

УДК 791.43.03

В. Е. Семенков¹

А. С. Черноиванова²

Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы
Санкт-Петербург. Россия

Символы яблок и граната в фильмах Сергея Параджанова в контексте эстетики советского кинематографа

В статье рассматриваются символы яблок и граната в фильмах Сергея Параджанова. Авторы статьи указывают, что на символ граната режиссер Сергей Параджанов вышел по ходу своей творческой эволюции не сразу. Он начинал свою самостоятельную творческую деятельность на киностудии в Киеве, и в его первых больших работах заметна метафора яблока. В данном случае очевидна преемственность видеоряда с фильмом классика украинского кинематографа Александра Довженко «Земля». Символ яблок активно использовали в своих фильмах и иные советские кинорежиссеры: Тарковский, Хуциев. Во второй половине 1960-х гг. Сергей Параджанов нашел новый образ – гранат. В 1968 году Сергей Параджанов снимает фильм «Цвет граната», и именно в этом фильме он окончательно обрел свое авторское лицо. У Сергея Параджанова было тонкое чувство символов. В своих поздних работах он вводит двойной режим символов, то и дело чередуя модернистские и домодернистские символы. Домодернистские символы ближе к аллегории, к чувственному образу, выражающему общее понятие и обладающему более универсальным значением. Модернистский символ, в свою очередь, амбивалентен и субъективен. Возможно предположить следующее: символика яблок в фильмах Параджанова, по преимуществу, домодернистская, а символика граната – модернистская. Сергей Параджанов, будучи гражданином мира, был очень чувствителен к локальному колориту и традициям. Он чувствовал уместность, логичность того или иного символа в контексте национального кинематографа: яблоки – для украинского кино, гранаты – для грузинского и армянского кинематографа. В данной работе предлагается существенно новый взгляд на работы режиссера.

Ключевые слова и словосочетания: символы яблок и граната, авторская позиция, преемственность видеоряда, конструирование архаики, символизм в кино.

¹ Семенков Вадим Евгеньевич – канд. филос. наук, доцент кафедры теории и технологии социальной работы; e-mail: semenkov1959@rambler.ru.

² Черноиванова Анна Сергеевна – бакалавр; e-mail: anna_sergeevna2014@mail.ru.

V.E. Semenkov

A.S. Chernoiivanova

St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work

St. Petersburg. Russia

Symbols of apple and pomegranate in the films by Sergey Paradzhanov in the the aesthetics context of the soviet cinematographer

The article examines the symbols of apples and pomegranates in the films of Sergey Paradzhanov. The author of the article points out that the director Sergey Paradzhanov did not immediately come to the symbol of the pomegranate in the course of his creative evolution. He began his independent creative activity at a film studio in Kiev and the metaphor of an apple is noticeable in his first large works. In this case, the continuity of the video sequence with the film of the classic of Ukrainian cinema Alexander Dovzhenko "Earth" is obvious. The apple symbol was actively used in their films by other Soviet filmmakers: Tarkovsky, Khutsiev. In the second half of the 1960s. The metaphor of apples in our cinema has already been sufficiently played up, and Sergey Paradzhanov has found a new image — a pomegranate. In 1968, Sergei Paradzhanov shoots the film "The Color of Pomegranate" and it was in this film that Sergei Paradzhanov finally found his author's face. This paper presents an essentially new look at films by Sergei Paradzhanov.

Keywords: symbols of apples and pomegranates, author's position, continuity of the video sequence, construction of the archaic, "death of cinema".

У поэта Арсения Тарковского, как заметили литературоведы, любимые слова – вода и стекло. Не будет преувеличением сказать, что у режиссера Сергея Параджанова таким любимым словом было слово «гранат».

Гагик Карапетян в своем сборнике интервью с Сергеем Параджановым «Яблоко & Гранат. Тонино Гуэрра & Сергей Параджанов» неоднократно поднимает тему любви Сергея к гранату. Так, в одной беседе Гарри Кунцев задал ему вопрос: «Интересно, а мы с вами в каком образе вернемся?». Сергей немного задумался, борода его шевельнулась в улыбке. Он взял из вазы плод граната, ласково провел пальцами по его шершавому боку и сказал: «Граната. Конечно, Граната!» [3, с. 39].

В конце концов, один из самых известных его фильмов так и называется «Цвет граната». Можно сказать, что разговор о метафорическом языке фильмов Сергея Параджанова в контексте эстетики советского кинематографа еще только начинается. Но, тем не менее, стоит обратить внимание на следующее обстоятельство: метафора граната в его работах появилась не сразу. Сергей Параджанов вышел на нее по ходу своей творческой трансформации и становления себя как самобытного режиссера.

Анализ изменений символов яблока и гранатов является целью настоящего исследования, символическое значение яблок и граната в фильмах Сергея Параджанова определяется как предмет исследования.

Сергей Параджанов вошел в историю как один из величайших любителей граната, он мог бесконечно романтизировать этот образ и наделять его новым значением [1]. Он начинал свою самостоятельную творческую деятельность на киностудии имени А. Довженко в Киеве, и одной из его первых самостоятельных работ был фильм «Украинская рапсодия» (1961 г.). Этот фильм считается его второй полноценной работой (первой была работа «Первый парень», 1958 г.), в нем еще много было ходульного и привычного, но уже там он искал образную преемственность видеоряда. Таким преемственным образом в этом фильме становится образ яблока. Кинокритик Мирон Черненко в своей работе о Сергее Параджанове указал, что «Параджанов, не будучи, как известно, украинцем, тем не менее умудрился извлечь их украинского национального подсознания такой «букет» архетипов народной культуры, загнанных в глубочайшее подполье, что вполне мог сойти за идеолога «киевской школы...» [8, с. 21].

Согласимся с этим высказыванием, но с одной оговоркой: Параджанов извлек этот «букет» архетипов не из архетипов народной украинской культуры, а из багажа украинского кинематографа. В этом нет ничего особенного. Любой художник творит, опираясь, прежде всего, на опыт других мастеров и той школы, сторонником которой он является. Любой художник творит всегда в диалоге, в полемике, в оппозиции тому, что уже до него сказано коллегами по цеху. От них, как «от печки», он начинает вести свое изложение, свою игру, продолжая, преодолевая, дезавуируя их опыт. Что же касается «архетипов народной культуры», то к ним у самостоятельного художника всегда очень произвольное отношение. Для него это не нечто самоценное, что надо не трогать и беречь, а материал для конструирования своего высказывания. Уточним, что С. Параджанов в своей работе «Тени забытых предков» несколько опосредовал народные архетипы с помощью кинематографа, а плохое знание украинского языка и культуры он компенсировал безупречным вкусом. Подтверждением сказанного является эпизод, произошедший на съемках фильма «Тени забытых предков». В ритуальных сценах снимались гуцульские крестьяне. Однако один из показанных в фильме обрядов – обряд ярма – не подлиннен, а *придуман* самим С. Параджановым. У гуцулов есть песня про то, как муж захомутил жену в ярмо – аллегория, как бы означающая неравный брак. И Параджанов, отталкиваясь от этой песни, *придумал* над Иваном и Палагной «обряд ярма». При этом сами гуцулы, которые снимались в фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды [4].

Поэтика образа яблок, активно используемая Параджановым в украинский период своего творчества, в кинематографе начинается с работы классика украинского кинематографа Александра Довженко «Земля» (1930). Достаточно вспомнить заключительную сцену кинофильма «Земля» как наиболее известную метафору яблок раннего периода кинематографа. В этом фильме главный герой, сын крестьянина-бедняка, умирает от пули сына кулака. И после предания земле тела маленького человека, крестьянина, начинается ливень небывалой силы, такой, что в саду опадают все яблоки. Эта сцена показывает и утверждает истинный масштаб трагедии – то, за что он погиб, будет жить и после него. Это пер-

вая и, пожалуй, одна из самых сильных метафор, переданных через образ яблок в отечественном кинематографе.

В работах Сергея Параджанова яблоки достаточно заметны. Да, они не всегда обладают символическим значением, иногда яблоки – это просто яблоки. Но все же в ряде случаев метафора яблок очевидна. Стоит отметить, что Жиль Делез указывал, на то, что именно Сергей Параджанов является последователем Александра Довженко [2, с. 322].

В фильме «Тени забытых предков» Сергей Параджанов «переплетает» языческие и христианские традиции. И, вероятнее всего, автор делает отсылку на яблоки как на библейский символ измены. В самом начале фильма нам рассказывают, что это история любви Ивана и Марички. На кадре с яблоками акцент делается дважды: первый раз в сцене знакомства Ивана и Палагны, а второй – на рождественские гуляния, во дворе, когда в отсутствие Ивана к его жене «пристает» другой селянин.

Совершенно иной смысл приобретают яблоки в фильме «Легенда о Сурамской крепости». Через образ яблок Сергей Параджанов предупреждает нас о трагедии. Именно яблоки, опережая сюжет, предупреждают нас о гибели, выступая в таком случае как метафора смерти. В начале мы видим яблоки в сцене дарения коня, когда князь просит о танце. В этот момент мальчики едят яблоки. Следующий раз мы видим корзину яблок, которая была приготовлена в качестве подарка для усопшей. Таким образом, режиссер предвосхищает тему смерти с первых минут, вводя образ нескольких яблок, и закольцовывает, завершает эту тему, демонстрируя целую корзину.

В рамках данной статьи нет возможности раскрыть, как использовалась метафора яблока в других советских фильмах 1930-1940-х гг. Обозначим лишь, что уже в период творческой активности Сергея Параджанова в работе Андрея Тарковского «Иваново детство» сцена с яблоками показана не менее выразительно, чем у Александра Довженко. «Украинская рапсодия» и «Иваново детство» вышли поочередно с разницей в год.

Кадры с яблоками в фильме «Иваново детство» – одни из самых известных кадров мирового кинематографа. В то же время эти кадры – одни из самых трудных для интерпретации в этом фильме. С одной стороны, мы видим сны Ивана, а именно в своих снах Иван – это мальчик, живущий той жизнью, которая свойственна ребенку его возраста. С другой стороны, в рассыпавшихся яблоках можно увидеть символ, заданный еще в фильме Довженко «Земля».

На тематическую, образную преемственность «Земли» и «Иванова детства» уже указано в нашей киноведческой литературе. Дмитрий Салынский в фундаментальном исследовании поэтики фильмов Тарковского подчеркивает, что яблоки и лошади в эпизоде счастливого сна Ивана заставили критику вспомнить «Землю» А. Довженко. Довженко был едва ли не единственным кинорежиссером, в чьем влиянии на себя признавался Тарковский. Но характерно, что в «Ивановом детстве» довженковские яблоки, эти символы жизни и солнца, даны на фоне деревьев, показанных в негативном изображении. По сути, это еще вари-

ант «черного солнца», причем самим Тарковским именно так и понятый и сознательно ради этого понимания выстроенный [5, с. 246].

Исходя из этого положения, очевидна неправота заявления Неи Зоркой о том, что нет смысла искать символов и иносказаний в яблоках и лошадях «Иванова детства». Нея Зоркая считает, что яблоки и лошади – это просто детство и счастье, увиденное очень свежо и непосредственно, а символ в картине только один – мертвое обуглившееся дерево [9, с. 23].

Практически одновременно, в начале 1960-х гг., два молодых режиссера, Андрей Тарковский и Сергей Параджанов, обратились к метафоре яблок, ссылаясь на работу А. Довженко. Поэтому правомерно предположение, что именно их работы «подняли новую волну» интереса к этой метафоре. У Тарковского яблоки мы встречаем только в двух его ранних работах: «Каток и скрипка» и «Иваново детство», но далее яблоки будут встречаться в работах иных режиссеров.

В рамках этого сюжета необходимо указать на символ яблок в фильмах Марлена Хуциева. В кинофильме «Застава Ильича» (1965) трое друзей торопятся на трамвай, один из них – Слава – бежит с яблоками, и в один момент они рассыпаются. Ребята на ходу собирают яблоки, а потом Коля угощает девушку-кондуктора яблоком. Сцена с яблоками в «Заставе Ильича» может быть рассмотрена как инверсия библейской истории о предложении яблока Адаму. Здесь девушке-кондуктору подает яблоко молодой, красивый, полный жизни мужчина, и девушка откусывает кусок яблока. В следующем фильме Хуциева «Июльский дождь» (1967) мы снова видим метафору яблока, но уже в совсем ином смысле. Яблоко встречается в эпизоде о поминках отца главной героини. Сосед подросток угощает ее яблоком, и она, провожая своего потенциального жениха до автобуса, не угощает его этим яблоком, а начинает его есть сама. Во втором эпизоде, уже в конце фильма, героиня идет по улице Москвы, подходит к торговой точке и покупает себе только одно яблоко. Сцена с яблоком в «Июльском дожде» – прямая аллюзия на библейскую историю, но с совсем иным выводом, выводом о самодостаточности героини этого фильма.

Возвращаясь к фильмам Сергея Параджанова, можно сказать, что в его творческой эволюции произошла плавная замена одного образа другим – яблока гранатом. Причем, это принципиально важно, произошла не просто замена одного символа на другой, но изменилась эстетика символов и образов в его фильмах. В работе «Легенда о Сурамской крепости» (1984 г.) нам дана система двойников, когда разные роли исполняют одни и те же актеры, не скрывающие, а подчеркивающие внешнее сходство персонажей. Так, в сцене, где пьяные князья рубят саблями гранат над головой раба, появляются актеры-близнецы. Мы видим двух одинаковых персонажей, с одинаковыми лицами, из которых один хочет, а лицо другого искажено гримасой ужаса. В этом фильме Сергей Параджанов, наделяя амбивалентностью те или иные образы и символы, продемонстрировал переход от домодернистской эстетики – эстетики аллегории – к эстетике модернистской – сложной и двойственной. Очевидно, этот переход

к новой – модернистской – эстетике произошел раньше, на съемках фильма «Цвет граната». Фильм «Цвет граната» был снят в 1968 году, предполагается, именно в этом фильме Сергей Параджанов окончательно обрел свое авторское лицо. Прежде всего, стоит отметить потрясающее чувство цвета и кадра режиссера. По его же словам, он всегда был пристрастен к живописи и воспринимал кадр как самостоятельное живописное полотно.

«Цвет граната» – работа, в которой многое имеет значение, а потому важна каждая деталь. Однако мы вынуждены ограничиться рассмотрением элемента первостепенной значимости – граната.

Мифологемой в этом фильме является гранат – пища, причастившись которой можно обрести связь с миром мертвых. Сад гранатовых деревьев является символом возрождения. (Имеет смысл напомнить, что в своем саду Адонис среди гранатовых деревьев восстанавливал жизненную силу и омывался в ручье с живой водой. У богини Геры гранат является символом брака, у Афродиты – плодородия.)

В «Цвете граната» Сергея Параджанова гранат символизирует единство Вселенной и Библии. Имеет смысл сослаться на работу Тестовой Светланы «Художественный метод Параджанова».

Начало фильма. Кадр с раскрытой книжной страницей сменяется тремя гранатами на белоснежном фоне, который постепенно багровеет. Далее мы видим кинжал на том же полотне с растекающимся багровым пятном. Опять книжная страница. Последний кадр – мужская стопа давит виноградный сок на граните. Сок граната, вино, кровь сливаются в своем метафорическом значении. Страницы говорят зрителю о том, что герой – поэт и слово присутствует с ним всегда, какие бы инициации он ни проходил. Три сочащихся граната свидетельствуют о святой троице, следовательно, жизнь поэта связана со священным актом. Кинжал и кровь – смерть и воскрешение, ступня, давящая виноградный сок, – монашеский быт поэта.

Затем гранаты появляются в сцене с турецкими банями и ожогом на ладони Саята в миниатюре «Юность поэта». После врезается сцена, как монахи с аппетитом едят гранаты, а поэт, не принимая участия в трапезе, держит в руках раскрытую книгу. Он не «причащается», потому как святости в жизни монахов нет, у них есть быт и имитация духовности. Метафорично показано, что вино, масло и святая вода равноценны для них. Саят-Нова видит вещий сон о смерти любимой, а на покрывале опять присутствует гранат в орнаменте. И в заключительной главке «Смерть поэта» опять растекается кроваво-красная жидкость, сочащаяся из стены монастыря, в которую воткнул тот самый кинжал» [6].

Мы отдаем должное тщательности описания видеоряда фильма, но с интерпретацией этого ряда нельзя согласиться. Спорной, на наш взгляд, является интерпретация трапезы как десакрализации, опрощения. Скорее, наоборот, в этом эпизоде, где монахи едят гранаты, можно увидеть символ армянской церкви. И для Саят-Новы нет необходимости разделять их трапезу, ибо он сам является метафорой объединения, он тоже объединяет армян.

Стоит вспомнить, что Саят-Нова – прежде всего, поэт, и писал он на трех языках: грузинском, армянском и азербайджанском. Так, в первой сцене раскрытую книгу, три граната, кинжал и виноград можно понимать как символы, объединяющие три народа. Каждый из трех народов считает Саят-Нову своим поэтом – его стихи их объединяют. В Закавказье гранатовые деревья растут повсеместно, и трепетное отношение к оружию и виноделию как к особого рода ремеслу и искусству характерно для всех трех народов.

Фильм «Цвет граната» можно трактовать бесконечно, одна интерпретация названия чего стоит. Разве можно сомневаться в том, что цвет граната красный, но такая формулировка названия фильма явно проблематизирует очевидное – красный цвет граната – и может рассматриваться как ключ или подсказка ко всему фильму. И тогда весь фильм можно понимать как поиск проблемы в том, что считается очевидным. Можно указать и на амбивалентность красного цвета в этом фильме.

Сок граната и алая кровь, обогрившая кинжал, одного цвета. Но если алый цвет – это цвет жизни, то кровь, залившая кинжал, знак Смерти ... Жизнь и Смерть – две основы бытия – сроднились цветом, бросая вызов друг другу [1, с. 138].

Уже было сказано, что фильм «Цвет граната» был снят в 1968 году, именно в нем Сергей Параджанов окончательно обрел свое авторское лицо.

Вместе с тем обретение авторского лица имело обратной стороной и определенные издержки, касающиеся, прежде всего, доступности восприятия этого произведения широкой аудиторией. Из-за того, что в этом фильме абсолютно доминировала тенденция отхода от сюжетно-повествовательного кино, он оказался сложным для восприятия не только широкой аудиторией, но и коллегами по цеху, его многие не поняли. Чуть позже на такой же эксперимент с превышением порога сложности решился и Андрей Тарковский в фильме «Зеркало». В какой степени это было оправдано в обоих случаях? – Сложно сказать...

Можно предположить, что в эпоху 1960-х гг. в качестве мировоззренческой основы фильма начали использовать структурализм, согласно которому фильм стал рассматриваться как знаковая система, подлежащая расшифровке. Вместо понимания художественных образов и сюжетов от зрителя ожидали прочтение скрытых структур, вследствие чего утратилась массовость фильма как императив при его создании. Последнее уже ставило под вопрос саму «природу кино».

Достойными внимания представляются замечания Н. А. Хренова о своеобразной деструкции киноязыка, проделанной Сергеем Параджановым.

В его фильме торжествует статика... Эта неожиданная для кино эстетика, извлеченная из средневековой иконописи, провоцирует на возможное заключение: не является ли эксперимент С. Параджанова чем-то вроде «смерти кино»? ... Подобная позиция режиссера ведет к разрушению «самой «жизненной» основы кино как «движущегося изображения...». Если финальный уход Саят-Новы – это смерть персонажа в Боге, то «Цвет граната» – это смерть кинематографа в иконе [7, с. 87].

Очевидно, что в фильме «Цвет граната» превалирует статика кадра. Но не стоит такой прием понимать как «смерть» кинематографа, принимая во внимание всю живописность каждого кадра, в этой статичности выражается скорее стремление режиссера показать мир глазами поэта. Жиль Делез предложил концепцию, согласно которой стоит различать образ-движение и образ-время [2]. К работам, сделанным в ключе образа-движения, он относит работы Сергея Эйзенштейна, а работы Тарковского – к образу-времени. Фильм «Цвет граната» в таком случае тоже относится к образу-времени, где глубина кадра подчеркивает временность происходящего. А статика в этом фильме выражает стремление режиссера работать в рамках эйдетической эстетики – эстетики созерцания того, что находится внутри вещи и недоступно простому визуальному восприятию. Жиль Делез определяет «Цвет граната» как шедевр в плане демонстрации материального и объектного языка [2, с. 322].

Также гранаты очень заметны в экранизации «Ашик-Кериб». Сложно дать однозначную интерпретацию, но стоит отметить, что гранат всегда сопровождает некоторое действие или отражает состояние. Плод граната можно понимать как символ жизни, потому что в ряде сцен Ашик надкусывает гранат, для того чтобы испить гранатовый сок. Продолжение этой линии: в последние минуты жизни старого человека Ашик дает ему гранатовый сок.

Символ граната можно понимать и как символ любви. Особенно часто этот фрукт показывают в начале фильма, когда зрителю рассказывают историю влюблённости молодой пары. Гранат также символизирует семейную любовь. В семье Ашика близкие теплые отношения: их дом изобилует гранатами, они лежат в вазах, рассыпаны по полу. Гранат – нечто объединяющее любящих людей. Примечательно, что в сцене сватовства мама взяла веточку граната. Именно гранатом сестра провожала брата, уходящего на заработки. В то же время стоит отметить, что в доме Мигу гранатов не видно. Можно сказать, что образом граната С. Параджанов объединил семью Ашика и Мигу. Когда семью оповещают о гибели Ашика, гранат окрашивается в черный цвет – цвет траура и скорби. И в заключительном эпизоде воссоединения семьи и свадьбы Ашика и Мигу режиссер показывает зрителю белый плод граната.

Возможно интерпретировать символ граната как состояние Ашика: красный плод граната говорит зрителю о любви Ашика к Мигу, черный плод связан с раной и утратой, белый гранат символизирует воссоединение.

Важно отметить, что Сергей Параджанов очень тонко чувствовал символы. В своих поздних работах он вводит двойной режим символов, то и дело чередуя модернистские и домодернистские символы. Последние – скорее ближе к аллегории, к чувственному образу, выражающему общее понятие и обладающему более универсальным значением. Модернистский символ, в свою очередь, амбивалентен и субъективен. Можно предположить следующее: символика яблок в фильмах Параджанова, по преимуществу, домодернистская, а символика граната – модернистская. Сергей Параджанов тонко чувствовал не только значение того или иного символа, но и уместность, логичность этого символа в контексте национального кинематографа: яблоки – для украинского кино, гранаты –

для грузинского и армянского кинематографа. Будучи гражданином мира, он был очень чувствителен к локальному колориту и традициям, порождая и обыгрывая интересные образы и символы. С этими образами и символами он и вошел в культуру мирового кинематографа

1. Григорян Л. Р. Параджанов. – Москва: Молодая гвардия, 2011. – 316 с.
2. Делез Ж. Кино: кино 1. Образ-движение; кино 2. Образ-время / пер. с фр. Б. Скуратова; науч. ред. и вступ. ст. О. Аронсона. – Москва: Ad Madginem, 2004. – 622 с.
3. Карапетян Г. А. Яблоко & Гранат. Тонино Гуэрра & Сергей Параджанов: коллаж из неизвестных эпизодов жизни и дружбы легендарных художников. – Москва: Зебра Е, 2013. – 191 с.
4. Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма. – Текст: электронный // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 33 // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sergeya> (дата обращения: 14.11.2020).
5. Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. – Москва: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. – 576 с.
6. Тестова С. Художественный метод Параджанова. – Текст: электронный // Проза.ру: [сайт]. – URL: www.proza.ru/2014/07/17/1341 (дата обращения: 17.12.2020).
7. Хренов Н. А. Трансформация традиционных отношений между театром и кино в эпоху постмодернизма: «текст» в функции «грамматики» // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 1(112). – С. 87.
8. Черненко М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. – Москва: «Союзинформкино» Госкино СССР, 1989. – 31 с.
9. Андрей Тарковский. Сталкер мирового кино: сборник статей / сост.: Ярослав Ярополов. – Москва: Алгоритм, 2016. – 280 с.

Транслитерация

1. Grigoryan L. R. Paradjhanov. – Moskva: Molodaya gvardiya, 2011. – 316 s.
2. Delez Zh. Kino: kino 1. Obraz-dvizhenie; kino 2. Obraz-vremya / per. s fr. B. Skuratova; nauch. red. i vstup. st. O. Aronsona. – Moskva: Ad Madginem, 2004. - 622 s.
3. Karapetyan G. A. Yabloko & Granat. Tonino Guerra & Sergej Paradjhanov: kollazh iz neizvestnyh epizodov zhizni i druzhby legendarnyh hudozhnikov. – Moskva: Zebra E, 2013. – 191 s.
4. Lukashova A. G. Tvorchestvo Sergeya Paradjhanova kak yavlenie postmodernizma. – Tekst: elektronnyj // Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena. – 2007. – № 33 // Nauchnaya elektronnaya biblioteka «KiberLeninka»: [sajt]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-sergeya> (data obrashcheniya: 14.11.2020).
5. Salynskij D. A. Kinogermeneytika Tarkovskogo. – Moskva: Prodyusserskij centr «Kvadriga», 2009. – 576 s.
6. Testova S. Hudozhestvennyj metod Paradjhanova. – Tekst: elektronnyj // Proza.ru: [sajt]. – URL: www.proza.ru/2014/07/17/1341 (data obrashcheniya: 17.12.2020).
7. Hrenov N. A. Transformaciya tradicionnyh otnoshenij mezhdru teatrom i kino v epohu postmodernizma: «tekst» v funkcii «grammatiki» // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2020. – № 1(112). – S. 87.
8. Chernenko M. Sergej Paradjhanov. Tvorcheskij portret. – Moskva: «Soyuzinformkino» Goskino SSSR, 1989. – 31 s.

9. Andrej Tarkovskij. Stalker mirovogo kino: sbornik statej / sost.: Yaroslav Yaropolov. – Moskva: Algoritm, 2016. – 280 s.

© В. Е. Семенков, 2021

© А. С. Черноиванова, 2021

Для цитирования: Семенков В. Е., Черноиванова А. С. Символы яблок и граната в фильмах Сергея Параджанова в контексте эстетики советского кинематографа // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2021. – Т. 13, № 1. – С. 232–241.

For citation: Semenov V. Ye., Chernoiivanova A. S. Symbols of apple and pomegranate in the films by Sergey Paradzhanov in the the aesthetics context of the soviet cinematographer, *The Territory of New Opportunities. The Herald of Vladivostok State University of Economics and Service*, 2021, Vol. 13, № 1, pp. 232–241.

DOI <https://doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2021-1/232-241>

Дата поступления: 25.02.2021.