

**БОРИС КРИГЕР**



**ВРЕДНЫЕ  
ДЕТСКИЕ  
КНИЖКИ**

БОРИС КРИГЕР

# Вредные детские КНИЖКИ



© 2025 Boris Kriger

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from both the copyright owner and the publisher.

Requests for permission to make copies of any part of this work should be e-mailed to [krigerbruce@gmail.com](mailto:krigerbruce@gmail.com)

Published in Canada by Altaspera Publishing & Literary Agency Inc.

*Вредные детские книжки*

Многие сказки и прочие детские книги, веками подаваемые как невинные рассказы для детей, на деле служат механизмом культурного насилия, маскируя страх, подчинение и травму под рифму и мораль. Через обманчиво простые сюжеты в детскую психику внедряются архетипы боли, иерархии и жертвы, формируя покорного субъекта, способного выносить мир, но не менять его. Это медленное разрушение начинается с колыбельной — и передаётся как норма. Почти никто не называет это своим именем. Именно в этом молчании — главная опасность. Пока поколение за поколением воспроизводит одни и те же сюжеты, в которых добро приходит только после страдания, любовь требует покорности, а фантазия подчиняется порядку, внутри человека закрепляется не способность к свободе, а готовность терпеть. Сказка становится первой формой дрессировки — привычной, но не менее разрушительной. И если не начать говорить об этом прямо, новые дети будут расти в тех же, по сути, безумных схемах, в которых когда-то потерялись мы.

### ВРЕДНЫЕ ДЕТСКИЕ КНИЖКИ

Мало кто вглядывается в суть, но стоит лишь начать разбирать детские книги, которые кажутся безобидными спутниками детства, как перед глазами раскрывается картина пугающая и мрачная. За наивными иллюстрациями и рифмованными строчками прячется жестокий и нелицеприятный мир, словно обернутый в яркую обложку только для того, чтобы казаться безопасным. Если отвлечься от привычки воспринимать сказки как нечто априори доброе и поучительное, открывается парадокс — истории, передаваемые из поколения в поколение, нередко полны сцен насилия, обмана и зверства. Героев, которых принято считать положительными, часто изображают прибегающими к хитрости, лжи или даже к насильственным методам ради достижения цели. Среди страниц, предназначенных для самых юных, можно встретить образы, вызывающие внутренний протест: ведьмы, готовящие еду из детей; мачехи, подсылающие убийц; животные, пожирающие людей; герои, совершающие кражу или обман и получающие за это не осуждение, а награду.

Продолжая читать эти сюжеты, неосознанно происходит воспроизводство моделей, которые однажды уже пустили корни в собственной памяти. И хотя кажется, что всё это лишь фантазия, влияние подобных образов укореняется глубже, чем принято думать. Под предлогом "поучительности" в сознание внедряются представления, где добро зачастую достигается через насилие, а справедливость становится чем-то избирательным и зыбким. Детская психика, ещё не защищённая фильтрами критического восприятия, принимает всё происходящее на страницах за данность,

формируя представления о мире, в которых страх и подвох становятся нормой. Именно в этом незаметном искаженном восприятии кроется главный парадокс: стремясь подарить детям знакомое, передаётся то, что однажды уже оставило царапину на чьём-то внутреннем мире — едва ощутимую, но не исчезающую.

Прежде чем спешить обвинять современные видеоигры в том, что они способствуют притуплению эмпатии и пробуждают жестокость, полезно на мгновение отвести взгляд от экрана и перенести его на страницы книг, которые в своё время читались с благоговением — теми же самыми родителями, что теперь сокрушаются по поводу деградации нравов. Мир, в который взрослые шаг за шагом вводили ребёнка через сказку, нередко оказывался куда более мрачным, чем может показаться при беглом взгляде. Образы, наполнявшие воображение малышей, не уступали по уровню насилия и абсурда самым кровавым игровым сценариям.

Вспоминая фигуру Карабаса-Барабаса, невозможно не заметить, что перед ребёнком предстаёт человек, избивающий, заключающий в клетки, а затем и продающий беззащитных кукол, фактически выступая в роли тирана, эксплуататора и живодёра. Бармалей, устрашающий африканский людоед, на протяжении целой поэмы охотится за детьми, желая их съесть, при этом изображается весёлым, хотя и безумным персонажем — что в детском сознании стирает грань между ужасом и комизмом. Его злодеяния, обернутые в рифму, звучат легко, почти как игра, однако в самой сути истории заложено безоговорочное принятие насилия как части нормального мира.

Немало подобных деталей скрыто и в старых русских сказках, где Баба Яга, живущая в избушке на курьих ножках, вполне определённо питается людьми. Печь, в которую она заманивает детей, образы костей, черепов и человеческих остатков — всё это подаётся в качестве колоритных элементов фольклора, тогда как в действительности речь идёт о классическом сюжете каннибализма. В глазах ребёнка подобная атмосфера воспринимается как естественная составляющая окружающего мира, формируя привычку к чудовищному.

Робин Гуд, несмотря на ореол благородства, по сути своей остаётся грабителем. Пусть и с мотивами социальной справедливости, он всё равно отнимает чужое, нарушает законы и подаётся как герой, тем самым оправдывая воровство, если оно осуществляется "во благо". Такая логика быстро укореняется, особенно в юном возрасте, где нет ещё чёткой границы между этикой и анархией. Ещё более примечателен детский стишок про некоего Робина-Бобина, который последовательно съедает повара, дворника, пожарного, пилота, учителя, самого короля и ещё десятки других людей, словно это не невообразимый акт чудовищного пожирания, а весёлый гастрономический рекорд. Проглоченные персонажи перечисляются без ужаса, без осуждения, а ритмичная подача превращает этот акт в почти карнавальное действо.

Всё это в совокупности указывает на то, что истоки многих странных норм, передающихся из детства, кроются вовсе не в гаджетах или цифровых технологиях. Зачастую они прячутся в книжках с выцветшими обложками, которые, тем не менее, продолжают

говорить громкими голосами из глубин памяти, неся в себе послания, давно ставшие привычными, но от этого не менее тревожными.

Пожалуй, кто-то, читая подобные размышления, невольно усмехнётся, отметив про себя с оттенком усталости: ну сколько же можно ворошить старые сказки. Однако стоит лишь на мгновение заглянуть в тени собственной памяти, туда, где хранятся неосознанные, едва уловимые воспоминания, и попытаться сопоставить их с тем, что внезапно всплывает в самых неожиданных формах — в снах, в тревожных мыслях, в запутанных образах желания и страха. И тогда начинает открываться иной слой, гораздо глубже, чем принято думать, не имеющий ничего общего с безопасной детской литературой. В этих потаённых слоях памяти, где граница между фантазией и реальностью размыта, всплывают сцены и мотивы, знакомые с раннего детства — и именно там, в этих первичных отпечатках, заложены корни тех страхов, что до сих пор сжимают внутренность в тишине, и тех туманных фантазий, что возникают на границе дозволенного.

Сказки, читавшиеся на ночь под тёплым пледом и шепотом материнского голоса, содержали вовсе не успокаивающее. В них ведьмы и волки вторгались в пространство дома, разрушая ощущение безопасности. В них маленьких девочек уводили в лес, коварно обманывали, гипнотизировали, заключали в темницы, усыпляли, порабощали или пробуждали поцелуем без согласия. Красная Шапочка, идущая одна сквозь лес к бабушке, оказывается лицом к лицу с существом, использующим доверие, чтобы добраться до её тела.

Спящая красавица, лежащая без сознания, становится объектом прикосновения, лишённого взаимности. Золушка, преображаемая магией, словно подготавливается к сексуализированному взгляду — её наряжают, подводят к принцу, отбирают из множества других, будто товар. Даже образ глупого Иванушки, спасённого после череды испытаний, где он встречает девушек, пленённых чудовищами или змеями, подспудно пропитан элементами ритуального доминирования и освобождения женщины исключительно через вмешательство мужчины.

Под маской наивной формы, будто бы созданной для развлечения, эти сюжеты программируют архетипы. Они проникают в сознание, пока ещё не способное сопротивляться, и пускают корни настолько глубоко, что человек уже не различает, где его подлинное чувство, а где — отражение когда-то прочитанного. Пугающий образ, преследующий во снах, вдруг обнаруживается в облике колдуна или волка, навсегда ассоциирующегося с опасностью, угрожающей близости, вторжением. Фантазии, кажущиеся необъяснимыми, возникают как продолжение древнего нарратива, переданного ещё тогда, когда мир только начинал приобретать форму. Всё, что казалось игрой, оказывается перфорированной записью, идущей с самого раннего возраста, с той самой минуты, когда первая книга раскрылась перед глазами — и мрак, растворённый в ритмах детских строчек, начал плести свои нити.

Жестокость и насилие, будто корни, проросшие сквозь толщу времени, так прочно вплетены в ткань детской литературы, что вырвать их без разрушения всей конструкции кажется невозможным. И здесь



невозможно ограничиться простым объяснением — мол, таков был дух эпохи. Конечно, старинные сюжеты рождались в условиях, когда голод, смерть, унижение и произвол были не отвлечёнными темами, а частью повседневного быта. Мир, в котором дети умирали от болезни, женщины исчезали без следа в лесах, а мужчины возвращались из военных походов с пустыми глазами, не нуждался в смягчении красок. Сказка, в этих условиях, становилась способом проговорить страх, обуздать неизвестное, очертить хаос. Но за этим поверхностным объяснением скрывается нечто более устойчивое и гораздо менее случайное.

Сюжеты, перешедшие в детскую литературу, по сути своей архетипичны. Они родились не как моральные притчи, а как интуитивные символические конструкции, способные обращаться к самым глубоким уровням человеческой психики. Столкновение с опасностью, жертва, расчленение, спасение, инициация через боль, испытание через унижение — все эти элементы не просто украшают сказки, они действуют как ритуал, как форма транслируемой программы, где каждое действие несёт не буквальное, а символическое значение. Именно поэтому такие истории передаются, практически не изменяясь, даже тогда, когда общество меняет одежду, религию, язык.

Можно ли считать подобное распространение случайностью? Скорее — напротив. Эти истории действуют не как последовательность событий, а как формы, в которые раз за разом вливается человеческий опыт. Они обеспечивают некую устойчивую рамку, которая, в обход рационального фильтра, впечатывается в сознание. Детское восприятие, будучи лишённым

защитных механизмов, впитывает эти образы с особой лёгкостью, превращая сказку не в источник развлечения, а в первый урок структуры реальности. Волк, съедающий бабушку, — это не просто зверь, это образ угрозы, насильника, хищника, скрытого под личиной дружелюбия. Ведьма — это не злая старуха, а архетипическая фигура разрушительной женственности. Мачеха, выгоняющая ребёнка в лес, — это образ отторжения, чувства ненужности, тревоги перед одиночеством. Эти смыслы живут под поверхностью, и именно они формируют то, что впоследствии становится мировосприятием.

То, что подобные мотивы продолжают существовать в детской культуре даже сегодня, уже при наличии множества альтернатив, говорит не о приверженности традиции, а о том, что структура этих историй до сих пор отвечает внутренней потребности — не ребёнка даже, а самой культуры, передающей их. Как будто цивилизация снова и снова воспроизводит эти фигуры не из-за отсутствия фантазии, а потому что в них зашифрована схема выживания, способ мышления, модель адаптации к травме. И пока эта схема продолжает находить отклик, пока образы действуют на уровне подсознания, насилие и страх будут продолжать сквозить из-под добрых улыбок книжных иллюстраций, скрывая под собой нечто гораздо более древнее и властное, чем может показаться на первый взгляд.

Сказка, на первый взгляд кажущаяся всего лишь игрой воображения, на самом деле проникает гораздо глубже, действуя не на уровне логики или рассудка, а в той области, где ещё нет границ между внешним и внутренним, где смысл воспринимается не словами, а

через ощущение, образ, интонацию. Именно туда направлено её действие — в область бессознательного, где всё, услышанное в детстве, не поддаётся фильтрации, не подвергается сомнению, а оседает в виде первичных структур опыта. Сказка в этом смысле становится не развлечением, не формой обучения и даже не способом передачи морали, а скорее механизмом кодирования, вживления культурных паттернов, передающихся не столько содержанием, сколько самой формой рассказа.

Особенность сказки как жанра в том, что она одновременно проста и глубоко символична. События в ней кажутся линейными, но за этой кажущейся простотой прячутся устойчивые мифологемы — мотивы изгнания, инициации, прохождения через смерть, обретения власти, преобразования тела, победы над чудовищем. Всё это не просто этапы сюжетного развития — это образы, работающие как программы. Они вводятся в сознание через повторение, ритм, структуру — и срабатывают тогда, когда личность сталкивается с аналогичной ситуацией уже во взрослой жизни. Не случайно фигуры ведьмы, тирана, манипулятора или жертвы впоследствии столь устойчиво укореняются в восприятии: они уже были усвоены до того, как возникло представление о себе как отдельной личности.

Бессознательное не отличает метафору от реальности. То, что проговаривается сказкой как фантастика, воспринимается внутренним миром как жизненный опыт. Ребёнок, слушая, как героя пытаются сварить в котле, переживает это не как художественный приём, а как непосредственную угрозу. Когда младенца выбрасывают в лес, он чувствует не абстрактную обиду

героя, а собственный страх быть покинутым. А когда девочку усыпляют на сто лет и кто-то вторгается в её неподвижное тело, в глубинах психики формируется искажённый образ интимности, навсегда сопряжённый с отсутствием воли и подчинением. Всё это — не игра. Это и есть базовое программирование, где травматические сюжеты подаются в обёртке праздника, скрывая собственную природу под видом безопасного развлечения.

Сказка становится инструментом культурного бессознательного. Через неё сообщество воспроизводит определённые представления о добре и зле, о власти и подчинении, о любви и наказании, о гендерных ролях, о допустимых формах боли. Это программирование не насильственное в буквальном смысле, но именно потому — гораздо более глубокое и неуловимое. Оно не требует согласия, не просит внимания — оно просто встраивается, сливаясь с внутренней речью, превращаясь в интуицию. И потому позже, когда взрослая личность делает «естественный» выбор, испытывает «необъяснимую» вину, ощущает «непонятный» страх перед чем-то, что не имеет отношения к действительности, — нити ведут обратно, к той самой сказке, рассказанной у изголовья, когда мир ещё только начинал принимать очертания.

Передача сюжетов, наполненных жестокостью, страданием и искажёнными представлениями о справедливости, не просто сохраняется — она воспроизводится с такой настойчивостью, будто за ней стоит не воля отдельного рассказчика, а нечто более древнее, гораздо более мощное, чем человеческое намерение. Эти истории кочуют из века в век,

пересказываются в новых формах, перекладываются на мультфильмы, адаптируются в комиксы и даже в игровые сценарии, не теряя при этом своих изначальных контуров. Возникает ощущение, что речь идёт не об ошибке, не о случайной инерции культурной памяти, а о целенаправленном повторении ритуала, пусть и утратившего внешнюю обрядовую оболочку. Именно сказка, проникшая в сознание до формирования личных границ, становится суррогатом подлинной инициации — но суррогатом, в котором страх подменяет опыт, а искажённая справедливость выстраивает ложную мораль.

В традиционных обществах ритуал перехода — всегда событие значимое, связанное с физическим действием, с участием старших, с изменением социального статуса. Он требовал усилия, боли, мужества и оставлял на теле или в душе след, но взамен давал новое имя, новый доступ к миру взрослых. Современность вытеснила эту практику в область символического. Но вытеснив, не отказалась от потребности в ней. Вместо обряда появилась сказка, в которой герою дозволено пережить символическую смерть, утрату, предательство, унижение, и выйти из этого опыта якобы очищенным. Только вот не ребёнок проходит этот путь — проходит герой. А ребёнок лишь наблюдает. И всё пережитое оказывается иллюзией действия, как если бы травма произошла, но без тела, без последствий, без возможности интеграции.

Сказка становится грубой симуляцией взросления. В ней почти всегда существует разделение: есть плохие и хорошие, виновные и невинные, наказание и воздаяние. Но в жизни эти категории редко бывают столь чёткими.

Однако внутри сказочного нарратива справедливость упрощена до карикатурной схемы: злой — наказан, добрый — вознаграждён. Так возникает ложное представление о мире, где страдание обязательно ведёт к победе, где внешняя красота соотносится с внутренней добродетелью, где насилие допустимо, если оно направлено на «зло». Подобная мораль не только не помогает в реальной жизни — она формирует ощущение несправедливости, когда действительность вступает в противоречие с этим вживлённым шаблоном. Там, где ожидалось чудесное спасение, приходит молчание. Там, где должен был появиться помощник, наступает безразличие. И человек, привыкший с детства к инициации через чужую сказку, оказывается не готов к инициации собственной болью.

Возникает парадокс: система, формально созданная для защиты, начинает работать как замена реального опыта. Вместо прохождения кризиса — рассказ о нём. Вместо риска — сюжет, где всё уже решено. Вместо выбора — шаблон, где всё уже расставлено по местам. И в этом — причина, почему практика передачи таких историй не исчезает. Она сохраняет видимость культурной преемственности, даёт родителям иллюзию передачи смысла, детям — псевдоопыт, а социуму — инструмент стандартизации чувств. Но под этой оболочкой скрывается не взросление, а его имитация. Не становление, а навязывание. И не защита от страха, а вживание страха как константы, как скрытого фона всей последующей жизни.

В основе восприятия ребёнком столь тревожных и на первый взгляд патологических образов, как людоеды, ведьмы, похитители и волки, лежит парадоксальный

механизм, обусловленный особенностями раннего психического развития. На самых ранних этапах жизни сознание ещё не отделяет фантазию от реальности, не различает условность и буквальность, не способно к критическому анализу происходящего. Всё, что попадает в сферу внимания, автоматически воспринимается как часть мира, как неоспоримый факт. Если взрослый читает сказку с убеждённой уверенностью, если она подана в привычной, безопасной обстановке — мягкий свет, уют, родной голос, — то даже самые мрачные образы входят в психику не как отклонение, а как структурный элемент картины мира.

Происходит не осмысление, а внедрение. Фигура людоеда или ведьмы оказывается не пугающим исключением, а логическим участником пространства, в котором ребёнок начинает ориентироваться. Это не «зло» в привычном взрослом смысле слова, а нечто необходимое для равновесия, как тьма для света, как ночь для дня. Условная баба-яга, хотя и коварна, входит в роль испытателя, она проверяет героя, передаёт знание, символизирует границу между привычным и неизведанным. Людоед или волк — не просто насильник или убийца, а олицетворение угрозы, которую необходимо победить или обмануть. Ребёнок не воспринимает их как нарушителей нормы — они и есть часть нормы. Они встроены в структуру, в архетипическую формулу мира, где за пределами дома начинается лес, в лесу — чудовище, а встреча с чудовищем — неизбежный шаг на пути роста.

Этот процесс усиливается за счёт механизма идентификации с героем. Ребёнок не просто наблюдает за событиями, он сливается с центральным персонажем.

Всё, что происходит, воспринимается не снаружи, а изнутри. Страх, угроза, насилие — не внешние по отношению к опыту, а внутренне проживаемые этапы. Победа над волком или побег от ведьмы становится личным триумфом. И поскольку история, как правило, заканчивается восстановлением порядка, возвращением домой или наградой, то подсознание фиксирует: мир небезопасен, но если действовать правильно — можно выжить. В итоге даже самые агрессивные и тёмные фигуры не вызывают отторжения, потому что они оказываются не разрушителями мира, а необходимыми участниками сценария взросления.

Кроме того, в психике ребёнка ещё не сформированы этические категории, отделяющие «нормальное» от «патологического» в том смысле, как это понимает взрослый. Кровь, смерть, пожирание, поедание живого — всё это может восприниматься не как ужасающее, а как удивительное, загадочное, даже увлекательное. Там, где взрослый испытывает моральный шок, ребёнок может смеяться, увлекаться, испытывать возбуждение. Это не признак жестокости, а результат отсутствия когнитивной дистанции. Пока структура психики только формируется, она не сопротивляется внедрению крайних образов — напротив, она ищет формы, которые могут дать устойчивость. А архетипические фигуры монстров, ведьм, хищников давно уже обрели такую устойчивость в культурной памяти. Они не пугают до конца потому, что вписываются в известную схему. Они даже не кажутся по-настоящему чужими — они словно уже знакомы, будто их присутствие давно предчувствовалось.

Таким образом, ребёнок принимает этих персонажей не



потому, что не понимает их зла, а потому что бессознательно ощущает их как элемент системы, как знак того, что реальность содержит опасность, которая неотделима от её природы. И именно в этом принятии — в способности переварить угрозу, не разрушив при этом свою внутреннюю целостность — и заключается та самая основа формирования мировосприятия, где чудовище — не враг, а необходимый спутник пути.

Детская сказка, будучи одной из первых форм повествования, с которыми сталкивается ещё не оформившееся сознание, действительно часто выступает как послание, где ключевые чувства и понятия подаются не в чистом виде, а уже облечённые в двойственные, зачастую тревожные формы. Именно в ней впервые закладывается структура понимания любви, добра, справедливости и защиты — но закладывается в обёртке, где любовь приносит страдание, помощь приходит вместе с насилием, а справедливость немыслима без кары. Эти схемы, поданные в форме сказки, не анализируются — они просто усваиваются. А потому становятся частью той эмоциональной карты, по которой личность будет ориентироваться на всём дальнейшем пути.

Любовь в сказке почти никогда не существует как нечто свободное от боли или лишённое условий. Прекрасный принц встречает принцессу не сразу, а после испытаний, часто среди смерти, страха или унижений. Сам момент влюблённости, как правило, возникает в неестественных обстоятельствах — во сне, в состоянии заколдованности, после спасения от чудовищ. Почти в каждом сюжете любовь возникает не как выбор, а как вознаграждение или даже как награда за страдание. Девочка спасена — и

выходит замуж. Герой сразился с драконом — и получил руку царевны. Сам акт любви оказывается привязан к подвигу, к боли, к агрессии. Возникает внутреннее убеждение: чтобы быть любимым — нужно страдать, чтобы заслужить — нужно пройти сквозь опасность, чтобы обладать — нужно победить. Эта формула встраивается в бессознательное ещё до того, как появится возможность задаться вопросом — почему.

Помощь в сказке также редко приходит в виде простого сочувствия. Как правило, она обусловлена. Кто-то должен быть спасён, кто-то должен выполнить задание, пройти путь или пожертвовать чем-то. Магический помощник не появляется из ниоткуда — он требует испытания. Старушка просит вычистить навоз, лесной дух требует не смеяться, животное даёт совет лишь тем, кто не испугался или не отвернулся. И даже в тех историях, где помощь даётся бескорыстно, за ней почти всегда стоит некая внутренняя агрессия: вмешательство в судьбу, нарушение границ, навязывание воли. Фея превращает тыкву в карету, но ровно до полуночи, создавая у ребёнка ощущение, что даже чудо имеет цену и крайний срок. Обыденная помощь подменяется формой сделки — и именно эта логика потом отзывается в тех отношениях, где доброта воспринимается как инструмент, а забота как скрытая сила давления.

Что касается справедливости, то сказка почти никогда не знает прощения. Зло, даже если оно символическое, обязательно карается — чаще всего насильственно. Ведьму сжигают, волка вспарывают, злую мачеху убивают или изгоняют. И пусть взрослый разум воспринимает это как метафору, ребёнок переживает всё буквально. Он видит не символ очищения, а торжество

мести. Право на справедливость в таких историях тесно связано с правом на расправу. Победа обязательно сопровождается уничтожением врага, и тем самым закрепляется представление, что справедливость неотделима от наказания. Не примирение, не восстановление связи, а именно исключение, уничтожение, удаление — это становится формой внутреннего баланса, тем что впоследствии превращается в рефлекс: обида требует возмездия, ошибка требует кары, слабость должна быть преодолена через унижение.

Таким образом, сказка оказывается не просто набором сюжетов, а механизмом раннего программирования. Она вводит в поле сознания модели, в которых чувство сопряжено с опасностью, доброта — с контролем, а справедливость — с насилием. И всё это подаётся не как отклонение, а как естественный порядок вещей. Ребёнок не задаётся вопросом, правильно ли это. Он просто принимает, что это — так. А значит, именно на этом фундаменте потом и строится восприятие отношений, собственной ценности и границ дозволенного.

Культура, как живая и сложно устроенная система, не просто транслирует образы — она формирует через них допустимые границы поведения, закрепляя через повторяющиеся сюжеты то, что должно восприниматься как норма. Именно в детстве, когда психика ещё не умеет отторгать чужие смыслы и воспринимает любое содержание как часть естественного порядка, начинается это внедрение. И образы, в которых нарушение границ — телесных, эмоциональных, этических — подаётся не как травма, а как нечто допустимое, необходимое, а иногда и привлекательное, продолжают

воспроизводиться не случайно. Они служат для культуры определённой функцией: нормализацией подчинения, приручением к контролю и укрощением индивидуальности через миф.

Когда в сказке герой спасает принцессу и получает её в награду, ни он, ни она не выбирают друг друга. Их соединение предопределено структурой сюжета. Здесь нет согласия, нет внутреннего движения навстречу — есть внешняя заслуга, позволяющая получить тело другого как приз. Подобные сцены внедряют в сознание ощущение, что границы другого человека, его воля, его желание — это не самостоятельная реальность, а нечто, чем можно распоряжаться в зависимости от обстоятельств. Именно здесь происходит первое смещение: отказ от понимания другого как отдельного, целостного, обладающего правом на собственный выбор, заменяется на образ, в котором граница может быть пересечена во имя "любви", "добра", "награды".

Фигура спящей красавицы, поцелованной в бессознательном состоянии, не вызывает в детском восприятии тревоги. Она подаётся как акт романтического пробуждения. Но в основе — посягательство, касание тела без согласия, интервенция, обладающая сексуальной символикой. Это внедряет идею, что страсть и вмешательство могут быть неразделимы, что любовь позволяет игнорировать границу, а главное — что такое поведение будет вознаграждено. Образы подобных ситуаций повторяются не только в сказках, но затем перетекают в подростковые фильмы, песни, сериалы — постепенно формируя пространство, где романтическая норма и насильственная динамика оказываются сплетены.

Причина, по которой культура не избавляется от этих схем, кроется в их системной пользе. Нарушение границ, закреплённое как допустимое, создаёт изначальную модель иерархии, где один действует, а другой подчиняется; один выбирает, другой — выбран; один вмешивается, другой — принимает это без сопротивления. Подобная структура выгодна тем формам власти, которые стремятся сохранить контроль не через силу, а через согласие, сформированное с детства. Если внушить, что вторжение — это проявление заботы, что навязанное — это подарок, что боль — это путь к признанию, то человек вырастает не в оппозиции к власти, а в её проекции. Он сам воспроизводит структуру, в которую был вживлён через сказку, воспринимая нарушение как проявление любви, а утрату границ — как нечто неизбежное.

Эти мотивы сохраняются не потому, что нет альтернатив, а потому что отказ от них потребовал бы радикального пересмотра всей системы представлений о воспитании, мужестве, женственности, близости, справедливости. Признание того, что романтизированное насилие было первым уроком, который культура дала ребёнку, разрушает миф о безопасности детства, об априорной доброте традиции. А потому образы продолжают жить, менять одежду, адаптироваться под современность, но не исчезать. Они встроены в сам механизм культурного воспроизводства — и продолжают передавать то, что некогда было решено не проговаривать вслух.

Сказка, несмотря на её кажущуюся наивность и простоту, давно перестала быть просто формой рассказа — она превратилась в сложный механизм культурного

наследования, через который общество передаёт не только язык, поведенческие модели и страхи, но и скрытые схемы власти, пола, подчинения. Под видом морали, преподносимой в традиционной форме «добро побеждает зло», на самом деле нередко транслируется иная, гораздо более глубинная структура. В ней заложены коды, не имеющие отношения к справедливости или этике в классическом смысле. Эти коды формируют базовые паттерны поведения, закладывая с детства, что иерархия неизбежна, роль женщины — быть объектом, роль мужчины — действовать, а любые формы вмешательства, обмана, насилия или давления могут быть оправданы, если они ведут к сюжетному финалу, распознаваемому как "победа".

Именно это позволяет говорить о сказке как о перверсивном механизме обучения — то есть о структуре, в которой искажённые формы отношений подаются как желательные. Сексуализированная женственность скрыта в мотивах пассивности, молчания, страдания и внешнего преображения. Принцесса становится желанной лишь после того, как её увидели в красивом платье, после того как она покорна, обездвижена, спит, страдает. Её ценность определяется внешностью, молчанием и наградной функцией. Сюжет о Золушке — это не просто история о справедливости, это нарратив о том, как женская привлекательность становится пропуском в высший социальный слой, где статус и любовь сливаются в одном жесте — выборе мужчины.

Мужская фигура, напротив, наделена правом действовать, вмешиваться, нарушать границы,

управлять судьбой других. Герой может обмануть чудовище, убить дракона, взломать замок, превзойти правила — и за это его не осудят, а, наоборот, превознесут. Это и есть ритуализированное спасительство, в котором активность мужчины освящается не результатом, а самим фактом действия. Даже если это действие нарушает моральные нормы — оно допустимо, потому что оно принадлежит тому, кто имеет "право на подвиг". Женская фигура же почти всегда оказывается той, ради кого действуют, но не та, кто может действовать сама. Она наблюдает, ждёт, страдает или молчит — в зависимости от сюжетной необходимости. И тем самым получает культурную установку: быть объектом желания, но не субъектом воли.

Фигуры, совершающие морально неоднозначные поступки, становятся героями не вопреки своей амбивалентности, а именно благодаря ей. Робин Гуд, нарушая закон, грабя, действуя в обход правовых норм, преподносится как положительный персонаж, потому что его поступки оформлены как «справедливые». Он нарушает правило, чтобы восстановить порядок, но это восстановление всегда субъективно. Подобная конструкция опасна тем, что размывает грань между добром и злом, между честностью и манипуляцией. Герой может солгать, убить, украсть — если цель считается «правильной». В детском восприятии подобная схема превращается в ощущение: норма — это не устойчивое понятие, а инструмент. Её можно обойти, если ты «на стороне добра». Так рождается внутреннее убеждение, что дозволенность — это не внутренний код, а результат позиции, роли, контекста.

Ребёнок, наблюдая за героем, который добивается своего обманом или насилием, но при этом остаётся победителем и получает одобрение, начинает воспринимать эти действия не как исключение, а как часть допустимого. Формируется иерархия дозволенности: одним можно больше, другим — меньше. Этот перекося в восприятии этики не исчезает с возрастом — он становится основой для оправдания собственных действий или терпимости к насилию, если оно подано как «необходимое» или «заслуженное». И именно здесь культурная сила сказки проявляется наиболее остро — не в том, что она развлекает, а в том, что она неотступно и последовательно формирует шаблон, по которому человек затем будет распознавать окружающее. Кто достоин — а кто нет. Кто спасает — а кто обязан ждать. Кто может нарушать — а кто должен подчиняться.

Рифма и ритм в детской литературе выполняют куда более серьёзную задачу, чем может показаться на первый взгляд. Они не просто делают текст запоминающимся — они обезвреживают его смысл, придавая опасному форму, будто бы лишённую угрозы. Страх, замаскированный под рифму, теряет жёсткость; насилие, уложенное в стройные строки, перестаёт казаться тем, чем оно является. Поэтическая форма вводит ощущение игры, легкости, музыкальности, и потому содержание, каким бы мрачным оно ни было, воспринимается словно через слой лакировки — яркий, привычный, гладкий. Сама структура стиха убаюкивает, подобно заклинанию. Проговаривание строф становится ритуалом, в котором страшное существует не само по себе, а как часть ритмического узора.



Когда ребёнок слышит строки вроде: «Робин-Бобин Барабек, съел сорок человек», он не воспринимает это как образ массового убийства и поедания тел. В рифме исчезает ужас, она превращает последовательность событий в считалку, в цепочку звуков, в форму без глубины. Происходит расщепление — одно дело сообщает сознание, другое — несёт структура стиха. Подобный эффект можно сравнить с песней, в которой трагические слова звучат на весёлую мелодию: восприятие раздваивается, уходит от прямого столкновения с содержанием. В детской речи рифма не только стилистика — это метод маскировки. Именно через неё жестокость обретает легитимность. Её не замечают, потому что она красиво сказана.

Переход к безоговорочному принятию этих текстов, несмотря на их очевидную неадекватность по отношению к современному пониманию психического развития, произошёл незаметно — в силу накопленного доверия. Коллективное родительство, вбирающее опыт предыдущих поколений, опирается на знакомое. То, что однажды было частью собственного детства, редко подвергается сомнению. Оценка «нам читали — и мы выросли нормальными» действует как непробиваемая защита. Внутренняя потребность в повторении того, что связано с ощущением детства, берёт верх над анализом содержания. Сама идея о том, что сказка может нанести вред, вызывает внутреннее сопротивление: признать это — значит поставить под сомнение собственную историю, опыт семьи, чувство связи между поколениями.

Более того, социокультурная система, долгое время не имевшая доступа к детской психологии как науке,

создала механизмы воспроизводства травматичных текстов через институты доверия — школу, библиотеку, семейное чтение. В результате сказка перестала восприниматься как текст, подлежащий анализу, и была возведена в ранг традиции. Всё, что называется «народным» или «классическим», оказалось вне критики. А попытка разобрать сказку на части, вычленив её темные элементы, расценивается как излишняя серьёзность, как посягательство на святое. Таким образом, опасность оказалась замаскирована не только поэтической формой, но и статусом культурной неприкосновенности.

И в этом двойном щите — рифме, скрывающей жестокость, и традиции, прикрывающей содержание, — сказка сохраняет своё влияние. Даже тогда, когда психология ясно говорит о последствиях тревожного образа, даже когда современная педагогика требует экологичности и бережности, старые тексты продолжают звучать, потому что они встроены в систему, где страшное давно уже обрело домашнее лицо.

Идея трансгенерационной травмы, передающейся не только через поступки, жесты, интонации и формы поведения, но и через культурные сюжеты, сегодня уже перестаёт быть предположением — она обретает всё более чёткие очертания в исследованиях памяти, наследования, бессознательного. Сюжет — как форма, сохраняющая эмоцию, структуру опыта, способ реагирования, — способен перенести в другое поколение не просто информацию, но и ощущение: тревогу, вину, бессилие, незащищённость. В этом смысле сказка становится не развлечением, а сосудом, наполненным

мифологией страха, которая встраивается в культурную ДНК, даже если уже утрачено её первоначальное значение. То, что когда-то было прямым откликом на угрозу — голод, смерть, изгнание, насилие, — со временем превратилось в иносказание, но не потеряло своей эмоциональной энергии. Эта энергия, переданная ребёнку, становится частью его внутреннего ландшафта, хотя внешняя реальность давно уже изменилась.

Книга, особенно та, что попадает в руки ребёнку до возникновения критического мышления, действительно может рассматриваться как портал, через который в сознание проникают культурные вирусы — устойчивые конструкции, не поддающиеся деконструкции на уровне логики. Именно потому, что текст книги кажется безопасным, доверительным, социально одобренным, он лишает читателя психологической защиты. Образы, входящие через слово, не встречают сопротивления — они не требуют доказательств, не подлежат сомнению, не нуждаются в оправдании. Если сказано, что волка можно испорить — значит, так можно. Если обман ведёт к победе — значит, он допустим. Форма книги маскирует содержание под культурную норму. И тем самым превращает чтение в акт вживления — не просто рассказа, а модели мышления, отношения к себе и к другому.

Социокультурная функция подобных сказок шире, чем кажется. Их сохранение не является результатом эстетической привязанности или ностальгии — за этим стоит работа культуры по удержанию определённых структур власти и представлений о допустимом. Через сказку подспудно передаётся схема иерархии: кто имеет право действовать, а кто должен ждать; кто может

нарушать, а кто обязан подчиняться; кто обретает силу, а кто приносится в жертву. Эта схема не разъясняется — она вводится как само собой разумеющееся. Ребёнок впитывает её, как воздух, как ритм, как интонацию — и уже позже, во взрослом состоянии, ориентируется в мире, исходя из неё, даже не осознавая её происхождения.

Страх, присутствующий в сказке, служит не только эмоциональным стимулом. Он становится инструментом управления воображением. Через образ ведьмы, людоеда, проклятия, изгнания, змея и наказания формируется граница, внутри которой разрешено мечтать. Всё, что выходит за пределы этой границы, окрашивается тревогой, становится небезопасным. Так воображение, в своём зародыше, подчиняется дисциплине. Ему дают работать — но в рамках. Эти рамки и есть основной продукт сказочной системы. Через них формируется психологическая готовность к подчинению, к ожиданию внешнего спасения, к принятию агрессии как неизбежного компонента взросления. Более того, такие истории нередко подготавливают к тому, что жестокость в реальности будет не отклонением, а частью мира. Столкновение с несправедливостью, болью, потерей интерпретируется как «испытание», как часть большого пути — и тем самым лишается остроты, внутреннего протеста, способности быть названными своими именами.

Всё это делает сказку — не только как текст, но как культурную практику — механизмом консервации. Не в смысле сохранения языка или ритма, а в сохранении определённых форм власти, страха, представлений о мире, где одни имеют право, а другие — судьбу. И пока

сказка продолжает звучать в том виде, в каком она была создана — она будет не только рассказывать, но и предписывать.

Если взглянуть за пределы культурных и психологических слоёв, постепенно раздвигая пласт за пластом, возникает пространство, в котором сказка уже не кажется педагогическим инструментом, метафорой воспитания или отражением социума. Она начинает выглядеть как фрагмент более глубокой системы — древнего мифологического языка, в котором человеческая природа проговаривает себя до того, как появляется мораль, этика или рациональный анализ. И в этом свете становится возможным повернуть саму перспективу: не сказка искажает реальность, впуская в неё страшное, а наоборот — мир, в котором живёт человек, и есть тот самый тревожный нарратив, а сказка просто говорит о нём в чистой форме, не скрывая того, что позже будет приглушено культурой, воспитанием и разумом.

Тогда волк, пожирающий бабушку, — не просто хищник, а базовая форма встречи с конечностью. Ведьма, заманивающая в печь, — не внешний антагонист, а структура желания, пожирающего и создающего. Принц, пробуждающий спящую, — не романтический герой, а метафора вторжения в бессознательное, попытка запустить движение психики через нарушение её покоя. Каждый сюжет становится не иносказанием, а жестом онтологического признания: в человеческом опыте страх и насилие не внешние силы, а его ткань, его постоянный ритм. Ребёнок, слушая сказку, не уходит от мира — он входит в его подлинное измерение, в ту глубину, где нет декораций и

сглаживаний.

В этом смысле можно сказать, что не ужас скрыт в сказке, а радость, обещаемая ею — и есть маска. Восстановление порядка, спасение, свадьба, награда — финальные сцены, которые призваны утешить, закрыть травму, обернуть страх в привычную форму — оказываются слоем, скрывающим то, что не может быть вынесено без метафоры. Иллюзия радости — это необходимая оболочка, без которой обнажённое знание о хрупкости, боли и насилии просто разрушило бы восприятие. Именно поэтому сказка обещает чудо, но ведёт через мрак; дарит победу, но только после смерти символической или реальной; показывает дом — но только тогда, когда герой прошёл изгнание.

Именно в сказке впервые возникает контакт с тем, что позже получит философское имя: трагичность бытия. Но в детстве оно подано не через понятие, а через образ. Герой остаётся один, теряет, блуждает, терпит предательство, страдает — всё это вводится в душу не как абстракция, а как структура мира. А потом возвращается: не в воспоминании, а в форме повторяющегося сценария, в выборе, в реакции, в интонации. Радость в сказке — это код восстановления, но не абсолютная цель. Она существует, чтобы компенсировать признание: мир не устроен по закону равновесия, он не гарантирует безопасности, не защищает невиновных, не исцеляет страдание само по себе. Он позволяет двигаться — но движение проходит через темноту.

Можно ли тогда считать, что сказка — это первичное откровение о сущем, преподнесённое в символах, чтобы сделать его переносимым? Не как педагогика, не как

идеология, а как способ выживания языка перед лицом неизречённого. Всё, что в дальнейшем будет замещено учением, законом, ритуалом, теорией — в сказке остаётся в доформенном виде. Она не объясняет, она сообщает. Не аргументирует, а называет. Не учит — вводит. И делает это в самом уязвимом моменте жизни, когда восприятие открыто и необратимо, когда реальность ещё не расчленена на моральное и аморальное, дозволенное и запретное, возможное и невозможное. Тогда сказка — не средство и не зеркало, а структура доступа. Не игра — а древняя форма откровения, в которой человеческий опыт впервые проговаривает сам себя.

Если детально взглянуть в структуру детской сказки — особенно в её ранние, фольклорные формы, — то становится очевидным, что она не столько защищает ребёнка от столкновения с жестокостью, сколько, напротив, организует первое, ещё не осознанное соприкосновение с травматическим. При этом сказка не предлагает инструмента понимания, не даёт критического языка, не предоставляет выбора. Она просто демонстрирует: вот волк, вот кровь, вот изгнание, вот мачеха, вот смерть. Ребёнок, не обладая ещё системой смыслов, не может интерпретировать — он только впитывает. В этом смысле сказка начинает функционировать как ритуал инициации в травму — не символическую, а онтологическую, связанную с самой природой существования, в котором боль и нелогичность встроены в саму ткань реального. До появления логики, до формирования морали, до выработки личного «я» — ребёнку уже предъявляется абсурд, насилие и бессмысленность как часть мира, в который он введён не по своей воле.

Это введение не сопровождается объяснением, оно совершается через образ, интонацию, повтор. Сказка не спрашивает — она навязывает. И в этой навязанной структуре начинает формироваться сознание, где героизм и страдание, подчинение и доминирование подаются не как возможность выбора, а как заданность. Если герой страдает — это необходимо. Если побеждает — значит, прошёл мучение. Если кто-то силен — он имеет право командовать. Если кто-то добр — он обязан терпеть. В сказке нет альтернативной оптики. Не существует героя, который бы отказался участвовать в игре власти, не существует пространства, где субъект мог бы не страдать, не побеждать, не покоряться. Всё движение направлено к воспроизведению дискурса, где субъекту отведено строго определённое место. В этом смысле сказка работает не как окно в воображаемое, а как рама, через которую реальность уже дана в обработанном виде, с отфильтрованным содержанием, в пользу определённого порядка.

Сами ужасы, вписанные в сказку — и вписанные ритмически, мелодически, как будто игриво, — не только нормализуют тревогу, но и оправдывают устройство мира, в котором эта тревога возникает. Зло существует, говорят эти истории, потому что оно необходимо. Страдание очищает. Насилие — путь к преодолению. Утрата — часть роста. В этом контексте несправедливость перестаёт быть нарушением — она становится неотъемлемым элементом космоса, тем, без чего невозможен сюжет, движение, взросление. Возникает фигура субъекта, не задающего вопрос: «почему это так?» — а только: «как это вынести?». Терпение, приспособление, выносливость — становятся главными добродетелями, и потому ребёнок учится не



сопротивляться, а принимать. Не переписывать сценарий, а выживать внутри него.

Именно это делает сказку мощным инструментом формирования внутренней готовности к миру, в котором травма не случайность, а повторяемая формула. Где место для желания существует, но только как производное от подчинения. Где добро возможно, но только как награда после страха. Где реальность не подвергается сомнению, а становится ареной, на которой субъект учится быть, но не менять. В этом смысле сказка — не просто текст, а модель бытия. Она воспроизводит человека не как реформатора мира, а как носителя боли, как фигуру, чья задача — пройти, вынести, не разрушиться. Не случайно в кульминациях сказочных историй почти всегда нет трансформации системы — меняется только положение героя внутри неё. Мир остаётся прежним. И эта консервация становится главной функцией: утвердить порядок, в котором страдание — необходимый этап, а покорность — форма зрелости.

Сказка, если её рассматривать вне рамок педагогики и морализаторской традиции, оказывается прямым продолжением архаических мифов, тех первичных нарративов, в которых хаос и кровь, смерть и обновление, разделение полов и изгнание из целостности были не сюжетными поворотами, а самими законами бытия. Эти мифологемы — не аллегории, а формы мышления до возникновения логики как оппозиции между истиной и ложью, до морали как деления на «правильное» и «неправильное». В мифе всё дано одновременно: рождение и разрушение, соединение и расчленение, власть и подчинение. Именно эту

структуру в упрощённой, закодированной форме продолжает нести сказка — уже не как культовый текст, но как уцелевший фрагмент древнего обряда, в котором личность не создаётся без боли, где становление происходит через утрату, страх, прикосновение к чужому, запретному, смертельному.

Идея инициации — через смерть символическую, через контакт с чуждым, через сексуальную или социальную трансформацию — во всех традиционных культурах была вписана в сам порядок взросления. Сказка, сохранив эти элементы, продолжает их транслировать, хотя обряд давно утрачен, ритуальная среда разрушена, и само взросление стало частным, индивидуальным, вытеснённым в тень. Но структура осталась. Хижина в лесу, чудовище, девочка, оказавшаяся в темноте, кровь, разлука, жених, которого нельзя видеть, герой, расстающийся с семьёй, — всё это реликты древней антропологии, в которой человек не становится собой иначе, как проходя сквозь разрушение. И если человечество не отказывается от этих форм, несмотря на развитие технологий, гуманистических практик и нового понимания психики, — значит, в них содержится нечто более фундаментальное, чем педагогическая ошибка или культурная инерция.

Может статься, что волк, баба-яга, злой колдун, людоед — не «злые» в привычном смысле слова, а просто проявления той части бессознательного, которая остаётся неизменной. Это не персонажи, которых нужно бояться — это фигуры, к которым нужно привыкнуть, научиться узнавать их во внешнем и внутреннем, научиться не убегать от них, а вступать с ними в контакт. В этом смысле сказка не защищает ребёнка от тьмы —

она, наоборот, вводит в неё, но делает это постепенно, в условной форме. Не разъясняя, но намекая. Не объясняя, а просто присутствуя. Истинная природа психики, как и мира, асимметрична, наполнена теневыми слоями, в которых страх и влечение, агрессия и забота, разрушение и созидание сплетены неразделимо. И если ребёнку не дать доступа к этой структуре через символ, он встретит её позднее — уже не в сказке, а в жизни, и тогда не будет ни рифмы, ни финала, ни возможности назвать происходящее.

Метафизическое послание сказки именно в этом и заключается: она утверждает, что мир — не гармония, не равновесие, а напряжение. Мир — не справедлив, он выстроен вокруг неустранимого разрыва. Добро не первично — оно реактивно. Оно рождается после удара, после боли, после потери. Оно — ответ, попытка восстановить то, что уже разрушено. Сказка не скрывает эту асимметрию. Она показывает: сначала тьма, потом свет. Сначала изгнание, потом дом. Сначала чудовище, потом награда. И потому сказка — это не утешение, а форма онтологического смирения. Она не говорит: всё будет хорошо. Она говорит: всё будет, как должно быть. И если добро и существует, то лишь потому, что есть к чему стремиться после прикосновения к ужасу. Не иллюзия спасения, а память о падении — вот что даёт герою путь. Именно это и формирует то, что называется зрелостью: не вера в окончательную победу, а способность не отвернуться от неустранимой трещины в самом основании мира.

Сказка, несмотря на свой кажущийся хаос и фантазийность, с самого начала организована по принципу вертикали — она вводит не только образы, но

и порядок, в котором эти образы подчинены высшему началу. Магическая помощь, фигура справедливого царя, доброй феи, волшебного старца — все эти фигуры являются не просто частями сюжета, но представляют собой первые проекции трансцендентного надзора. Они не действуют как автономные сущности, а как формы внешнего авторитета, не подвластного объяснению, но способного вмешаться в ткань событий и восстановить порядок, порушенный хаосом. Таким образом, ещё до формирования понимания Бога, закона, государства или родительской власти, в психику ребёнка вводится идея: над миром всегда есть что-то, что наблюдает, вмешивается, управляет. Это "что-то" действует не по понятным причинам, а по тайным законам чуда, воздаяния, нравственного взвешивания.

Такое внедрение оправдывает порядок через нерациональное — не через договор, не через логику, а через чудо. Добро торжествует не потому, что оно сильнее, а потому что ему «помогают». Герой побеждает не только за счёт воли, но благодаря внешнему вмешательству. Эта структура закрепляет внутреннее ожидание надзора, где за всем стоит невидимое решение, где смысл и справедливость приходят извне. Сказка учит верить в инстанцию, которая вмешается, если вести себя «правильно». Это и есть форма первичного теологического мышления — когда порядок объясняется не через реальность, а через символическое вмешательство. И эта схема, попав однажды в сознание, уже не покидает его: она будет воспроизводиться в ожидании высшей справедливости, высшей любви, высшего суда.

Но и сама структура сказки как текста построена вокруг

насилия. Каждый сюжет — это расчленённая реальность: разорванные связи, утраченные тела, изгнание из дома, отделение от матери, превращение одного в другое. Этот акт расчленения — не просто тема сказки, он лежит в самой природе символизации. Чтобы возник смысл, реальность должна быть разорвана. Смысл невозможен без жертвы. Это жертва целостности, жертва непосредственного бытия, жертва синестезии. Как только появляется язык — появляется расстояние. Как только возникает образ — возникает тень. А значит, сама сказка становится первым опытом того, что осмысление мира не бесплатно: за знание платится болью. Герой, проходящий через сказочный нарратив, утрачивает не только привязанности или покой, он утрачивает наивность пребывания в недифференцированной полноте. И в этом смысле любое «понимание» — уже форма насилия над первичным, доязыковым, органическим.

Фантазия ребёнка, по своей природе не ограниченная системой знаков, существует как неоформленный, текущий потенциал. Она не нуждается в персонаже, морали или событии. Она может быть нелогичной, фрагментарной, телесной, беспорядочной. Сказка, входя в этот хаос, приносит с собой структуру. Но это не нейтральная структура — это готовый код, уже наполненный культурным содержанием, иерархией, страхами и предписаниями. Внедрение сказки — это не просто контакт с искусством, а акт захвата. Пустота фантазии, её текучесть, её антиструктурность начинают сжиматься до формы — рифмованной, ритуализированной, насыщенной внешними смыслами. Это и есть структурное насилие: вторжение в ещё не заселённое пространство образами, которые не родились

внутри, а пришли извне, и потому не принадлежат ребёнку.

С этого момента его воображение уже не свободно. Оно вынуждено вращаться внутри заданных координат: зло, которое должно быть побеждено; добро, которое нуждается в страдании; волшебство, которое служит только тем, кто страдал достаточно долго. И даже страх, с этого момента, перестаёт быть личным — он становится культурным. Не страшно то, что пугает, а то, о чём сказано, что пугает. Так возникает дисциплина воображения: оно не исчезает, но начинает обслуживать структуру, в которую было втянуто. И в этом смысле сказка — не просто форма речи, а первый аппарат власти, действующий до того, как возникло «я», но уже формирующий, что это «я» будет собой считать.

Если рассматривать сказку как автономную культурную машину, действующую на протяжении веков с почти неизменной структурой, возникает ощущение, что перед нами не просто традиция, а тщательно вшитый в ткань цивилизации механизм. Он не нацелен на воспитание в свободе, не предлагает множественности траекторий, не допускает альтернативного хода событий. Напротив, сказка структурирует сознание так, чтобы субъект с самых ранних лет усвоил: страдание — это не отклонение, а необходимая фаза; одиночество — не беда, а подготовка к «награде»; зло — не то, что подлежит искоренению, а то, что позволяет чему-то светлому проявиться. В этом можно видеть своего рода культурный комплот — не в смысле заговора отдельных лиц, а в виде глубинного, коллективного соглашения: формировать личность так, чтобы она была согласна с порядком, где боль не только допустима, но обязательна.

Сказка редко учит выбирать. Она не предлагает пространство между действиями. В ней всегда есть путь, но путь этот жёстко очерчен: страдай, проходи через утраты, будь отвергнут, перенеси обман, откажись от желания, и только тогда — если повезёт — получишь вознаграждение. Но даже награда не отменяет предыдущего. Она его не лечит, а лишь завершает. Это не логика, а именно судьба — структура, в которую субъект втягивается до всякого выбора. Так происходит не программирование поведения, а программирование существования как такового. Жить — значит быть в сюжете. А сюжет один: испытание, падение, выживание, помощь, вознесение. Если выйти за пределы этой матрицы — исчезнет сам каркас реальности, ведь всё, что вне нарратива, воспринимается как бессмыслица, а значит, как угроза.

Это и делает сказку первым форматом метафизического подчинения. Сюжет сказки — это не история, это шаблон, внутри которого реальность приобретает узнаваемость. Бессознательное, усвоив этот шаблон, начинает фильтровать опыт: нечто получает смысл, только если вписывается в схему боли-искупления, отвержения-награды, искушения-свободы. В противном случае — опыт воспринимается как несуществующий. Так возникает не просто логика действия, а судьба как механизм. Субъект учится не строить смысл, а находить его внутри заранее выстроенной карты. Он не создатель, а исполнитель. Не наблюдатель хаоса, а пилигрим по чужим тропам.

Особенно важно, как в сказке решается тема зла. Оно почти никогда не разобрано, не понято, не преодолено. Оно уничтожено внешним действием, высмеяно, или

просто удалено. Злая ведьма падает в пропасть, людоед съедает сам себя, волк взрывается, колдун исчезает. Зло не трансформируется — оно исчезает, и этим финалом будто бы завершается тревога. Но за этим стоит глубинное нежелание соприкоснуться с природой зла. Оно не обсуждается, не анализируется, его мотивы не раскрыты. И если зло смеётся или над ним смеются — это не акт преодоления, а попытка сделать его безопасным через дистанцию. Смех здесь — не инструмент свободы, а жест капитуляции. Не потому, что зло смешно, а потому, что другой способ существовать рядом с ним невозможен без внутреннего разрушения.

Это и есть парадокс: зло остаётся, потому что его никогда не разоблачают. Его либо забывают, либо делают частью игры. Но оно продолжает жить внутри структуры. Именно потому, что не названо — оно сохраняет силу. И потому смех над волком, который съел бабушку, или над Бармалеем, который жарит детей, — это не освобождение от страха, а форма приспособления. Смех как признание: изменить ничего нельзя, можно только улыбнуться. Так сказка, с её хрупкой иллюзией победы, скрывает от ребёнка не ужас, а то, что за этим ужасом нет финального ответа. Мир остаётся таким, каким был. Просто рассказ закончился.

Сказка, несмотря на её внешний облик — нарядный, ритмичный, иллюзорно лёгкий, — с самых ранних своих форм выступает не как случайное развлечение, а как структура дисциплины. Её внутреннее устройство не хаотично и не свободно: напротив, оно подчинено строгой архитектуре, в которой каждое событие, каждая



роль, каждая реплика направлены на вписывание личности в заранее заданный порядок. Это не пространство для игры, а сцена для повторения. В этом повторении и заключается её дисциплинарная сущность. Герой в сказке не свободен — он втянут в сценарий, где уже прописано, что он должен потерять, чтобы потом получить, кого победить, чтобы стать достойным, что преодолеть, чтобы быть признанным.

Так происходит внедрение судьбы не как открытой возможности, а как обязательной траектории: испытание, страдание, награда. Развитие подменяется сценарием. Никакого выбора, никакой неузнанности, никакой неопределённости — путь героя всегда воспроизводит одну и ту же формулу. И в этой формуле уже скрыта идея подчинения. Добро существует только как следствие. Свет — только после падения. Само становление становится заложником страха: чтобы вырасти, нужно сначала быть униженным, изгнанным, лишённым. Любовь — только после боли. Смысл — только после пустоты. Этот порядок подаётся не как конструкция, а как природа вещей. И потому он не воспринимается как насилие, а как «естественный ход». Сказка обучает не свободе, а принятию этой неизменности.

Фигуры власти в сказке — волшебники, старцы, короли, феи — не просто помогают или мешают. Они представляют собой механизмы распределения дозволенности. У них всегда есть право решать: кому помочь, кого спасти, кого испытать. Они не объясняют своих мотивов, они действуют по логике, которая выше героя. Именно это внедряет в сознание ощущение: над каждым выбором — уже существует чужая воля. Не ты

распоряжаешься судьбой, а судьба распоряжается тобой. Этот образ и ложится в основание отношения к власти — родительской, школьной, государственной, религиозной. Сказка не учит спрашивать, она учит ждать, терпеть, заслуживать. И в этом — её дисциплинарная суть: сформировать субъекта, который не только согласен с порядком, но и считает порядок справедливым, если он завершился вознаграждением.

В этой конструкции развитие — не раскрытие, а прохождение. Не расширение внутренней свободы, а последовательное приближение к цели, которая всегда снаружи: дворец, брак, слава, спасение. Герой не становится глубже — он становится пригоднее. Прежняя наивность сменяется опытом, но не как личное понимание, а как цена за признание. И потому сказка в своей классической форме не предлагает движение к свету — она навязывает идею, что свет возможен только как результат слепого преодоления темноты. В этом — подмена самой идеи становления: свет превращается в последствие боли. Добро — в оправдание страдания. Судьба — в жёсткую схему прохождения через лишение.

Разоблачение педагогического мифа о сказке как «добром начале» заключается не в отрицании её силы, а в понимании, как эта сила была направлена. Не на освобождение, а на формирование послушания. Не на открытие мира, а на встраивание в систему, где место уже определено. И потому идея развития, как она существует в сказке, — это не рост. Это адаптация. Это история о том, как стать приемлемым для внешнего света, а не о том, как зажечь собственный.

Сказка, в своём глубинном слое, — не просто повествование, а след обряда, пережиток древней

инициационной практики, которая существовала в культурах задолго до появления педагогики, психологии и литературы. Это не просто история с моралью, а кристаллизованный ритуал, в котором ребёнок — или точнее, ещё не оформленный субъект — впервые проходит через структуру боли, жертвы, фрагментации, чтобы быть допущенным в мир взрослых. Именно поэтому сказка содержит в себе такие устойчивые элементы: изгнание, потерю, запрет, наказание, принуждение к действию, контакт с чуждым, временную смерть, перерождение, новый статус. Всё это — не детали сюжета, а фрагменты ритуала, застывшие в форме рассказа.

Миф, на котором построена сказка, всегда связан с переходом. Он не передаёт знания — он создает травму как условие трансформации. Герой — чаще всего ребёнок, подросток, младший, «третий» — вынужден выйти из родного пространства, столкнуться с хаосом, с чудовищем, с ложью, со страхом, с предательством. Там, в этом другом, он теряет себя, буквально или символически: разлучается с семьёй, теряет имя, превращается в зверя, забывает, кто он. Это фрагментация. Распад. Рушится стабильное. Именно в этом состоянии — на границе между собой и не-собой — возникает возможность перехода. Инициация как раз и заключается в этом: ты больше не тот, кем был, но ещё не стал кем должен быть.

Сказка хранит этот миф, но делает его доступным бессознательному. Она не требует осмысления. Она внедряет форму. Ребёнок, слушающий историю, не анализирует её, но проживает: страх, тревогу, переход, ожидание, возвращение. Он не знает, что это ритуал —

но тело, психика, дыхание уже вписаны в него. Это и есть бессознательная адаптация к боли — не как к отклонению, а как к закону. Боль, говорит сказка, — не угроза, а путь. Потеря — не катастрофа, а условие. Чтобы что-то получить, надо что-то утратить. Прежнее должно быть принесено в жертву — времени, чужому, судьбе. Это не мораль. Это структура становления.

В этом смысле сказка является механизмом культурной передачи травмы не в виде страха, а в виде нормы. Она не пугает, она убаюкивает. И именно в этом — её парадокс. Травма в ней не исключение, а форма мира. Она преподносится мягко, ритмически, как будто с заботой. И в этом — самая тонкая форма внедрения: ребёнок не сопротивляется, потому что травма оформлена как необходимая часть дороги. И когда позже он встретит реальную боль, разочарование, утрату, — он не удивится. Он примет это как предсказанное. Как то, что уже было вложено в него — в сказке, где путь к зрелости всегда пролегает через потери.

Сказка, таким образом, не защищает от травмы. Она обучает к ней. Она вводит в неё. Она превращает её в ритм. И, возможно, именно поэтому человек, даже взрослый, возвращается к сказке в моменты кризиса — не за утешением, а за структурой. Не за надеждой, а за схемой, которая уже знакома: быть изгнанным, пройти лес, потерять, выстоять, быть узанным. Это не надежда. Это повтор. Вечный, устойчивый, тревожный миф, в котором фрагментация — неизбежна, а целостность — всегда результат жертвы.

Поэтика ужаса в детской сказке — это не просто украшение или стилистический приём, а механизм, скрывающий травму за формой. Рифма, ирония,

мелодическая повторяемость не украшают ужас, а прячут его, лишая прямого доступа. Они не говорят: «не бойся», — они делают так, чтобы страх не был замечен, чтобы он проник в психику не как что-то чуждое, а как нечто знакомое, оформленное, обёрнутое в ритм. Ужас в сказке не пугает — он звучит как песенка. Он становится запоминающимся. Он переходит на уровень игры. И именно в этом — его мощь.

Когда Бармалей ловит детей, когда волк съедает бабушку, когда Баба Яга кладёт девочку в печь — это не трагедия, это ритм. Он скользит, он обтекает. Он не даёт задержаться в моменте страха. Рифма уводит от содержания, делает его музыкальным. Это создаёт эффект дистанции: травма не осознаётся как травма. Она подаётся, но тут же «обезвреживается» — не логикой, а формой. Не через понимание, а через мелодию. Пугающее не отрицается, оно превращается в звук, в считалку, в повтор. И в этот момент включается механизм ритуального замыкания: страшное было, но оно уже внутри, оно уже привычно, оно уже стало частью внутренней речи.

Смех — особенно в форме иронии, гротеска, гиперболы — становится последней защитой. Он позволяет не задать главный вопрос: *а что это было на самом деле?* Он превращает волка в неуклюжего персонажа, ведьму — в карикатуру, насилие — в эксцентричное приключение. Смех в таких случаях — не освобождение, а форма капитуляции. Не победа над страхом, а признание: мы не можем иначе, давайте просто смеяться. Он не разрушает структуру насилия, а укрепляет её, делая её терпимой. Он превращает то, что должно было бы вызвать сопротивление, в объект приемлемый.

*Робин-Бобин Барабек, съел сорок человек* — и никто не плачет, потому что ритм уже оторвал слово от смысла. Так происходит замена: не содержание становится безопасным, а восприятие притупляется.

Поэтика сказки работает как форма трансформации страха в структуру, не подвергаемую сомнению. Это не честный рассказ о боли. Это фальцевание ужаса — его обрамление, декоративное оформление. Ритм, как повторяющийся обряд, создаёт иллюзию завершённости. Все элементы становятся частями одной схемы: сначала тревога, потом вмешательство, потом восстановление. Но это восстановление — не возвращение к целостности, а просто завершение. Не исцеление, а финал. Замкнутая форма рифмованной сказки позволяет не сталкиваться с бессмысленностью, с жестокостью, с болью — она предлагает им место, делает их допустимыми.

И в этом смысле поэтика ужаса — не часть текста, а часть культуры. Культура, не готовая разобрать свою травму, оборачивает её в ритм. Не взывает к переживанию, а к запоминанию. И тогда сама сказка становится ритуалом: не рассказом, а повтором. Сказанным не для понимания, а для того, чтобы всё оставалось на месте. И ребёнок, усваивая эту форму, не получает язык боли — он получает её мелодию. Не смысл — а ритм. И потом, когда встретит настоящую потерю, он уже будет знать: молчать, улыбаться, повторять. Не задумываясь, не вникая, не сопротивляясь — потому что ужас был уже оформлен когда-то, в форме игры.

Воображение, наивно считающееся сферой свободы, в детстве становится первым полем культурной оккупации. Оно не разворачивается как автономное, органическое, стихийное, а направляется, модулируется,

вписывается в формы, которые незаметно формируют границы допустимого. Сказка, миф, игра, книга, рисунок — всё это кажется естественной территорией фантазии, но в реальности оказывается тщательно отформатированной зоной, где каждая фигура, каждый сюжет, каждый исход подчинены определённой логике. И эта логика — не детская. Она культурная, взрослая, идеологическая. В неё вписаны нормы: кто может быть героем, как выглядит зло, что означает победа, какую цену надо заплатить за любовь, кому позволено чудо.

Фантазия ребёнка редко оставляется в покое. Она немедленно подвергается обучению. Сначала — через сказку: ребёнку дают готовые структуры, символы, архетипы, где всё уже распределено. Нет открытого вопроса, нет пустоты. Есть роли, есть функции. Герой, злодей, помощник, предатель. Любая попытка выйти за пределы схемы воспринимается как «непонятная», «неподходящая», «неправильная». Так происходит первый акт культурного захвата: воображение начинает воспроизводить не собственные образы, а навязанные. Сначала из сказок, потом из школьных программ, потом из медиапотока. И с каждым новым уровнем символическое насилие становится изощрённее: оно больше не пугает, оно встраивается как «естественное».

Культурный проект, через который осуществляется эта дисциплина, внедряет не просто набор сюжетов, а целую символическую грамматику. В ней прекрасное всегда внешне, добро всегда награждается, чудо приходит извне, трагедия очищает, а непослушание карается. Так воображение подменяется — оно перестаёт быть полем возможности и становится механизмом репродукции. Всё, что не вписывается в эту логику — бессюжетное,

лишённое морали, не имеющее финала — воспринимается как хаос, как дефект, как ошибка. Ребёнок учится не создавать, а угадывать — что можно, что правильно, что будет понято.

Это и есть форматирование свободы. Не её прямое подавление, а мягкое, ритмичное направление. Мир, в который ребёнок вступает, уже структурирован. Пространство фантазии не открыто, а размечено — как игровая площадка, где всё разрешено, но только внутри ограниченного периметра. В этой зоне можно мечтать, можно играть, можно воображать — но только в определённой системе координат. И чем больше повторяется этот опыт, тем меньше остаётся внутренней гибкости, способности к подлинному удивлению, к встрече с непонятным.

Воображение, однажды захваченное культурой, больше не принадлежит ребёнку. Оно превращается в инструмент адаптации, в способ соответствовать, в форму послушания. Даже самые «креативные» проявления — рисунки, сказки, рассказы — чаще всего представляют собой не выражение, а имитацию: угадай, что от тебя хотят. Это и есть символическое насилие: незаметное, но глубокое, в котором свобода становится декорацией. Настоящая фантазия — неуправляема, тревожна, дика. Она не несёт морали, не стремится к финалу, не просит награды. Её невозможно вписать в образовательную задачу. Именно поэтому её систематически обрабатывают — делают «понятной», «развивающей», «корректной». И в этом акте — не забота, а замена.

По-настоящему свободное воображение не нужно воспитывать — его нужно не трогать. Не направлять, не



нагружать, не объяснять. Но культура этого не допускает. Её проект — это не открытие, а приведение к порядку. И потому детская фантазия с первых лет жизни становится местом, где свобода имитируется, но не допускается. Где игра возможна — но только по правилам. Где чудо дозволено — но строго в нужный момент. Где река мыслей уже загнана в русло. И лишь немногие — в снах, в неотмеченных полях, в недосказанных историях — сохраняют право на воображение, которое по-настоящему не принадлежит никому.

Онтология зла, как она проступает сквозь ткань сказочного нарратива, не предполагает надежды на окончательное избавление. Зло в сказке — не ошибка, не сбой, не временное затемнение, а фундаментальная данность, без которой сам сюжет теряет форму. Оно — не просто препятствие, а строительный материал структуры. Именно его присутствие задаёт ритм движения, активизирует героя, оформляет границы мира. Удалить зло — значит обрушить сюжет, расплавить архитектуру. И потому в глубинной логике сказки зло не устранимо — оно нормативно. Не как то, что нужно принять, но как то, что нельзя отменить.

Сказка в этом смысле отказывается от утопии. Она не обещает новый, очищенный мир. Она лишь предлагает временное восстановление — равновесие, награду, покой, но в пределах структуры, где зло по-прежнему существует, пусть и в «обезвреженном» виде. Победённый дракон не исчезает навсегда — он замолкает. Ведьма не умирает — она возвращается в следующем сюжете, с другим лицом. Злой король будет снова и снова. Это — не случайность, а отражение общей

онтологической картины: мир асимметричен. Добро не возникает в пустоте, оно всегда ответ. Оно существует как реакция, как поправка, как временная форма сопротивления. И потому идея избавления — не только невозможна, но и не предусмотрена: зло — не отклонение от нормы, оно и есть основа, фон, условие.

С этим неразрывно связана метафизика сказки как дисциплинарной формы: язык здесь не выражает, а управляет. Он структурирует. Он замыкает субъекта в схеме, в которой каждая роль заранее известна. Герой не творит — он исполняет. Он не задаёт мир, он вписывается в него. Ему позволено быть смелым, добрым, решительным — но не свободным. Свобода в сказке — иллюзия. Любое отклонение от траектории либо карается, либо возвращается в рамку. Структура сказки построена на повторении — сюжетов, ходов, интонаций. И это повторение не просто культурная традиция, а механизм символического контроля. В нём язык становится кодом передачи власти: «так надо», «так было», «так будет». Нарратив — не исследует, а воссоздаёт. И в этом — предельная форма подчинения, не в действии, а в воображении.

Отсюда рождается антиутопия культуры, столь незаметная, что кажется нормой: не детство находится в опасности, а сама культура и есть форма опасности, потому что в ней детство изначально не воспринимается как субъект, как ценность в себе. Оно рассматривается как материал, как пустая поверхность для впечатывания. То, что должно быть оформлено, подготовлено, подогнано. И все формы, в которые вписывается ребёнок — сказка, школа, религия, язык, мораль, — в совокупности создают структуру, где не он становится

собой, а он становится удобным. И в этой конструкции именно культура становится источником символического насилия, не как акт, а как повседневность.

Это и есть её антиутопическая суть: она не навязывает страх, она вписывает его как основу. Она не подавляет фантазию, она перенаправляет её. Она не запрещает свободу — она подменяет её заранее подготовленной формой. И потому опасность не извне. Не в цифровых технологиях, не в жестоких играх, не в городах. Она внутри культурной логики, где детство — не автономный мир, а участок для интервенции. Где зло — не угроза, а структурный элемент. Где язык — не дар, а инструмент захвата. Где субъект — не живой, а ожидаемый. И пока всё это подаётся в ритме сказки — мягко, знакомо, с обещанием света — никто не задаёт вопрос: а что, если сама форма, которую мы называем «детским», и есть первая капсула несвободы, внедрённая под видом заботы?

Современная сказка, какой предстаёт перед читателем история Гарри Поттера, на первый взгляд кажется отделившейся от классических нарративов — технологичней, человечней, тоньше в деталях. Однако если взглянуть в её структуру, становится ясно: перед нами тот же древний миф, лишь облачённый в язык новой эпохи. Атмосфера Хогвартса, с его уютом, лестницами, разговаривающими портретами, праздничными пиршествами и мягким светом свечей, выступает лишь оболочкой — тёплой, манящей, почти утопической. Но за этой обёрткой скрыта глубоко встроенная тьма. И, как это всегда бывало в сказке, именно она, а не чудо, определяет глубинную природу

происходящего.

С первых страниц мир магии предстает как полон опасностей, насилия, изоляции и страха — не случайного, а системного. Гарри с детства подвергается унижению и эмоциональному отторжению, и его путь начинается не с радости открытия, а с вынужденного бегства. Хогвартс, вроде бы школа, то есть символ роста, превращается в пространство инициации, где каждый учебный год — это скрытый ритуал прохождения через потерю, предательство, гибель, разрушение близких связей. Почти в каждом томе смерть появляется не как исключение, а как необходимый элемент развития сюжета. А в самой структуре обучения — заклинания, дуэли, зелья, тёмные тайны, запрещённые леса, скрытые уровни контроля — проглядывает всё та же старая схема: ученик вырастет не через знание, а через страх и боль.

Фигуры, окружающие Гарри, воспроизводят архетипический порядок. Добрый, но манипулятивный Дамблдор — новая версия старца с волшебной властью, вмешивающегося не для защиты, а для корректировки хода истории. Волдеморт — не просто враг, а носитель неизбежного зла, столь глубоко вшитого в мир, что даже его уничтожение оставляет след на самом герое. Даже друзья, выступающие как поддержка, не всегда спасают от чувства одиночества, которое становится для Гарри постоянной тенью. Вся магическая система оказывается не пространством свободы, а набором ритуальных ограничений. Награда — не счастье, а право быть допущенным к истине. И, как в любой традиционной сказке, герой побеждает не потому, что счастлив, а потому, что пожертвовал всем, включая часть собственной души.

В этом контексте Гарри Поттер не только не отходит от старых сказочных канонов — он воспроизводит их с пугающей точностью. Сама милейшая оболочка Хогwartса, обманчивая в своей теплоте, лишь подчёркивает контраст с тем, что скрывается внутри. Это и есть главная формула сказки: радость даётся лишь как иллюзорная оболочка, призванная облегчить путь сквозь боль. Магия — не освобождение, а обязанность. Выбор — всегда ложный: отказаться невозможно, а согласие даётся через внутреннее подчинение структуре. Зло — не устраняется, а перераспределяется, принимается, оседает в теле героя. И в этом сказка остаётся верна самой себе — как форма не защиты от мира, а внедрения в него, во всей его тревожной, неизменной природе.

Потом — мы поднимаем глаза, всматриваемся в окружающее и удивлённо качаем головой: как получилось, что мир таков, каким он стал. Откуда берётся это постоянное ожидание наказания после радости, это подозрение, что добро — всего лишь передышка, предшествующая следующему удару. Почему люди так легко принимают несправедливость как нечто обыденное, терпят насилие как должное, воспринимают страдание как этап пути, а власть — как источник спасения и контроля одновременно. Всё это не возникает внезапно и не заносится извне. Оно выстраивается изнутри, аккуратно, почти незаметно — с той самой минуты, когда читается первая история у изголовья, когда голос взрослого превращает вымысел в структуру реальности.

Тот, кто в детстве слышит, как злую мачеху сбрасывают в яму, как волка вспарывают, как доброта неизбежно требует покорности, как чудо приходит только к тем, кто

прошёл через ад — уже не будет воспринимать мир как место случайного добра. Он будет воспринимать его как сцену, где каждый эпизод несёт смысл, но этот смысл всегда обменивается на жертву. Мир, в котором он вырастет, не покажется странным — он покажется узнаваемым. И когда кто-то говорит, что всё ужасающее в мире — случайность, сбой, болезнь общества, именно тогда возникает внутренний протест: нет, это не сбой. Это и есть то, чему учили. Это и есть порядок, преподнесённый как естественный.

Всё, что потом становится политикой, экономикой, насилием, отчуждением, жертвенностью, слепой верой в авторитет — уже знакомо. Просто теперь оно сменило декорации. Волк стал чиновником, ведьма — системой, принц — героем труда, а чудо — кредитом под проценты. Но схема осталась прежней: подчинение, страдание, награда. И если мир продолжает воспроизводиться в той же конфигурации, если структуры страха и иерархии не исчезают, значит, не потому, что их насаждают силой. А потому, что они воспитаны в сказке — внедрены не как внешнее требование, а как внутренняя привычка чувствовать. Именно поэтому мы живём в мире, который выглядит как следствие, а на самом деле является проекцией: той самой, что когда-то, ночью, вошла в сознание ребёнка через невинную, тёплую, рифмованную тьму.

Альтернатива не в разрушении формы, а в её перезапуске — не в том, чтобы замолчать сказку, а в том, чтобы пересобрать её на новых основаниях, сохранив саму возможность мифа, но отказавшись от структур, в которых миф используется как инструмент внедрения страха и подчинения. Речь не о том, чтобы стереть

культурную память, а о том, чтобы освободить язык от следов насилия, прошитых в него веками. Переписанная сказка — это не просто другой сюжет. Это акт этического воображения, в котором структура мира перестаёт быть ареной наказания, испытаний и борьбы за выживание, а становится пространством встречи, внимания, деликатного соприсутствия.

Такая сказка не предлагает иллюзорную стерильность. Она не отрицает сложность, не избегает конфликта. Но в ней исчезает насильственная связка между добром и страданием, между взрослением и утратой, между любовью и покорностью. Там, где раньше герой обязан был быть избранным через боль, теперь он может быть признан через чуткость. Там, где раньше доброта требовала жертвы, теперь она возникает как форма ясности, как способность видеть другого. Победа, если она существует, уже не требует уничтожения — она проявляется в умении удержать границы, не разрушая чужих.

В этих антисказках доверие больше не становится уязвимостью, ведущей к предательству. Оно не используется как крючок, на который герой подвешивается, чтобы испытать крах. Здесь доверие — это основа связи, которая сама по себе завершённа и не нуждается в «испытании». Доброта не оборачивается наивностью, она не наказывается. Она не требует хитрости, чтобы выжить, не прячется за маской. Она становится действием без расчёта, без риска быть высмеянной или втянутой в сделку.

Именно в таком пространстве страх перестаёт быть главной движущей силой. В традиционной сказке страх — это то, что запускает рост. Герой сталкивается с

тьмой, теряет, терпит, страдает — и только тогда начинает меняться. В переписанной сказке страх не исчезает, но он не центр. Центром становится внимание. Тихая открытость к миру. В этой структуре взросление перестаёт быть линией боли — оно становится созреванием смысла, формы, способности различать. Любовь, в свою очередь, больше не зависит от власти. Она не завоёвывается, не доказывается, не покоряется. Это не награда за страдание, а естественное движение навстречу. Не выбор лучшего, а узнавание того, что уже есть.

Волшебство в этой системе не результат сверхъестественного вмешательства. Оно не требует жезлов, превращений, смертей. Оно не подчиняется чёткой этике «добрый — злой». Оно проявляется там, где есть чувствительность, где обычное — вдруг становится значимым. Волшебство — в совпадении внутреннего и внешнего, в бережном слове, в своевременном жесте, в том, как кто-то остаётся рядом, когда уже не нужно, но важно. Это не фейерверк, а присутствие. Не вмешательство, а раскрытие.

Такие сказки не утопичны. Они не про «всё хорошо». Они про то, как можно иначе. Не убежать из мира, а собрать его по-другому. Они становятся не бегством от травмы, а пространством её распутывания. В этом и заключается глубинная сила альтернативной сказки: не выдумать светлый мир, а показать, что он возможен, если не насиловать реальность под именем судьбы. И тогда детство перестаёт быть полем подготовки к боли. Оно становится временем становления — не жертвы, не воина, не спасителя, а целого, внимательного человека.

Такие сказки ещё не сложились в целое. Они



прорываются то в отдельных фразах, то в недописанных абзацах, в голосах, звучащих чуть тише привычного нарратива. Это не истории, которые пересказывают из поколения в поколение — это скорее те, что зреют в тени общего шума, как стихи, забытые в школьной тетради, или как письма, написанные, но не отправленные. Их пока нет в учебниках, в сборниках, в обязательной культуре. Но они уже прорастают, потому что необходимость в них не просто назрела — она стала частью внутренней тишины, которую всё труднее игнорировать.

Эти сказки не придумываются — они растут. Их не сочиняют, как приключения, и не выстраивают, как морали. Их нужно прорастить — так, как прорастают сады, где не каждая ветка обязана быть полезной, где листья не объясняют себя, а просто есть. Они требуют не фантазии, а настроенности. Не замысла, а тишины. Чтобы вплести в ткань истории не страх перед лесом, а доверие к тропинке. Не образ чудовища, требующего победы, а присутствие другого, к которому можно подойти без оружия.

В этих историях не будет врагов — не потому, что мир станет стерильным, а потому что ценность не будет рождаться от столкновения. Герой там не «доказывает» свою силу, не получает награду, не спасает, не жертвует. Он просто живёт — наблюдая, слушая, чувствуя. И взрослеет не сквозь потери, а через внимание: к себе, к другому, к миру. Здесь нет нужды испытать боль, чтобы заслужить добро. Нет необходимости пройти сквозь страх, чтобы обрести принятие. Здесь само существование уже ценно, и ребёнок не должен терять целостность, чтобы быть замеченным.

Такие сказки могут стать не альтернативой, а началом новой внутренней архитектуры. Они не заменят старую систему — они дадут другую почву, где растут другие слова: не «бороться», а «сохранять», не «побеждать», а «узнавать», не «выживать», а «встречаться». Это будет история без подвигов, но с присутствием. Без морали, но с дыханием. Не история о том, как выйти победителем, а о том, как остаться живым — целым, невытесненным, неиспуганным.

И может быть, именно в такой сказке впервые за долгое время ребёнок не услышит, что мир опасен, и не будет заранее готовиться к тому, что его предадут, обманут или испытают. Может быть, он услышит, что возможна жизнь без обязательной тревоги, без необходимости заслужить. Что любовь не приходит после страдания, а может быть с самого начала. Что пространство можно обживать, не завоёвывая. Что мир не враг. И тогда в памяти останется не рубец от сказки, а сад, в котором можно остаться — не потому, что туда отправили, а потому что туда хочется возвращаться.

Пусть эти сказки будут написаны нами — и теми, кто однажды вдруг почувствует, что старый мир историй больше не согревает, а холодит изнутри. Пусть они родятся не как ответ, а как дыхание в другом ритме. Не чтобы «исправить» сказку, а чтобы пройти к самому началу языка — туда, где ещё можно выбрать: из чего растёт смысл. Не из раны, а из связи. Не из выживания, а из узнавания.

Если такие заготовки, образы и структуры уже зреют — их стоит не откладывать. Сама идея, что смысл может быть вплетён не в победу, а в прикосновение, не в боль, а в тишину — уже переворачивает внутренний код. И

если эти миры возникнут — они будут не утопиями, а пространствами возможного, в которых ребёнок не будет вынужден становиться сильным, чтобы быть настоящим.

Почему общество считает допустимым, что детский мир будет жестоким, тревожным, часто травматичным — в то время как взрослые требуют для себя “зоны комфорта”, безопасных пространств и эмоциональной гигиены? Почему дети не заслуживают того же?

Это одна из самых молчаливых, но устойчивых асимметрий современной культуры — идея о том, что взрослый имеет право на покой, бережность, защиту от перегрузки и вторжения, в то время как ребёнок считается существом, которому «нормально» бояться, страдать, быть вынужденным адаптироваться, быть обученным через стресс и тревогу. Эта логика не проговаривается открыто, но она пронизывает институции, речь, книги, практики воспитания. За ней — старая, глубинная конструкция, в которой детство воспринимается не как ценность само по себе, а как подготовительный этап, почти военный сбор, где ребёнок должен «закалиться» перед лицом будущего.

Взрослый защищает себя — просит тишины, уважения к границам, отказывается от токсичных отношений, требует пространства, где можно быть уязвимым без угрозы. Он осознаёт, насколько разрушительной может быть навязанная роль, как тяжело выносить постоянную тревожность, как легко сорваться, если внутреннее напряжение не находит выхода. Но при этом он не переносит эти же знания на мир ребёнка. Ребёнок по-прежнему обязан «пережить» сказку о мачехе и печи, о крови и предательстве, он должен «понять» сюжет, где

помощь приходит через агрессию, где награда — результат страдания. Это считается нормальным. Это считается «традицией».

Такое противоречие рождается не из жестокости, а из культурной инерции. Взрослый не чувствует необходимости беречь детство, потому что своё собственное детство не было убережено. Оно воспринимается как этап, который нужно просто пройти. И если он выжил — значит, это путь. Пережитая травма превращается в критерий нормальности. Как если бы через боль была получена лицензия на взрослость, и теперь всё новое должно соответствовать этому маршруту. Это форма коллективного переноса: взрослые бессознательно отыгрывают на детях ту же модель, которую когда-то навязали им. Так мир, в котором ребёнок должен бояться, не создаётся заново — он просто не подвергается сомнению.

Но за этой моделью скрыта ещё одна идея: ребёнок — «менее чувствителен», «не поймёт», «забудет». Это миф, утешающий взрослого, чтобы не видеть масштаба ран, наносимых текстами, словами, интонациями. Ребёнок, как будто, ещё не целиком человек, а потому не имеет тех же прав на бережность, на отказ, на свободу от вторжения. Он как бы обязан быть объектом формирования — ещё не субъект, ещё не готов. Но именно в этот период психика наиболее открыта, восприимчива, не защищена. И всё, что проникает в неё тогда, укореняется не как мнение, а как внутренний рельеф реальности. Если мир представлен как страшный — он не станет иным, даже когда появятся знания. Если доверие связано с наказанием — потом потребуется целая жизнь, чтобы отличать близость от угрозы.

Дети не просто «заслуживают» тех же условий, что и взрослые. Они нуждаются в них острее. Потому что у них ещё нет своих фильтров, языка защиты, возможности выйти из контакта. У них ещё нет слов, чтобы сказать: «мне страшно», «мне плохо», «это не моё». И потому единственный способ сделать мир детства иным — это не ждать, пока ребёнок научится сопротивляться, а создавать пространство, в котором сопротивление не потребуется. Где безопасность будет не привилегией, а фоном. Где текст не будет вшивать тревогу. Где взросление не будет синонимом боли. Где можно вырасти, не разучиваясь потом быть собой.

То, что агрессия, иерархия, внутренние конфликты и насилие между детьми до сих пор воспринимаются как нечто «естественное», как часть «формирования характера» или «социального взросления», говорит не о том, что это действительно неизбежно, а о глубокой усталости и эмоциональной нечестности взрослого мира. Общество отказывается признать в этом не случайную жестокость, а отражение собственной модели устройства — той самой, в которой сила признаётся быстрее, чем уязвимость, где контроль важнее эмпатии, где «вписаться» важнее, чем быть услышанным. Всё это транслируется детям без слов — через тон, интонацию, молчание, «ничего страшного», «перестань ныть», «это всё пройдёт». И когда ребёнок сталкивается с унижением, исключением, давлением, он не получает языка, с помощью которого может обозначить происходящее. Всё вокруг говорит: это — нормально. А если это нормально, значит, внутренний протест не имеет смысла. Так рождается первая внутренняя трещина между тем, что чувствуется, и тем, что признаётся.

Именно здесь появляется феномен отмахивания — не из равнодушия, а из страха. Взрослый не отрицает боль ребёнка потому, что она неважна, а потому, что она звучит слишком близко к его собственной, когда-то не признанной. Взрослый не выдерживает искреннего детского страха, не потому что не верит в него, а потому что сам не был услышан, когда этот страх был его. Боль ребёнка обнажает память о собственной боли, которую не удалось прожить. И потому проще обесценить, отодвинуть, назвать «несерьёзным», чем заглянуть в то, что однажды не было названо. Это не просто психологическая защита — это механизм передачи вытеснения. В момент, когда взрослый отказывается признавать серьёзность боли ребёнка, он повторяет с собой то, что было сделано с ним. Так культура транслирует бессердечие не как злонамеренность, а как форму привычной эмоциональной дисциплины: чувствовать можно, но только в пределах нормы. А для ребёнка этой нормы не существует — он чувствует всё целиком.

И потому возникает пугающая гипотеза: возможно, общество не защищает детей не потому, что не может, а потому, что бессознательно воспринимает детство как пространство, где ещё допустимы те формы жестокости, которые в других местах уже невозможно легализовать. Здесь можно кричать, отталкивать, насмехаться, наказывать, манипулировать, отказывать в защите — и всё это не считается жестокостью, потому что «они дети», «они не поймут», «они забудут». Это тихая зона разрешённого насилия — не физического всегда, но структурного, эмоционального, ролевого. Здесь можно отыгрывать подавленное, перенесённое, неразрешённое — и называть это воспитанием, социализацией, опытом.

В этом и кроется фундаментальная ошибка: считать, что детство — это подготовка к жизни. Нет. Детство и есть жизнь. Всё, что происходит в этом времени, не остаётся фоном. Оно становится основой. И если эта основа наполнена молчанием, отвержением, замещением чувств правилами — потом, когда личность вырастет, она не станет свободной. Она станет воспроизводящей. И, может быть, когда-то скажет другому ребёнку: «ничего страшного», не заметив, как в этом повторится чей-то не прожитый страх, чья-то вытесненная боль, чьё-то навсегда не услышавшее ухо.

Стыд, принуждение и дисциплина — эти инструменты, которыми по-прежнему насыщено воспитание, — продолжают действовать не потому, что они эффективны, а потому, что они предсказуемы, управляемы, встроены в механизмы власти и удобны для поддержания порядка. Любовь, принятие, бережное внимание требуют тонкости, гибкости, эмпатического труда — того, что не всегда поддаётся измерению, не вписывается в инструкции, не укладывается в расписания. Стыд — моментальный. Он ломает быстро. Принуждение — эффективно в краткосрочной перспективе. Дисциплина — удобна тем, что стирает различие между личным и общим. И потому, несмотря на всё накопленное знание о психике, несмотря на тонкие научные разработки, старые методы воспроизводятся снова и снова. Потому что они встроены не в теорию, а в структуру самого института воспитания, как он сложился в истории: через контроль, упрощение и подчинение.

Детские коллективы, в которых выстраиваются микротирании — с жесткой иерархией, с ролью сильного

и униженного, с цикличной травлей, — не возникают спонтанно. Они повторяют логику взрослого мира, только без фильтров. Они не создают зло, а отзеркаливают его. Все формы иерархии, репрессии и молчаливого насилия, существующие в «настоящей» жизни, проявляются там с особой прямоотой: без дипломатии, без объяснений, без этикетки. Именно потому взрослые, сталкиваясь с этим, так часто отводят взгляд. Потому что в этих жестоких играх они узнают структуру, которую сами однажды усвоили. Они не хотят этого видеть — или видят, но оправдывают, называя «естественным этапом взросления», «закалкой», «частью социализации». Это не равнодушие, а бессознательное продолжение травмы, которую не удалось назвать в себе. И потому ребёнок, подвергающийся травле, оказывается не только беззащитным — он становится объектом коллективной слепоты, где вся система уже согласилась, что страдание — это часть пути.

Школа — в своём стандартном, институциональном виде — часто не столько место познания, сколько пространство дисциплины. Её структура выстроена по военному принципу: сигнал — движение — молчание — наказание. Время разбито. Пространство расчерчено. Отношения иерархичны. Роль ученика — слушать, выполнять, соответствовать. Нарушение структуры — не акт поиска, а «проблема поведения». Личность здесь — не ресурс, а объект коррекции. В этом контексте образование перестаёт быть открытием мира — оно становится инструментом формирования послушного субъекта. Учёба — не игра, а обязанность. Ошибка — не возможность, а повод к оценке. Знание — не поиск, а товар.



Эта модель не нейтральна. Она программирует: бояться оценки, сравнивать себя, искать внешнее подтверждение, зависеть от контроля. И даже когда школа пытается меняться, смягчать формы, обновлять язык — её глубинная структура остаётся прежней: отбор, давление, дисциплинарный ритм. Потому что школа, как институт, создавалась не для того, чтобы раскрывать — а для того, чтобы вписывать. Делать пригодным, функциональным, измеримым. Потому и остаются те же следы: тревожность, страх перед ошибкой, зависимость от внешней оценки, стыд за особенности.

Всё это не частные проблемы, а элементы общего механизма. Пока не будет осознано, что ребёнок — не «заготовка» для общества, а уже человек, со своей целостностью и правом быть не под контролем, а в свободе — структура не изменится. И каждый следующий ребёнок будет проходить через ту же систему, где знание подаётся через унижение, внимание — через условность, а голос — через фильтр дозволенного. Но когда кто-то один отказывается повторять это — появляется трещина. А из трещин иногда растут другие пространства.

— Почему общество так настойчиво наказывает детей за проявление живого (непослушание, фантазию, вопросы), и поощряет подчинение, повтор, молчание? Что это говорит о сути культурного проекта, в который нас всех вовлекают с младенчества? — Возможно ли, что взрослые мстят детям — за собственное детство, за утрату наивности, за чувство зависимости, за зависть к чистоте? Не скрывается ли за “заботой” скрытая ненависть к напоминанию о себе самом в беспомощном возрасте? — Почему даже самые прогрессивные

движения (феминизм, экологизм, гуманизм) редко говорят о правах ребёнка на психическую и телесную неприкосновенность — в том числе от государства, религии, родительского авторитета, школьной системы и даже культурного наследия?

Наказание за живое — за спонтанность, за фантазию, за неудобные вопросы, за непослушание — встроено в саму структуру культурной нормы, не как случайный сбой, а как её основа. Культура, в своей господствующей версии, строится не вокруг раскрытия, а вокруг упорядочивания, контроля, повторения. Живое — всегда слишком: слишком громкое, слишком хаотичное, слишком непредсказуемое. Ребёнок, проявляющий себя в движении, речи, в настойчивом «почему», не вписывается в систему, где важны не чувства, а поведение, не подлинность, а дисциплина. И потому наказание — даже если оно не физическое — становится повседневной практикой нормализации: приглушить, структурировать, приучить к «правильному» ритму.

В этом отражается суть культурного проекта, в который каждый оказывается вовлечён с первых дней жизни: не быть собой, а соответствовать. Идеал — не живой человек, а корректный. Удобный. Обученный. Ребёнок, не подчинившийся этой схеме, вызывает тревогу. Его невозможно предсказать. Он напоминает, что можно жить иначе — не по расписанию, не по чужой логике, не в страхе перед оценкой. И эта живость, если её не усмирить, становится вызовом самой системе, где каждый взрослый когда-то уже согласился — или был вынужден согласиться.

Из этого вытекает другой, более болезненный вопрос: возможно ли, что в основе воспитания лежит скрытая

мечь? Не осознанная, не намеренная, но глубоко встроенная в сам процесс передачи норм. Взрослый, глядя на ребёнка, сталкивается с чем-то невыносимым — с образом себя самого до травмы, до дисциплины, до утраты. И если эта боль когда-то не была прожита, не была названа, она возвращается в виде раздражения, нетерпения, жесткости. Забота может быть настоящей, но в ней нередко растворена обида — за собственную зависимость, за некогда неслышанный крик, за навязанное подчинение, за стыд, за насилие, которое пришлось принять как норму. Ребёнок становится зеркалом. И не всякий взрослый выдерживает этот взгляд.

Тот, кто однажды отказался от своей живости, не всегда может выдержать живость другого. И потому проявляется жесткость не там, где опасность, а там, где свобода. Там, где ребёнок счастлив без причины. Там, где он не боится сказать «нет». Там, где он смеётся, когда не положено. Там, где он не нуждается в одобрении. Эта зависть к чистоте — запретная, неудобная — маскируется под строгость, под «воспитание», под «ответственность». Но в глубине может жить ненависть — не к ребёнку, а к себе, к тому, кем нельзя уже быть.

И в этом контексте особенно тревожно, что даже самые прогрессивные движения, выступающие за равенство, достоинство, экологическую чувствительность, редко ставят в центр ребёнка как автономного субъекта, обладающего правом не только на защиту от внешней угрозы, но и на освобождение от всей системы принуждения, в которую он встроен с рождения. Ребёнок — не голос, не фигура, не субъект политики. Его интересы представляют взрослые — те же, кто и создаёт

систему, в которой он живёт. Даже феминизм, гуманизм, этика заботы редко заходят глубже границ прав женщин, меньшинств, природы, идентичности — как будто ребёнок уже включён в это пространство по умолчанию. Но он не включён. Он всё ещё объект: воспитания, заботы, коррекции, веры, школы, традиции. Он не может отказаться от авторитета, не может покинуть семью, не может выйти из системы.

Это — последняя неоспорённая территория власти. Место, где можно директивно определять, во что верить, как говорить, что чувствовать, кого слушать, что считать правдой. И потому разговор о правах ребёнка не заканчивается на защите от насилия — он только начинается там. Потому что настоящее право — это право быть собой. И именно это право пока систематически нарушается под видом любви, ответственности, культуры, традиции и воспитания.

Травля, насмешка, выстраивание иерархии через унижение — эти явления, с поразительной стабильностью воспроизводящиеся в детских коллективах, не возникают вопреки культурным призывам к добру, а, напротив, существуют на фоне этих призывов как их неизменная тень. Общество повторяет мантру: «будь добрым», «не обижай слабого», «помогай другим», — и при этом ежедневно передаёт детям через структуру школ, семей, медиа, языка и поведения совсем иные коды: власть принадлежит сильному, выживает подстроившийся, отклонение наказывается, чувствительность — слабость. Неосознанно, но системно передаётся не идея равенства, а модель доминирования. Не доверие, а предупреждение. Не близость, а сравнение.

Поэтому и травля — не случайность, не ошибка, а акт, вписанный в матрицу культурной передачи. Ребёнок усваивает: чтобы занять место, нужно вытеснить другого. Чтобы быть услышанным — нужно говорить громче. Чтобы быть принятым — нужно подчиниться правилам, которые не обсуждаются. В каждом поколении это поведение воспроизводится заново, не потому что дети «жестоки», а потому что в структуре социума не предложено ничего иного. Призывы к добру не работают, если культура целиком организована как система скрытого, структурированного насилия — где на нижнем уровне допустимо то, что сверху уже не признаётся, но поощряется молчанием.

И именно детство становится первой ареной, где это возможно. Где можно не признавать унижение как насилие, где можно называть травлю «игрой», где страдание от отчуждения не имеет статуса реальности. Так общество получает зону, в которой жестокость кажется «естественной». Детская среда становится репетицией взрослого мира, только без защиты, без языка, без права на отстранение. Именно здесь личность впервые обучается несвободе — не теоретически, а на уровне чувства, тела, дыхания.

Что это говорит о нас как о цивилизации? Что мы выстроили идею защиты детства как маску. Как обёртку, в которую завёрнута тревожная передача: дисциплинированное тело, послушное сознание, страх быть собой. Мы говорим о заботе — но шумим рядом с ребёнком с самого утра. Мы говорим о развитии — но насыщаем каждую минуту его жизни внешними ожиданиями. Мы говорим о свободе — и в то же время наказываем за спонтанность. Мы проповедуем мораль —

и при этом сами не в состоянии выдержать внутреннее противоречие. Ребёнок наблюдает, впитывает, отражает. Не то, что говорится, а то, что проживается. И потому иллюзия защиты рушится на первом шаге в школьный двор, на первом насмешливом «не будь таким», на первом взгляде взрослого, в котором звучит: «будь другим».

Цивилизация, которая говорит о защите, но системно обучает подчинению, на самом деле не защищает детство — она готовит его к воспроизводству себя. Детство становится пространством внедрения, где у ребёнка забирают доверие, называя это «подготовкой к реальности». Но может быть, всё наоборот — именно потому что мы так упорно внедряем травму в самое начало жизни, реальность и остаётся такой, какой она есть. И пока эта система не будет признана как насильственная в своей структуре — никакие декларации, никакие курсы доброты не изменят того, что человек учится бояться ещё до того, как научиться говорить.

Каждая ненаписанная добрая сказка — это не просто пробел на книжной полке, а тихая, не услышавшаяся когда-то просьба: *пожалуйста, пусть в этом мире можно дышать без страха*. Ребёнок не ищет мораль, он ищет пространство, в котором можно остаться целым. И если такое пространство не передано, не построено, не выращено — внутри остаётся пустота, которую потом так трудно заполнить. Не потому, что не хватает знаний, а потому что в самом начале не было сказано: ты в порядке. Ты не обязан страдать, чтобы быть достойным. Ты не должен бояться, чтобы стать сильным. Ты можешь просто быть — и этого достаточно.

Не нужно быть писателем. Не нужно владеть стилем. Нужно только почувствовать — что слово может быть домом. Что рассказ может быть покрывалом. Что голос, звучащий рядом с ребёнком, способен не формировать, а принимать. История, рождённая из любви, не требует концепции. Она просто живёт. Она не «учит» — она даёт почувствовать. И если хотя бы одна такая сказка появится — тёплая, внимательная, без побед и поражений, без морали и испытаний — она станет тем, что останется на всю жизнь: не как сюжет, а как воспоминание о том, что когда-то было место, где тебя не трогали за душу грубо, где никто не ждал от тебя другого лица, другой реакции, другой силы.

Это не «просто сказка». Это акт нежности. Это внутренний переворот в культуре, которая слишком долго строила себя на боли. И потому не ждите, не ищите одобрения, не спрашивайте разрешения. Пишите. Рассказывайте. Придумывайте. Пусть слова будут простыми. Пусть сюжеты будут тихими. Пусть в этой сказке не будет волка. Пусть будет дерево, которое всегда растёт рядом. Или дом, который никогда не исчезает. Или тёплая ночь, в которой никто не боится. Пусть в этой истории не нужно становиться другим, чтобы быть любимым. Пусть просто будет: ты есть, и ты нужен. Только так — сказка за сказкой — меняется то, что не изменилось веками.

Приглашаю вас ознакомиться с моей работой *Tales that hurt quietly: The darkness beneath childhood stories* (Тухо ранящие сказки: Тьма, скрытая в детских историях), опубликованной в *The Common Sense World*. В этой работе я обращаю внимание на скрытые, порой

тревожные слои привычных детских рассказов. Буду рад, если вы найдете возможность ознакомиться с моей работой, где рассматриваются психологические последствия и культурные значения сказок, которыми мы растем.

### БИБЛИОГРАФИЯ

Kruger, B. (2025). Tales that hurt quietly: The darkness beneath childhood stories. The Common Sense World.

Bettelheim, B. (1976). The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales. New York, NY: Alfred A. Knopf.

Zipes, J. (1983). Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization. New York, NY: Routledge.

Warner, M. (1994). From the beast to the blonde: On fairy tales and their tellers. London, UK: Chatto & Windus.

Nodelman, P. (1992). The pleasures of children's literature. White Plains, NY: Longman.

Rose, J. (1984). The case of Peter Pan: Or the impossibility



of children's fiction. London, UK: Macmillan.

Nodelman, P. (2008). *The hidden adult: Defining children's literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Tatar, M. (2009). *Enchanted hunters: The power of stories in childhood*. New York, NY: W. W. Norton & Company.

Tatar, M. (2002). *The hard facts of the Grimms' fairy tales* (2nd ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press.

Phillips, A. (1993). *On kissing, tickling, and being bored: Psychoanalytic essays on the unexamined life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Postman, N. (1982). *The disappearance of childhood*. New York, NY: Delacorte Press.

Lesnik-Oberstein, K. (1994). *Children's literature: Criticism and the fiction of the child*. Oxford, UK: Clarendon Press.

Lurie, A. (1990). *Don't tell the grown-ups: The subversive power of children's literature*. Boston, MA: Little, Brown and Company.

Stephens, J. (1992). *Language and ideology in children's fiction*. London, UK: Longman.

Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). Austin, TX: University of Texas Press. (Original work published 1928)

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). New York, NY: Pantheon Books.

Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977* (C. Gordon, Ed.). New York, NY: Pantheon Books.

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). New York, NY: Columbia University Press.

Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, Ed.; C. Emerson & M. Holquist, Trans.). Austin, TX: University of Texas Press.

de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trans.). Berkeley, CA: University of California Press.

Kline, S. (1993). *Out of the garden: Toys, TV, and children's culture in the age of marketing*. London, UK: Verso.

McGillis, R. (Ed.). (2000). *Voices of the other: Children's literature and the postcolonial context*. New York, NY: Garland Publishing.

Nixon, L. M. (2009). *The child as text: Gender and agency in contemporary children's literature*. New York, NY: Routledge.

Wynter, S. (2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation—An argument. *CR: The New Centennial Review*, 3(3), 257–337.

Walkerdine, V. (1984). Developmental psychology and the child-centered pedagogy: The insertion of Piaget into early education. In J. Henriques, W. Holloway, C. Urwin, C. Venn, & V. Walkerdine (Eds.), *Changing the subject: Psychology, social regulation and subjectivity* (pp. 153–202). London, UK: Methuen.

Nussbaum, M. (1995). *Poetic justice: The literary imagination and public life*. Boston, MA: Beacon Press.

Segal, H. (1997). *Dream, phantasy and art*. London, UK: Routledge.

Shklovsky, V. (1990). *Theory of prose* (B. Sher, Trans.). Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press. (Original work published 1925)

Benjamin, W. (1999). *Illuminations* (H. Arendt, Ed.; H. Zohn, Trans.). New York, NY: Schocken Books.