительно хуже стали проводить акустические концерты, мало дающие для популярности, но больше участвовать в больших концертах. Более ранний и более показательный пример — исчезновение очков с лица Арбениной. Женщина рокер в очках — это уже перебор, сам внешний вид исполнителя может сильно «отпугнуть» поклонников, а очки в нашей стране традиционно ассоциируются с интеллектуальностью в плохом поминании этого слова (заумностью). И с ростом популярностью очки исчезли. Как исчезла ранее поддерживаемая аура нетрадиционности личной жизни снайперов.

Итак, группа «Ночные снайперы» путем интервью создала и постоянно редактирует миф о себе, являясь во многом рг-, а не рок- группой...

© Снигирева Т.А.
г. Екатеринбург

ТИМУР И ПАВЛИК — ДВА ПОЛЮСА ОДНОЙ ИДЕИ

«Грубо сдвоить имена» — Тимур и Павлик — позволили следующие предварительные соображения.

Имена героя идеологического мифа советской эпохи и героя художественного произведения советской литературы стали нарицательными для общественного сознания почти одновременно: середина тридцатых — начало сороковых годов. В обоих случаях чуть ли не буквально по законам классицизма «текст породил жизнь» (Ю.М. Лотман). В случае с идеологическим деперсонифицированным текстом — санкцио-

нированное и поощряемое «сверху» доноительство на родных (каждый пример «правильного поведения» пионера широко освещался в прессе, дети премировались путевками в «Артек»). В случае с художественным текстом — первоначально, скорее всего стихийное, создание «тимуровских команд». Результат государственного творчества и плод авторского волеизъявления обращены к одному адресату — «новым мальчишкам и девчонкам» (А. Гайдар), и так или иначе призваны решить одну задачу: создать идеальный для подражания образ, дать правильный пример «юноше, обдумывающему жите...» (В. Маяковский). В этом смысле весьма характерно признание Гайдара: «Пусть потом когда-нибудь люди подумают, что вот жили такие люди, которые из хитрости назывались детскими писателями. На самом же деле они готовили краснорозовую крепкую гвардию» [1:1-20].

Совпадают риторические практики, призванные внедрить идеологический миф в общественное сознание и верно растолковать читателю значимость художественного образа. Миф о Павлике изначально создавался в модальности долженствования: «делай, как он, и ты станешь настоящим пионером»: «Символом верности Родине, символом честности и смелости в борьбе с врагами Советской власти стало для всех поколений пионеров имя Павлика Морозова. 1932 год. На Урале, в далеком селе Герасимовка, подрастал мальчишка, который мог бы прожить большую героическую жизнь, быть участником многих наших трудовых и боевых дел. Павлик Морозов был председателем первого пионерского отряда у себя на селе. Он не представлял, как можно отсиживаться в стороне, когда кругом идет борьба. И мальчишка тоже в ней участвовал: помогал старшим бороться с кулаками. Кулаки понимали: этот маленький паренек в красном галстуке оказался сильнее их. 3 сентября 1932 года они убили смелого пионера. Об этом преступлении узнала вся страна. В пионерскую организацию вступили тогда тысячи сельских ребят. В Москве, в детском парке на Красной Пресне, стоит памятник Павлику Морозову. Здесь ребят принимают в пионеры, здесь они клянутся быть верными Родине, во имя которой отдал свою короткую светлую жизнь пионер Павлик Морозов» [2].

Применительно к Тимуре модальность долженствования (видимо, за ненадобностью) значительно смягчается: не «делай, как он!», но «поступай так, как Тимур и его команда, поскольку так ведут себя все твои сверстники», «делай так и ты станешь настоящим человеком»: «Тысячи и тысячи советских школьников увидели в Тимуре самих себя. Да, каждый из них мог стать именно таким, как Тимур. Таким же честным, храбрым, полезным» [3:16]. Однако, попутно заметим, что не герой, но его автор, жестко вводится в рамки канона «таким должен быть детский советский писатель», и здесь используется традиционный код официальной критики — риторический прием «вслед за Маяковским», что на языке тех лет являлось знаком несомненной «правильности» и «приобщенности»: «Будничная буржуазная уставная мораль всегда входила в противоречие с высокими свободолюбивыми помыслами молодежи. Маяковский же и затем Гайдар заговорили с ребятами о новых правилах большой жизни. Это были не назойливые прописи житейской морали, не обывательский кодекс благоразумия, а пламенная революционная и поэтическая правда нового века. От имени ее и обращались к детям сначала Маяковский, а за ним и Гайдар. Впервые в истории человечества простые, элементарные правила личного поведения, прививаемые детям, полностью совпали с законами революционной дисциплины, с требованием общественной жизни — жизни советского человека, проникнутой революционной идеей и реальной мечтой о коммунизме, черты которого уже проступают в наши дни» [3:24].

Тимур и Павлик становятся моделью поведения советского ребенка в ситуации префигуративной культуры, в которой наиболее мудрые взрослые вынуждены учиться у молодых: «Еще совсем недавно старшие могли говорить: «Послушай, я был молодым, а ты никогда не был старым». Но сегодня молодые могут им ответить: «Ты никогда не был молодым в мире, где молод я, и никогда им не будешь» [4:360-361].

В случае преобладания префигуративной культуры в обществе с безусловностью намечается конфликт между поколениями [5:83-103].

В 1920-е годы префигуративный конфликт, явившись основой сюжетных коллизий многих произведений, нередко носил трагический характер смертельного противоборства отца и сына. Один из ярчайших примеров — рассказ «Родинка» из «Донских рассказов» М. Шолохова. Но в силу своей особой тяжести литература использовала такой крайний вариант (убийство) разрыва связей поколений преимущественно только в эти годы («Всадники» Яновского, «Конармия» Бабеля). В пору внешней стабилизации новой государственности, появления оттенка ретроспективности в описании кровавых событий революции и гражданской войны, а также обращения к повествованию о «строительстве нового общества» конфликт «отцы и дети» становится фоновым, периферийным. Точнее, в 1930-50-е годы происходит своеобразная подмена: отцом становится не отец по крови, но отец по идее — коллектив, общество, государство, вождь, «лейтенант Шмидт» как внутренне максимально абстрактное и одновременно внешне сугубо «именное», персонализированное воплощение новой революционной, точнее, уже государственной идеи.

Драматургия мифа о Павлике Морозове держится на конфликте «отец / сын». Мотив отцовства — магистральный для всего творчества А. Гайдара, в концептуальной своей значимости он выступает в таких значительных его произведениях, как «Школа», «Голубая чашка», «Военная тайна», «Судьба барабанщика», «Тимур и его команда», «Командант снежной крепости». Но именно в этом моменте схождения между государственным мифом и гайдаровским текстом решительно обрываются, открывая сущностные, глубинные различия, определившие поляриность восприятия, оценки, а также тиражирования феномена «пионера-героя» и феномена «нового мальчишки» не только бытовым массовым сознанием, но и советским искусством.

Д. Драгунский точно определил изначальную двусмысленность мифа о пионере-герое: «В официальной советской мифологии Павлик был главным героическим персонажем детского пантеона. Неофициально он считался главным моральным уродом страны, ибо предал отца. Поэтому даже школьные учителя и пионервожатые говорили о нем с неохотой» [6].

Однако, симптоматично, что реальной трагедии в селе Герасимовка предшествовала кинематографическая версия будущего жизненного сюжета: «В фильме Б. Светозарова «Танька-трактирщица» (второе название — «Против отца». 1929) героиня, дочка трактирщика, мечтающая стать пионеркой, подслушивает и выдает злодейский замысел отца об убийстве школьного учителя. Заговор предотвращен, отца арестовывают, девочку принимают в пионеры, трактир переоборудуют в советскую чайную. Характерна последняя реплика фильма: «Теперь ты наша», что на самом деле значит: «Ты предала родного отца и именно так вошла в нашу — коллективную семью». Автор статьи, посвященной образу ребенка в советском кино 1920-30-х годов, обращая внимание на предвосхищение искусством реальных событий, задается вопросом: «Не свидетельствует ли это о том, что массовое сознание было готово для восприятия мифа о Павлике Морозове?» [7:85]. Думается, ответ на этот вопрос не столь однозначен, как может показаться на первый взгляд. Фактом является только то, что официальное искусство неоднократно пыталось перевести политический миф на язык образов, тем самым очеловечить его, сделать своим, понятным, близким. Но заставить читателя, зрителя, слушателя «полюбить» (выражение Л. Толстого) такого героя оказалось невозможным, о чем свидетельствуют опыты И. Бабеля, С. Михалкова, Н. Асеева, Ф. Сабо. Житийного героя из Павлика Морозова не получалось. В данном случае поэтика открыто мстит политике, и, скажем, стих в поэме Степана Щипачева «Павлик Морозов» взрывается изнутри, превращая весь текст в пародию: «У Павлика щеки пылают: / Стидно ему за отца. / Ведь тут собрались и ребята / Из пионеротряда. / Он чувствует стук сердец. / И от его взгляда / Отводит глаза

отец...». Мысль о замене отца родного отцом народов ломает лад, ритм жизни и — как следствие — ритм стиха, происходит подмена ямба хореем в пределах одной строки: «Стоит, как под знаменем, прямо, / Не скрыв от суда ничего. / С простенка из тоненькой рамы / Сталин глядит на него».

Массовое сознание редко бывает готово сразу освоить и принять новую идею, грубо и прямо попирающую привычные, а посему какое-то время кажущимися еще незыблемыми ценности. Канонизация Павлика Морозова была явной неудачей государства, была попыткой с негодными средствами, обреченная на провал. С. Эйзенштейн уже в сам момент формирования мифа в фильме «Бежин луг» пытается сместить акценты, подсветить новую государственную идею вечностью общечеловеческой трагедии. Прежде всего, он решительно заменяет сюжет отцеубийства на сюжет сыноубийства, и в первой редакции фильма отец оправдывает убийство сына апокрифической цитатой: «Когда Господь Бог наш Всевышний сотворил небо, воду и вот таких людей как мы с тобой, дорогой сынок, он сказал: «Плодитесь и размножайтесь, но если когда родной сын предаст отца своего — убей его как собаку». После запрещения первой редакции режиссер вкладывает в уста отца-сыноубийцы характерную реплику: «Забрали тебя у папани, да я не отдал. Не отдал своо кровного». «Неудивительно, — замечает Н. Нусинова, — что такая трактовка еще меньше устроила цензоров, — теперь сыноубийство выглядело уже даже не как наказание, а почти как акт милосердия, во всяком случае — как борьба за душу сына, которую отец, забирая ее грех на себя, не отдавал нечистому новой веры» [7:87].

Много безболезненней, а потому и действеннее в конструировании новой модели общественного поведения оказывается не тактика революционного слома, но внешний возврат к традиционным типам отношения в семье и социуме при внутренней сущностной корректировке их в пользу доминирования коллективного над домашним. С. Аверинцев определил динамику поведения государства в отношении «семья — новое общество» следующим образом: «Советский период был в целом весьма разрушительным для реальной семьи. Сравнительно не так важен контраст между раннебольшевистской игрой в «раскрепощение» и сталинской игрой в восстановление идеала «крепкой» семьи (...). По-видимому, тоталитаризму свойственно это движение от заигрывания с отменой табу к их ужесточению (...). Но важно, что смысл той и другой тактики — один и тот же: стремление тоталитаризма вытеснить все человеческие отношения и подменить их собой» [8:174-175].

А. Гайдар в своих книгах никогда не делал ставку на расшатывание семейных уз, на взрыв семьи изнутри. В его творчестве нет, и такое впечатление, что и не могло быть в силу особенностей биографии и дара писателя, стремления вытеснить все человеческие отношения и подменить их надличностно-государственными. «Обыкновенная биография в необыкновенное время» открывается констатацией одного из первых и важнейших событий в его жизни, во многом спрогнозировавшего судьбу и вошедшего во многие произведения писателя в качестве сюжетной завязки: «Мне было десять лет, когда грохнула мировая империалистическая война. Отца с первых же дней забрали в солдаты. Помню: забежал он к нам ночью в серой шинели. Поцеловал и ушел» [1:IV-5].

Зачины многих произведений писателя сразу же позиционируют ребенка как члена семьи, что для Гайдара является первейшим ключом для раскрытия характера героя и — одновременно — залогом его, безусловно, через испытания, искушения, утраты, но в итоге, успешной социологизации: «Ребят на разъезде мало: У сторожа на переезде — Васька, у машиниста — Петька, у телеграфиста — Сережка» («Дальние страны») [1:II-6]; «Отец запаздывал, и за стол к ужину сели трое: босой парень Ефимка, его маленькая сестренка Валька и семилетний братишка по прозвищу Николашка-баловашка» («Пусть светит») [1:II-95]; «Когда-то мой отец воевал с белыми, был ранен, бежал из плена, потом по должности командира саперной роты ушел в запас. Моя мать утонула...»; («Судьба барабанщика») [1:II-293]; «Моя мать училась и работала на

большом новом заводе, вокруг которого раскинулись дремучие леса. На нашем дворе, в шестнадцатой квартире, жила девочка. Ее звали Феня. Ее отец был летчиком («Дым в лесу») [1:III-5]. «Ночью красноармеец принес повестку. А на заре, когда Алька еще спал, отец крепко поцеловал его и ушел на войну — в поход» («Поход») [1:III-78].

Писатель чрезвычайно внимателен к возрастной иерархии и гендерному раскладу в семьях своих героев. Лексика дома, семьи, родственных связей — отец, сын, дочь, мать, старшая сестра, младшая сестра, старший брат, младший брат, дядя, тетя, дедушка, бабушка — буквально заполняет пространство гайдаровского мира: «...стоял домишко, в котором жил Мальчиш, по прозвищу Кибальчиш, да отец Мальчиша, да старший брат Мальчиша, а матери у них не было. Отец работает — сено косит. Брат работает — сено возит. Да и сам Мальчиш то отцу, то брату помогает или просто с другими мальчишами прыгает да балуется» («Военная тайна») [1:II-181]; «Мне тогда было тридцать два года. Марусе двадцать девять, а дочери нашей Светлане шесть с половиной» («Голубая чашка») [1:II-262]; «Жил на селе одинокий старик. Был он слаб, плел корзины, подшивал валенки, сторожил от мальчишек колхозный сад и тем зарабатывал свой хлеб («Горячий камень») [1:III-227]; «Отец у Яшки старый — уже пятьдесят четыре года стукнуло» («На графских развалинах») [1:IV-183].

Для Гайдара немыслима ситуация не только предательства отца, для него невозможно и отчуждение от отца. На этом строится психологически-болевая, тревожная интрига «Судьбы барабанщика»: «Так в полудреме прощался я с отцом горько и крепко, потому что все же я его любил, потому что — зачем врать? — был он мне старшим другом, частенько выручал из беды и пел хорошие песни, от которых земля казалась до грусти широкой, а на этой земле мы были людьми самыми дружными и счастливыми» [1:II-296-297]. Образ отца выписан в характерологических чертах земной, живой жизни, отказать от которой невозможно: «Отец был хороший, подумал я. — Он носил высокие сапоги, серую рубашку, он сам колол дрова, ел за обедом гречневую кашу и даже зимой распахивал окно, когда мимо нашего дома с песнями проходила Красная Армия» [1:II-303]. Еще тоньше и достоверней выписана в повести «Дальние страны» полная неспособность чистого детского сознания воспринять отца в негативной оценке:

— Ну что, у вас бабушка ругается? — спросил Васька и с неожиданной жесткостью добавил: — Так вам и надо. Потому что отец у вас жулик.

— Васька, не надо! — вступился Петька. — Ведь они маленькие.

— Ну и что же, что маленькие? — с каким-то необъяснимым злорадством продолжал Васька. — Раз жулик, значит жулик. Верно ведь, Пашка, у вас отец жулик?

— Васька, не надо! — почти умоляюще попросил Петька.

Немного испуганные резким Васькиным тоном, Пашка и Машка молча переглянулись.

— Жулик, — тихо и покорно согласился Пашка.

— Жулик, — повторила Машка и тепло улыбнулась. — Только он хороший был жулик. [1:II-70-71].

Характерно, что отрицательные герои Гайдара — вне дома, вне семейных уз, вне родственных отношений. Они просто не понимают их природную, естественную ценность:

— Он (Гейка — Т.С.) не заплачет, — сказал бритоголовый, у него брат — матрос.

— Ну?

— У него и отец был матросом. Он не заплачет.

— А тебе-то что?

— А то, что у меня дядя матрос тоже.

— Вот дурак — заладил! — рассердился Квакин. — То отец, то брат, то дядя. А что к чему — неизвестно («Тимур и его команда») [1:III-126].

Отец у Гайдара — всегда защитник, к которому обращаются дети в сложные или горькие минуты своей жизни, всегда — высокий пример, на который можно и нужно равняться, всегда — соратник и друг, которым можно и нужно гордиться, заветы его необходимо свято соблюдать, судьбу его нужно продолжить: «С тех пор как я стал невольным сообщником отца, я и разговаривал с ним по-другому: как со старшим, но равным. Я видел, что отцу это нравится» («Школа») [1:1-138]; «Отца у меня еще в царское время убили. У меня отец большевик был. — И у меня большевик, — быстро заговорил мальчуган, — только у меня живой. У меня, брат, такой отец, что на все Сормово первый человек! Хоть кого хочешь спроси: «Где живет Павел Корчагин?» — всякий тебе ответит (...). Вот какой у меня человек отец!» («Школа») [1:1-178]; «Когда будет бой, я нарочно не буду нагибаться, и если меня убьют, то тоже ничего. Тогда матери напишут: «Сын ваш был коммунист и умер за великое дело революции». И мать заплачет и повесит на стену мой портрет рядом с отцовским, а новая, светлая жизнь пойдет своим чередом мимо той стены» («Школа») [1:1-254]; «Что же, говорит старшему сыну, — я рожь густо сеял — видно, убирать тебе много придется. Что же, — говорит он Мальчишу, я жизнь круто прожил, и пожить за меня спокойно, видно, тебе, Мальчиш, придется. («Военная тайна») [1:II-182]; «Наступило солнечное утро. То самое, с которого жизнь моя круто повернулась в сторону. И увела бы, вероятно, кто знает куда, если бы... если бы отец не показывал мне желтые поляны в одуванчиках, да если бы не пел мне хорошие солдатские песни, те, что и до сих пор жгут мне сердце» («Судьба барабанщика») [1:II-298]; «Хорошо! Пусть Ольга старше и пока ее нужно слушаться. Но зато у нее, у Жени, такие же, как у отца, нос, рот, брови. И, вероятно, такой же, как у него, будет характер» («Тимур и его команда») [1:III-85]; «Ох, Женька, не знаю я, что ты за человек и в кого только ты уродилась! Тогда Женя опустила голову и, разглядывая свое лицо, отражавшееся в цилиндре никелированного чайника, гордо и не раздумывая ответила: — В папу. Только. В него. Одного. И больше ни в кого на свете» («Тимур и его команда») [1:III-97].

Любовь отца к ребенку, а ребенка к отцу — способ самоидентификации и преодоления одиночества в этом «прекрасном и яростном мире»: «Ты один — глядя в лицо Сергея и почему-то тише и ласковей спросил Гитаевич. — Один. То есть нас двое — я и Алька, — ответил Сергей. — Двое, я и сын, — повторил он и замолчал (...). — Алька, — спросила Натка, когда, умывшись, вышли они на террасу, — скажи мне, пожалуйста, что ты за человек? — Человек? — удивленно переспросил Алька. Ну, просто человек. Я да папа» («Военная тайна») [1:II-17].

Более того, и, возможно, для Гайдара это главное, чувство кровного родства дает ощущение социальной общности и защищенности в «огромной счастливой земле, которая зовется Советской страной», глубокое чувство «единой семьи», где все все понимают и приходят друг другу на помощь: «— А это значит, что из этого дома человек ушел в Красную Армию. И с этого времени этот дом находится под нашей охраной и защитой. У тебя отец в армии? — Да! — с волнением и гордостью ответила Женя. — Он командир. — Значит, и ты находишься под нашей охраной и защитой тоже» («Тимур и его команда») [1:III-112]. Тимур готов на резкий поступок, рискуя вызвать «огонь на себя», мотивируя свое решение безупречным доводом: «Дочь командира в беде! Дочь командира нечаянно попала в засаду» [1:III-157]. Тимур сдает снежную крепость, поскольку знает о возможной гибели отца Саши Максимова («Командант снежной крепости»). Женя Александрова готова примириться с Женей Максимовой: «Глупо! Ссора нелепая. Она дочь артиллериста, я дочь броневого командира, отцы оба на фронте» [1:III-215].

В замечательно точной статье А.П. Ефремова «Евангельский сюжет в повести А. Гайдара «Школа» звучит мысль о значимости притчи о блудном сыне в творчестве писателя, реализации ее в сюжете «неустанного поиска отца» [9:282-283]. Однако уже в «Школе» герой обретает и истинный дом (Красная Армия), и отца (командир отряда

Шебалов). Причем обретение происходит по правилам традиционного и нового ритуала. Шебалов называет себя крестным отцом, который издревле заменял отца умершего. Одновременно он дает Борису рекомендацию в партию, за дело которой погиб отец родной: «— Ну, брат, смотри теперь. Я теперь не только командир, а как бы крестный папаша... Ты уж не подведи меня...» [1:I-313]. Важен и обратный ход, воплощенный в «Судьбе барабанщика»: отец и сын обретают друг друга только тогда, когда отец испытал вину перед общей государственной семьей, а сын — вольные/невольные грехи, совершенные перед своей совестью: «И те люди, что их встречали, увидели и поняли, что два человека эти — отец и сын — крепко и нерушимо дружны теперь навеки. На усталые лица их легла печать спокойного мужества. И, конечно, если бы не яркий свет прожектора, то всем в глаза глядели бы теперь они прямо, честно и открыто» [1:II-414].

Размышляя о разрушении семьи в советскую эпоху, С. Аверинцев не без горькой иронии замечает: «Елка перестает быть чем-то, что сохраняется в семье без оглядки на внешние семье инстанции: ее отбирают и затем даруют сверху; без отображения невозможно было бы дарование» [8:175]. По крайней мере два произведения А. Гайдара заканчиваются описанием Новогоднего праздника: «Чук и Гек» и «Комendant снежной крепости». В начале повести «Чук и Гек» есть ремарка, без учета которой невозможно точнее прочтение финала: «— Это письмо от папы! Да, да, от папы! И он, наверное, скоро приедет. Тут, на радостях, они стали скакать, прыгать и кувыркаться по пружинному дивану. Потому что хотя Москва и самый замечательный город, но когда папа вот уже целый год не был дома, то и в Москве может стать скучно» [1:III-33]. Предваряя новогодний финал, Гайдар тщательно описывает домашность и уютность приготовления к празднику: совместное изготовление игрушек, красавица-елка, принесенная из тайги, жарко натопленная печь, нарядно одетые зимовщики и только потом выводит семейный праздник в пространство всей страны: «Чук с Гekom переглянулись. Они угадали, что это. Это в далекой-далекой Москве, под красной звездой, на Спасской башне звонили золотые кремлевские часы. И этот звон — перед Новым годом — сейчас слушали и в городах, в степях, в тайге, на синем море. И, конечно, задумчивый командир бронепоезда, тот, что неумолимо ждал приказа от Ворошилова, чтобы открыть против врагов бой, слышал этот звон тоже. И тогда все люди встали, еще раз поздравили друг друга с Новым годом и пожелали всем счастья. [1:III-65-66].

Государственный миф о Павлике Морозове сделан по фактически изжитым уже к тридцатым годам законам революционного нигилизма. Гайдар мифологизирует действительность по иному, не вызывающим внутреннего протеста законам: он не противопоставляет, не подменяет, но органично соединяет «мысль государственную» с «мыслью семейной».

Примечания:

1. Гайдар А.П. Собрание сочинений в 4 тт.
2. <http://figvam.by.ru/child/pioner/pavlik.htm>
3. Кассиль Л. Гайдар // Гайдар А.П. Собрание сочинений в 4 тт. Т.1.
4. Мид М. Культура и мир детства: Избр. произв. — М., 1988.
5. См. об этом подробнее: Снигирева Т., Подчиненов А. «Сын за отца не отвечает?»: комплекс безотцовщины в советской литературе // Семейные узы: Модели для сборки: Сборник статей. Кн. 2 / Сост. и редактор С. Ушакин. — М., 2004.
6. Драгунский Д. Павлик Морозов пакует чемодан // Новое время. № 1. 7 января 2001.
7. Нусинова Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов // Искусство кино. 2003. № 12.
8. Аверинцев С. Горизонты семьи // Новый мир. 2000. № 2.
9. Ефремов А.П. Евангельский сюжет в повести А. Гайдара «Школа» // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост.: Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. — М., 2003.