

Марина БРАТЕРСЬКА-ДРОНЬ

доктор філософських наук, професор

## НОВА — СТАРА КАЗКА (Соціально-філософський аспект кіноказки)

Казку прийнято вважати одним з головних жанрів фольклору<sup>1</sup>. Її історія сягає у глибину століть, і навряд чи хто-небудь з науковців наважиться назвати точну дату її народження. Так чи так, але казка супроводжує людину впродовж усього її життя. У чому ж криється секрет вічної молодості і затребуваності казки?

Звернімося, бодай у найзагальніших рисах, до генетичних витоків казки та її естетичних особливостей. Дослідники зазвичай наголошують передусім на спорідненості казки з міфом. Саме з цих прадавніх припущень осмислення дійсності походять всі модифікації сучасної художньої фантастики. Наразі міф є більш раннім фольклорним утворенням і слугує вихідним матеріалом для казки, яка, за твердженням відомого радянського дослідника Є. Мелетинського, виникла почасти шляхом «побутовізації міфу» [1].

Схожої точки зору дотримувався В. Пропп, який зазначав, що міф має сакральне значення, а казка — переважно розважальне. Головна різниця між казкою і міфом полягає в соціальній функції. Коли міф втрачає соціальне значення, він стає казкою. «Міф, — за В. Проппом, — є оповіданням релігійного порядку, казка — естетичного» [2].

За визначенням дослідника, головною ознакою казки є її нездійсненність, а звідси невіра в реальність подій, про які розповідається. Хоча не слід забувати про так звану «подвійну» природу естетики фантастичного, коли віра й невіра тісно переплітаються.

Осмислення сутності у фантастичних творах відбувається, головним чином, завдяки відтворенню ірреальних (фантастичних) образів. Первинну роль у цьому відіграє категорія дивовижного у широкому розумінні — небувало, надзвичайного, що вражає. За визначенням Бернарда Шоу, дивовижне — «щось таке, яке неможливе, проте стає можливим, щось таке, яке не може відбутися, проте відбувається» [3].

У казці, як і в міфі, розвиток сюжету підкоряється логіці дивовижного, що зумовлює особливості просторово-часових координат, причинності, вимальовує світ, що існує поза часом (але в часі), поза простором і у просторі, поза природною причинністю (і в середовищі причинності) — «за тридев'ять земель, у якомусь царстві, не в нашому государстві»...

Однією з естетичних особливостей казки (мається на увазі насамперед народна, а не авторська казка), як і міфу, є закон абсолютного досягнення мети, який «визначає абсолютність подолання перепон або вирішення запропонованого героєві завдання. Звідси досягнення недосяжного, здійснення нездійсненого» [4].

Також принциповою ознакою міфу і народної казки є непорушний закон долі, хоча в казці він виражений у дещо послабленій формі. Цей принцип суттєво позначається на концепції героя, його головних рисах. Як відомо, доля — «дама» загадкова

<sup>1</sup> Відомий знавець казки В. Пропп наголошував, що в склад казок входять різні за поетичною природою твори, отже, казка поняття більш широке, ніж жанр.

і звичайною логікою нашого життя незрозуміла. Тому доля тяжіє до тих, хто цілком покладається на провидіння, людей, можливо, не надто розумних, проте високих душевних якостей. Ну а розум... — його можна навчитися з досвідом життя, а от щирості, доброти, сміливості — аж ніяк. Було в батька три сини — двоє розумних, а третій дурень, і саме йому дістався щасливий лотерейний білет долі.

І ось перед нами специфічний герой казки — «простак», він же «дурень», людина незвичайна, не схожа на інших, така, що знаходиться в граничному стані буття між світом реальним та сакральним, людина начебто недалеко, проте якій відомі приховані знання. У російській етимології відомого «Иванушку-дурачка» співвідносять зі словами «дремучий лес» (інший, потойбічний світ), «дремать» (змінений стан свідомості). Наприклад, Омея, як і Ілля Муромець, лежить на печі доти, доки настане година «х», коли відкриється просторова брама і стане реальністю неможливе.

За прикладом звернімося до відомої картини патріарха радянської кіноказки О. Роу «Морозко» (1964). Мороз випробовує Настеньку насамперед не на фізичну міць, а на душевні якості — лагідність, безкорисливість, вміння відчувати світ природи, підкорятися його стихіям. Морозячи її, він весь час перепитує: «Чи холодно тобі?». А дівчинка, перетворюючись на бурульку, з упертістю дурня торочить: «Тепло, батюшко, тепло, Морозушко!». Але саме її, а не практичну, ледащицю й вередливу Марфушеньку, Морозко щедро нагороджує багатим приданим і забезпечує їй щасливу жіночу долю.

На відміну від міфу, де закон долі уособлюють боги, волю провидіння в казці зазвичай персоніфікують сили або духи природи: Баба Яга, Кошій Безсмертний, Змії Горинич, Мороз-Тріскун (Мороз Іванич), Лісовик (Старичок-боровичок, Старичок-сам-із-персток) та ін. Саме вони випробовують героя, посвячуючи, таким чином, у таємниці світобудови, роблячи його повноцінним членом спільноти й ведучи до головної події життя — весілля (а далі будні і нічого цікавого). Недарма В. Пропп наголошував, що первинною засадою чарівної казки є саме цикл ініціацій.

Скажімо, Кошій Безсмертного пов'язують з феноменом смерті й безсмертя. Смерть взагалі є своєрідною демаркаційною лінією, що розмежовує світ сакральний, таємничий і реальний, профанний. Події першого детермінують події другого. Таким чином, смерть у сакральній площині часто означає народження у профанній і, навпаки, смерть у профанній — відродження в сакральній. Жива людина — це людина смертна, у свою чергу, безсмертя — ознака потойбічного, позареального світу. Герой, який перемагає Кошія Безсмертного, проходить крізь смерть, отримуючи нове життя на більш високому духовному рівні. Таким чином, казки про Кошія Безсмертного в сакральному трактуванні зберігають стародавні уявлення про правду і кривду, добро і зло, а відтак не позбавлені соціально-філософського змісту.

Тема протистояння добра і зла плідно використовувалася у кіноказках різних років. Особливої ваги вона набувала в критичні для країни часи, коли навіть на казку була покладена місія ідеологічної пропаганди. Показовим у цьому аспекті є стрічка радянських кінематографістів «Кошій Безсмертний» (1944, реж. О. Роу). Фільм знімався, коли Велика Вітчизняна війна ще не скінчилася, проте де-факто її фінал уже був передбачуваний. Сюжет розгортався як ланцюг військово-пригодницьких перипетій. Кошій Безсмертний і його чорне військо уособлювали фашистських загарбників, яким протистояли богатирі на чолі з Кирилом Кожум'якою.

З екрана так і сипалися актуальні на той час ідеологічні тексти та підтексти: «Немає нічого святішого за рідну землю, у ній — сила народна», «Немає нічого більш гарячого, ніж серце руське», «Не існує для нечисті безсмертя, тільки добре буде вічно жити» і т. ін. Була актуалізована навіть славнозвісна казкова загадка — «Що людина повинна любити більше, ніж батька і матір, більше світу білого?». Замість традиційної відповіді — «Життя!», звучало — «Любити треба рідну землю!». І світове зло в особі Кощія Безсмертного богатир землі Руської долав не сам, а разом із побратимом, представником середньоазійського народу Булатом Балагуром.

Зрозуміло, картина закінчувалася переконливою перемогою добра над злом, яку вінчало оптимістичне твердження: «Після грози краще, ніж раніше, краще, ніж минулому, розквітає Русь!». Отож можна й не погодитися з думкою В. Проппа, що, «коли міф втрачає соціальне значення, він стає казкою». Можливо, соціальна функція в казці є більш прихованою, яку інші види мистецтва і насамперед кінематограф здатні, на потребу часу, актуалізувати й використати на повну силу.

У такому аспекті слід згадати ще одну кінострічку періоду Другої світової війни — «Вечірні відвідувачі» (реж. М. Карне). Фільм був знятий 1942 року в окупованій Франції, народ якої переживав трагічні часи, але свободололюбивий дух галлів не був зламаний. У країні діяла жорстока цензура, і єдино можливим публіцистичним зверненням до народу з утвердженням віри в перемогу над ворогом міг бути прийом інакомовності, алегорії. Кінокартина, події якої віднесено до X століття, була знята в традиціях лицарського епосу. Казковий сюжет фільму розповідає про трагічну і водночас прекрасну історію кохання чарівної Анни і красеня Жіля, який був посланий на землю дияволом, щоб позбавляти людство віри в добро.

Головний конфлікт фільму розгортається між лукавим, цинічним дияволом і щирою та відвертою Анною. Диявол традиційно уособлює світове зло, руйнацію й насилля, владу у її найгірших проявах — жадобі розпоряджатися людськими душами, знищувати людину її ж слабкостями й пороками. «Ви не знаєте, що таке моя влада. Я можу тримати весь світ у руках», — закидає диявол Анні. Однак він не може контролювати любові у її кращих проявах — милосерді, щирості, жертвовності, тобто того, що несе у світ Анна. Врешті-решт саме це приносить двом закоханим свободу від рабства диявола. Не змігши підкорити Анну і Жіля, диявол перетворює їх на кам'яні постаті. Проте їхні люблячі серця продовжують битися в унісон, вселяючи надію в перемогу над злом.

Зазначимо, що кінематограф по-новому висвітлив соціально-філософський підтекст літературної або авторської казки. У літературній казці традиційні казкові образи, мотиви продовжують своє життя, проте зазнають суттєвої внутрішньої трансформації. «В літературній казці дива поступово втрачають свій буквальний зміст, вони немовби «дематеріалізуються», стаючи символом, алегорією і т.д.» [5]. Автор повинен втілити в традиційні образи-символи типажі сучасності, впізнавані й актуальні події та ситуації, філософський підтекст, продиктований дійсністю. Таким чином, межа між вірою і невірою поступово слабшає, і ми маємо справу не стільки з казковою фантастикою, скільки з оповіданням казкового типу, тим, що в західній літературі й кінематографі прийнято називати *fantasy*.

Показовою в цьому плані може бути творчість відомого радянського письменника і драматурга Євгена Шварца. П'єсу «Тінь» він написав у 1940 році, тобто за

часів сталінського режиму. По суті, це була оригінальна інтерпретація авторської казки Г.-Х. Андерсена, у якій Шварцеві акценти були зумовлені тодішньою соціо-політичною ситуацією. Кінематографісти двічі зверталися до казки Є. Шварца: в 1971 році Н. Кошеверова (фільм «Тінь») і в 1991 році М. Козаков (кінофільм «Тінь, або Можливо, все обійдеться»). Зосередимося на першій екранізації, здійсненій за сценарієм Ю. Дунського і В. Фріда. Починається цей фільм своєрідним прологом — піснею, яка, немов камертон, настроює глядача на філософсько-публіцистичну спрямованість історії: «В почтовом вагоні и душно и тряско, мы едем глотая дорожную пыль. А может быть так начинается сказка, которая очень похожа на был. В том мире, где все продается за деньги, где счастье богатым, а бедным — беда, лишь только поэты да малые дети мечтают о сказке...».

Сюжетну колізію твору Андерсена—Шварца становить мотив двійників, причому двійником головного героя, вченого, мала стати його особиста тінь. Феномен людської тіні — мінливої й примхливої — залишається в культурному просторі одним із найбільш загадкових і багатоаспектних символів. Тінь — сутінки людської душі, приховане від інших, а часом і від самих себе: «піти в тінь», «бути в тіні чужої слави», «тіньовий кабінет» і т. ін. Чим коротша тінь, свідчить прикмета, тим коротше життя. По той бік брами життя існують лише тіні. За повір'ями, якщо помирає душа, зникає і тінь. Символіка казки Андерсена наповнюється у Є. Шварца і Н. Кошеверової конкретною образністю. Не тільки головний герой, вчений Христіан-Теодор, а і його темний двійник-тінь Теодор-Христіан (обидві ролі виконує О. Даль) набуває пізнаваних людських рис. Доброта, відвертість першого поступаються місцем марнославству і підступності другого. Причому людські вади, на відміну від чеснот, носять агресивний характер і справляють сильніше враження. Люди чомусь мають схильність більше вірити напористості зла, ніж скромній сором'язливості добра. Шантаж, підкуп, інтриги — це щаблі, які ведуть Тінь до влади. Солодкі слова і відверті погляди на межі гіпнотичного навіювання роблять Теодора-Христіана чи не найпершою особою в королівстві. «Тобі мене не наздогнати, — каже тінь вченому. — Я можу стелитися по підлозі, пливати по стінах, зазирати в будь-яке вікно. Чи здатен ти на таку гнучкість? Ти живеш у світі сонячних зайчиків. А я бачу весь тіньовий бік речей. І ось я на троні, а ти в тіні!».

Тінь діє на рівні несвідомого — мрії, сновидіння. Більша частина людей знаходиться під її містичним впливом, а ті, хто розуміють реальність, чи то від страху, чи то від байдужості воліють не виказувати своїх думок. Так формуються міфи нового часу, зокрема провладний. Що ж має статися, щоб свідомість прокинулася і марево спало з очей?

Казка Г.-Х. Андерсена має зовсім не казковий, а досить життєвий фінал — тінь посідає місце господаря, перетворюючи останнього на свою тінь, і врешті-решт наказує знищити того, від кого нещодавно залежала. «Увечері все місто було ілюміноване, гриміли гарматні постріли, солдати віддавали честь зброєю. От було весілля! І принцеса з тінню вийшли на балкон показатися народові, який ще раз прокричав їм «ура». Вчений вже не бачив цих радощів — з ним уже було покінчено» [6].

Є. Шварц відходить від першоджерела. Задля щасливого фіналу необхідно принести жертву. Христіану-Теодору мають відрубати голову, щоб усі переконалися, що Теодор-Христіан лише його темна подоба. Як і водиться в казках, драматург вдається

до відомих чарівних засобів, а саме властивостей живої води. Казка закінчується традиційно — зло посоромлене, закохані єднаються і, на відміну від класичної казки, яку вінчає весілля, вирушають у нову путь, назустріч своїй долі, новій історії.

Тема влади, її філософсько-публіцистичний аспект у духовно спотвореному світі неодноразово спливає у творчості Є. Шварца, зокрема в інших фільмах, створених за його творами — «Каїн XVIII» (1963) і «Вбити дракона» (1988). Особливої уваги заслуговує остання стрічка, постановку якої за власним сценарієм, у співавторстві з Г. Горіним здійснив театральний режисер М. Захаров.

П'єса Є. Шварца «Дракон» була надрукована в 1944 році і стала філософсько-публіцистичною відповіддю радянського письменника на політичну ситуацію в Німеччині. Своєї актуальності щодо дослідження механізму дії влади, міфотворення в соціальній сфері вона не втратила і сьогодні.

Дракон — казковий персонаж, який у світових культурах трактується по-різному. На відміну від східних традицій, у європейській змії — уособлення злого начала, на що, безумовно, вплинуло християнство. З ким тільки не бився Змії Горинич: і з Кирилом Кожум'якою та Добринею Микитичем біля київських пагорбів, і з лицарями «Круглого столу» на взгір'ях британських островів, з іншими. Та в кожному випадку змії асоціювався з підступністю, лестоцями і вмінням спокушати простий люд. Особливу небезпеку він являв для жінок, вступаючи з ними в зв'язок. Недарма саме подобу змія прибирає сатана, спокушаючи Єву.

Підступність дракона не має меж. Він став символом світового зла у звіриній подобі. Саме як звір визначається антихрист в Об'явленні Івана Богослова, що підкреслює його безмежну жорстокість, яка буде проявлятися в дикій і нестримній жадобі до влади й намаганні реалізувати цю потребу найжорстокішими злочинними засобами. При цьому його крайній індивідуалізм доходить до повного протиставлення себе народові і водночас він підступно усвідомлює необхідність спиратися на цей народ задля досягнення своєї мети [7]. Саме такою лукавою постає диктатура влади в образі дракона у стрічці М. Захарова. Сюжет фільму розгортається в традиції середньовічної легенди про доблесного лицаря Ланселота, який вирішив звільнити людей від тиранії дракона.

У п'єсі Є. Шварца дракон — це певна алегорія, що уособлює найстрашніші диктаторські постаті історії людства. Слідом за драматургом автори фільму, і насамперед актор О. Янковський (Дракон), розширюють цей образ, поглиблюючи його філософське і психологічне наповнення. У виконанні О. Янковського дракон не просто підступна, жорстока істота — він лицедій та позер, який постійно змінює свою личину. У дракона багато голів і тому кожного разу він з'являється в новому образі, який відповідає вимогам місця дії і часу. Для влади не існує поняття моральності, є поняття доцільності та вигідності. Тому дракон обманує і словом, і ділом, і в цьому суспільному шоу вже неможливо відрізнити, де правда, а де брехня.

Дракону замало політичної влади, він воліє розпоряджатися особистостями в усій повноті, контролювати свідоме і несвідоме, він прагне знищити найдорожче — душу, совість, честь. «Бездушні тварюки, — каже він про свій народ, — я їх сам скроїв. Душу залишив лише бургомістрові і то тільки тому, що він душевнохворий, для прикладу». Та й розум тут не в повазі, як наголошує місцевий вчений: «Думки викривляють мозок».

Головний механізм підкорення тонкий і підступний. Репресії, фізичне знищення — для особливо стійких. Із простим обивателем дракону приємно працювати, достатньо підірвати повагу людини до себе, показати всі її вади і слабкості, як-от страх (що він і робить з Фрідріхсонами). Знищуючи людську гідність, тиран знищує віру в добро і справедливість, а значить і волю до свободи.

Морально-філософський блуд влади неодмінно веде до морального релятивізму членів суспільства — нелюбов до правди, добра, неповага до людей, зрадництво. Чого варта розмова бургомистра з рідним сином, який наміряється донести на батька. «Я також закладав, але письмово. А ви молоді зараз глибше йдете, душевно, з розмовами... Така в нас молодь!».

Душевна байдужість, небажання вникати в суть життєвих подій. Люди із задоволенням ладні бути обманутими, ніж втратити свій спокій. «Не любите ви людей, — звертається Дракон до Ланселота. — Прагнете для них нового щастя, а вони старим переймаються». Віддавши владі все найзаповітніше, люди натомість отримують рекреаційну мішуру у вигляді паліативів сучасного мистецтва — дійств і шоу, які дозволяють хоча б на деякий час відволіктися від тягот буденного життя<sup>2</sup>.

Отримавши тяжку перемогу над супротивником, Ланселот із жахом усвідомлює, що народ не готовий сприйняти дух свободи. Не можна силоміць примусити когось усвідомити себе вільним, це відчуття повинна виплекати людська душа.

Не буде перебільшенням сказати, що в творчості Євгена Шварца авторська казка набуває надзвичайної публіцистичної гостроти і масштабу філософської думки. Водночас вона зберігає алегоричність, а відтак універсальність, оскільки проблеми, що висвітлюються в ній, носять загальнолюдський характер й існують поза простором і поза часом.

У кіноказках початку ХХІ століття помітним є відбиток свого часу. Та вони, на жаль, не спонукають до серйозного філософського аналізу. Хоча можна згадати екранізацію авторської казки Дж.Р.Р. Толкієна «Володар перснів» (реж. П. Джексон) і, звичайно, кінематографічну інтерпретацію «Гаррі Поттера» Джоан Роулінг (реж. А. Куарон). Як видається, варто зупинитись окремо на останній з названих робіт. Загалом відомо, що феномен популярності «Гаррі Поттера» продовжує постійно привертати увагу не тільки мистецтвознавців, а й представників інших галузей гуманітарної науки, насамперед соціологів, психологів, педагогів. Усі вони звертають увагу на затребування цього твору не тільки тінейджерками, а також їхніми батьками, які намагаються проникнути у потаємний світ дитячих мрій і бажань.

«Гаррі Поттер», як і «Володар перснів», створювався в традиціях середньовічної казки, у якій, на відміну від казки язичницької, більш розвинений ігровий елемент. У свою чергу, літературна казка значно розширює амплітуду інтерпретації казкових образів і мотивів. Йдеться про відчуття віртуальної свободи, світу, де все може трапитися і здійснитись будь-яка мрія. Тут немає суворих батьків, не діють звичні закони реальності, тут необов'язково бути зразковим учнем, казати правду дорослим і жити усталеним життям суспільства, зокрема школи.

<sup>2</sup> Чи не нагадає ця ситуація сучасну добу? Коли вільний час людини заповнюють різного роду стереотипними серіалами, передачами на кшталт «Будинок», «Зіркове життя», «Давай одружимося», «Неймовірна правда про рік», «Чужі помилки» та іншими, котрі орієнтують глядачів не на вирішення особистих питань, осмислення суспільних явищ, піднесення культурного рівня, а на переймання колізіями характерів і положень життя невідомих людей.

До речі, чимало педагогів насторожено сприйняли опус англійської письменниці. На їхню думку, авторка навчає дітей жорстокості, аморальності і садизму. В книзі і фільмі є сцени, де діти грають у хокей головою одного з привидів, на змаганнях чаклунів у того, хто про грав, плюють смердючою рідиною, їдять цукерки зі смаком блювотиння, вушної сірки, крові, живцем спалюють саламандру і т. ін. [8]. Зі свого боку, деякі релігійні автори, зокрема Ричард Ейбанс у книзі «Гаррі Поттер і Біблія», зазначають, що авторка зазіхає на біблійні цінності, пропагує окультизм, заохочує дитячий егоцентризм і неслухняність.

Свідомо чи несвідомо, але Джоан Роулінг створює нову реальність, можливо, найбільш яскраву і неординарну, в якій все може трапитись і всього можна досягти за будь-яку ціну, формуючи, таким чином, новий соціальний міф. І якщо, наприклад, казки Є. Шварца рішуче руйнували різного роду міфи, зокрема провладний, про «суворого, але справедливого володаря», без існування якого життя просто немислиме, сучасна казка в особі Гаррі Поттера все більше дрейфує в бік міфотворчості. Варто також зазначити, що міфи часів тоталітаризму не гірші за сучасні міфи так званої демократії, адже демократія і свобода — не одне й те саме.

Загалом у міфотворчості як культурному феномені немає нічого крамольного, кожна доба за браком знань створює свою версію цілісної, гармонізованої картини світу, яка б забезпечувала сталий розвиток людській спільноті. В цьому полягає свого роду захисний механізм психологічного стану суспільства. Інше питання, коли творчий потенціал міфотворчості переходить у свідомо штучне міфотворення, тобто нав'язування людям вигаданого світу як реального життя. Отож проблема полягає в тому, яке місце в соціумі займає міф, чи здатен він витіснити реальність, запропонувавши людині віртуальний світ буття на межі гіпнотичного сну, щось на кшталт «Матриці».

Вчені констатують: чим більше штучного в цивілізації, тобто чим більше людина віддаляється від природного середовища, тим більш розвинутим і налагодженим стає процес міфотворення. Так що з цієї точки зору стародавні греки відпочивають у порівнянні з людством ХХ — початку ХХІ ст. Тотальна міфотворчість, зазначає російський автор Л. Мельников, особливо добре простежується в засобах масової інформації, коли брехня не відрізняється від факту, фантастичні ситуації навмисно накладаються на реальні події, і все це хаотично перемішується в інформаційний коктейль, щоб прищепити споживачеві якусь тенденційну ідею або думку, яка не має нічого спільного з істиною [9]. «Боги постіндустріального суспільства — це «боги Хаосу», а світ — це «сценарій сновидінь» із сильно визначеними психоделічними, еротичними та некрофілічними складовими» [9].

Постає питання: яким чином можна протистояти цій новій реальності, яка все більше, немов липке павутиння, поглинає людську свідомість, дезінтегрує особистість, розщиплює свідомість, сприяючи так званій шизофренізації суспільства? На жаль, універсального рецепту не існує. Щоправда, дедалі все моднішим стає звертатися до теорії відносності, квантової фізики, синергетики тощо. Гуманітарні галузі, передусім філософія і соціологія, оперують поняттями науки про світ нелінійної складності, яка пропонує нову раціональність, що ставить під сумнів можливість абсолютного контролю будь-якої сфери реальності. Як би не заманливо виглядали міркування з приводу культури нелінійного мислення, вони не в змозі дати відповідь

на цілу низку проблем, які, зокрема, постають у сфері морально-етичних відносин. Скажімо, як буде виглядати непередбаченість людини у передбаченому світі (або навпаки) з точки зору суспільної моралі чи традиційних моральнісних цінностей? Чи не здригнемось ми від таких собі дітей індиго на кшталт Гаррі Поттера з компанією, які запропонують свою особисту нелінійну мораль і нелінійну поведінку?

Отож, звертаючись до соціально-філософської функції казки в культурному просторі, не будемо скидати з рахунку її моральнісно-виховного значення, благородної місії сприяння гармонізації стосунків людини з оточуючим світом.

1. Мелетинский Е. Народный эпос. Теория литературы. Роды и жанры. — М., 1964. — С. 54.
2. Пропп В.Я. Русская сказка. — Л., 1984. — С. 46.
3. Чернышева Т. Потребность в удивительном // Вопросы литературы. — 1979. — № 5. — С. 223.
4. Голосовкер Я. Логика мифа. — М., 1987. — С. 31.
5. Чернышова Т. Природа фантастики. — Иркутск, 1984. — С. 56.
6. Андерсен Х.-К. Новое платье короля: Сказки и истории / Пер. с дат. — М., 1974. — С. 84.
7. Протоиерей Владислав Свешников. Очерки христианской этики // Паломник. — 2001. — 137—138.
8. Див.: Астафьев Д. Гарри Поттер, который свел мир с ума... // ВВС. — 2007. — № 16 (249). — С. 8.
9. Мельников Л. Боги хаоса // Наука и религия. — 2010. — № 12. — С. 21.

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню соціально-філософського аспекту кіноказки.

**Ключові слова:** міф, народна казка, літературна казка, соціально-філософський зміст, сучасна міфотворчість.

**Анотация.** Статья посвящена исследованию социально-философского аспекта киносказки.

**Ключевые слова:** миф, народная сказка, литературная сказка, социально-философское содержание, современное мифотворчество.

### A new — old fairy-tale (Social-philosophic aspect of cinema fantasy).

*Maryna Braterska-Dron*

**Annotation.** The article is devoted to the social-philosophic aspect of cinema fantasy.

**Key words:** myth, a folktale, a literary tale, social-philosophic content, modern creation of myth.

**Роман ШИРМАН**

*кінорежисер,  
заслужений діяч мистецтв України, професор*

## ЕКСПЕРИМЕНТ: ВІД БІБЛІЇ ДО КАНАЛУ DISCOVERY

Потужна сила, наочність і переконливість експерименту були відомі давно. Цар Соломон яскраво продемонстрував це в епізоді з двома жінками, кожна з яких намагалась довести, що саме вона є матір'ю нещасної дитини. Він запропонував розрубати дитину навпіл. Справжня мати відмовилась від такого вирішення проблеми. І отримала свою дитину. Трохи згодом був здійснений ще один знаменитий психо-