

И.И.МОДЕБАДЗЕ
(Грузия)

**Трансмутация в семиотическом пространстве современной
грузинской культуры
(«Путешествие/Прогулка в Карабах»)**

Вступление. От экранизации к трансмутации

Возможность перенесения на экран литературных произведений сразу же привлекла внимание создателей игрового кино. Поскольку легче всего поддается визуализации сюжетная фабула/последовательность событий/, на первых порах развития молодого искусства более удачными получались фильмы по произведениям с динамичным сюжетом, что же касается сложных философских и психологических подтекстов – они как бы оставались за кадром. Именно в тот период и сложился известный стереотип восприятия: «кино не способно полностью отобразить роман: упрощение неизбежное следствие экранизации». Однако это не остановило ни режиссеров, ни актеров, которые вновь и вновь брались за экранизацию «сложных» произведений и поиск новых выразительных средств раскрытия характеров. Именно поэтому в истории кино найдется немало примеров экранизации одних и тех же произведений. Но если когда-то, на заре развития киноискусства, под экранизацией (перенесением на экран литературного произведения) понималось киноповествование, подразумевающее иллюстративное следование литературному тексту, то по мере развития и усложнения киноязыка менялись и предъявляемые к созданию фильма требования. На сегодняшний день кино как вид самостоятельного изобразительного искусства – это сложная коммуникативная и эстетическая система, обладающая собственной спецификой и особой кинематографической образностью. Поэтому современное понимание экранизации литературных произведений, т.е. перевод литературного текста в кинотекст (перевод с языка одного искусства на язык другого) осмысливается в качестве одного из видов трансмутации - межсемиотического перевода.

Как и любой перевод, процесс создания фильма-экранизации «является искусством перевыражения, но он не “вторичное искусство”. – По словам Н.К. Гарбовского, - переводчик не репродуцирует подобно копиисту уже существующее речевое произведение <...> искусство его не в том, чтобы повторить нечто уже созданное. Его искусство в том чтобы создать новое произведение». При этом ученый рассматривает в одном ряду такие виды межсемиотического перевода как «постановку кинофильмов и спектаклей, создание опер и балетов по литературным произведениям, живопись на библейские и другие литературные сюжеты и многие другие»* (Гарбовский 2007: 357). «Экранизация – это всегда ”притяжение-

* Курсив наш – И.М.

отталкивание” двух языков, природа которых изобразительна, но изобразительность эта различна. Видеоряд, даже если он предполагает простую иллюстрацию, уже есть работа по перекодированию информации, переводе ее в другой режим, режим видимого, перевода вербально воображаемого в визуальное, позиционирующее себя как реальное. “Столкновение” разных текстов создает ситуацию, рождающую новый смысл» (Немченко 2013: 170).

Создание фильма-экранизации (перенос на экран произведений других видов искусств) - творческий процесс, включающий активное участие творческого «Я» сценариста, режиссера, актеров, оператора и всей съемочной группы и, прежде всего, *понимания* ими экранизируемого произведения. Процесс понимания в данном случае включает герменевтическое раскрытие смыслов литературного текста, а сам акт понимания реализуется в его интерпретации. Как «интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» определяет трансмутацию (или межсемиотический перевод) и Толковый переводоведческий словарь (Нелюбин 2003: online). Именно поэтому все чаще мы встречаем в названиях фильмов уточнения типа «по мотивам», в то время как сами названия видео интерпретаций отличаются от заглавия экранизируемых произведений, что подчеркивает наличие дистанции между первичным (литературным) и кинотекстом.

Сущность интерпретации П.Рикер определяет как «работу мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении», т.е. обнаружении «множественности смыслов» (Рикер 1995: 18). Поскольку литературный текст, как правило, не подразумевает очевидных, буквальных, значений, его восприятие/понимание является допускающим различные толкования поливалентным интерпретационным актом, при котором воспринимающее сознание (читателя), активно включая воображение, создает свой собственный текст. Таким образом, понимание литературного текста – «это встреча двух текстов – готового и создаваемого, реагирующего, текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов. Текст - не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать» (Бахтин 1979: 285). Соответственно, художественная интерпретация понимается как коммуникативный акт, в котором «всегда сохраняется разность и неслиянность» стремящихся к сближению, но не сливающихся «голосов» (Бахтин 1961: 364).

В отличие от процесса понимания литературного текста, где мы имеем дело с двумя основными авторами (писатель-читатель), экранизация подразумевает множественность интерпретационных голосов, что «связано не только с природой художественного текста, но и с коллективным характером кинематографического процесса. Режиссер, обращаясь к литературному произведению, выступает в роли читателя, и это первый уровень интерпретации текста, вторичная интерпретация связана с подбором актеров, визуализирующих представление автора о персонажах, характере художественного пространства, но, в свою очередь, сами актеры тоже выступают субъектами интерпретационного процесса, наконец, зритель/зрители

закрывают интерпретационную цепочку. Зрительские интерпретации – бесконечный процесс сопоставления своих представлений о литературном тексте, системы ожиданий, связанных с собственным опытом толкования» (Немченко 2013: 169-170).

П.Рикер особо отмечал, что у интерпретации «глубокий замысел – преодолеть дистанцию, отделяющую читателя от <...> текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» (Рикер 1995: 4). Это положение вполне применимо и к истории экранизации романа Аки Морчиладзе «Путешествие в Карабах» (подробнее о значимости и художественной функции интерпретации см.: Модебадзе 2012: 153-170).

«Путешествие в Карабах» - «Прогулка в Карабах»

В 1992 году состоялся дебют одного из самых популярных современных грузинских писателей: Ака Морчиладзе (Гиорги Ахвледиани) опубликовал самиздатом «Путешествие в Карабах». Но широкую известность писателю принес его второй роман - «Собаки с улицы Палиашвили», 1995 (в 1999 г., адаптированный под пьесу, он был поставлен на сцене театра Ахметели). Оглядываясь назад, можно сказать, что первый роман молодого автора прошел почти незамеченным: позднее писатель вспомнит, как экземпляры романа «даже через год целыми упаковками кидали из окна в машину, собиравшую мусор: потому что не знали, куда их деть»* (მორჩილაძე 2004: 5). Однако впоследствии ситуация изменилась: «Путешествие в Карабах» было дважды переиздано - в 2004 и 2013 годах. Хронология подтверждает: рост популярности романа совпадает с историей его экранизации**. В 2005 режиссер Леван Тутберидзе заканчивает снимать свою киноверсию романа Аки Морчиладзе – так родилась «Прогулка в Карабах». По словам кинокритика Лелы Очиаури, «и в коммерческом, и в творческом плане фильм оказался успешным»: «тогда (в 2005 г. – И.М.) его посмотрело в Грузии “рекордное” количество зрителей (50 000 зрителей за один месяц, и это в одном/двух имеющихся в то время кинотеатрах)» (თვალუბო 2010: online). В том же, 2005 г., фильм получил Гран-при «Золотая лоза» на 14-м Открытом фестивале стран СНГ и Балтии «Киношок» в Анапе.

Начиная с этого момента, в читательском сознании происходит определенная коррекция восприятия – на рецепцию литературного текста накладывают свой отпечаток талантливая режиссура и колоритная актерская игра. За первым фильмом последовали два других: «Карабах-2: Зона конфликта», 2009 (реж. Вано Бурдули) и «Карабах-3: Последняя прогулка», 2012 (реж. Заза Урушадзе). Фильмы составили кино-трилогию, но только первый из них интерпретирует литературный текст.

Прозаический текст и его киноверсия не идентичны. И это вполне закономерно. Первую публикацию романа и создание фильма разделяют 13 лет. За эти годы завершился процесс становления творческой индивидуальности писателя,

* Здесь и в дальнейшем перевод с грузинского – И.М.

** Сопоставим даты переиздания романа (2004, 2013) с датами выхода на экран фильмов трилогии: 2005 г. - «Прогулка в Карабах» (реж. Леван Тутберидзе); 2009 г. - «Карабах-2: Зона конфликта», (реж. Вано Бурдули); 2012 г. - «Карабах-3: Последняя прогулка» (реж. Заза Урушадзе).

определилась специфика его художественного стиля, который, несмотря на ряд характерных отличий, в целом, относится к постмодернистскому типу художественного мышления. И фильм Левана Тутберидзе, в котором писатель (совместно с Иракл. Соломонашвили) выступил уже в роли сценариста, отразил этот процесс. В результате сотворчества сценариста/писателя, кинорежиссера и актеров был создан своеобразный синтез художественно-изобразительных возможностей словесного и кино искусства. Так началась новая, экранная жизнь «Путешествия в Карабах». Как правило, экранизация значимо воздействует на рецепцию литературного произведения читателями/зрителями, которым кино-текст предлагает свою версию интерпретации глубинных смыслов текста. Рассмотрение трансмутации в диахроническом срезе семиотического поля грузинской культуры позволяет оценивать *Путешествие/Прогулку в Карабах* как некий культурный феномен. Исходя из этого, мы считаем возможным рассматривать роман в его развитии: литературный текст → кинотрилогия.

Заглавие произведения: «доминанта смысла»

Заглавие произведения создается специально для данного текста и, являясь составной частью этого текста, принадлежит только ему одному. Оно несет особую смысловую нагрузку. Осмысловой наполненности заглавия, делающей его уникальной информативной частью произведения, литературоведы писали неоднократно, начиная с 30-ых годов. Л.С.Выготский называл заглавие «доминантой смысла». В.А.Кухаренко утверждает, что заглавие содержит «главную, а часто единственную формулировку авторского концепта». По словам Н.Ю.Веселовой, «представление о том, что заглавие конденсирует смысл текста можно рассматривать как аксиому, выдвигая которую исследователи предлагают множество терминов, подкрепляющих самоочевидность этого утверждения, ссылаясь на то, что заглавие – “ключевое слово”, “сильная позиция текста”, “однофразовый текст”» (Веселова, Овчаренко 2011:205). Исходя из этого, правомерно было бы полагать, что заглавие романа Аки Морчиладзе однозначно указывает и на его жанр. Однако «Путешествие в Карабах» сложно было бы причислить к жанру *путешествий* в современном наполнении этого термина. Роман не является тревелогом: он не содержит описания реального путешествия и впечатлений от «чуждых» путешественнику реалий (писатель не бывал в Карабахе). Читатель не найдет в этом романе ни размышлений об истории и культуре описываемого края, национальном характере, обычаях и нравах его жителей, ни какой-либо иной, характерной для этого жанра информации.

Это несоответствие было тонко подмечено создателями фильма, и, в отличие от романа, он вышел уже под названием не «*Путешествие*», но «*Прогулка в Карабах*». На первый взгляд разница не очень большая, но именно эта подмена реально возможного /путешествие/ абсурдным /прогулка в охваченный войной Карабах/, задает тон, маркирует направленность интерпретации, наглядно указывая на смещение кино-текста от реалистического к постмодернистскому художественному

дискурсу. И если в литературном нарративе игровой момент лишь намечен, в фильме, благодаря акцентированию ряда подтекстов, он проступает более явно.

Следует особо оговорить, что в первом романе Аки Морчиладзе, признанного впоследствии мастером постмодернистской текстовой игры, грань между реалистической повествовательностью и постмодернистской иронией настолько тонка, что становится явной лишь по прошествии многих лет, когда мы можем судить о произведении в общем контексте творчества писателя. В свое время именно оценка романа с позиции принадлежности реалистическому дискурсу стала причиной упреков, высказанных в адрес создателей фильма некоторыми критиками. В частности, в 2009 г. киновед Нино Деканосидзе, обыгрывая в названии своей статьи маркер жанра («Путешествие Аки Морчиладзе в кино»), упрекала режиссера Левана Тутберидзе в излишней стилизации, в том, что он «из произведения, в котором достаточно реалистично и драматично воссоздается боль целого поколения, получил надуманный, поверхностно приближенный к действительности, полный полу-колоритными персонажами, фильм»* (ფეკანოსიძე 2009: online). Полагаем, этот упрек был бы совершенно справедлив, будь роман однозначно реалистическим произведением, а кинотекст – точно следующей за пратекстом копией/репродукцией, но это не так. Рассматривая проблему экранизации как интерпретационного процесса, О.Аронсон обращает внимание на непродуктивность сравнения литературы и кино по принципу сходства и расхождения оригинала и копии, где «позиция литературы всегда оказывается доминирующей, поскольку она и есть подлинник. В этом случае киноэкранизация всегда оказывается вторичной, поскольку традиционная культура отдает предпочтение оригиналу. При таком подходе любая экранизация оказывается беднее литературной основы» (Аронсон 2007: 136). Кроме того, как мы уже отметили, ретроспективная оценка специфики авторемы Аки Морчиладзе в общем контексте творчества писателя показывает, что художественную специфику романа нельзя рассматривать в рамках нормативов реалистической художественности. Впрочем, и к постмодернистским произведениям этот роман, как и фильм, причислить было бы сложно: и в книге, и на экране можно выделить как реалистические, так и постмодернистские художественные приемы, которые в каждом конкретном случае требуют оценки с учетом этого обстоятельства.

Архитектоника и жанровая специфика

«Возможность добиться воздействия на убеждения, настрой и ценности общества и индивидуума содержится в самом механизме построения художественных образов, сюжетов и мотивов, а также в специфическом механизме их восприятия и осмысления. Точкой переплетения всех аспектов художественного акта, где объединяются специфические способы построения художественного дискурса с его общественными функциями, т.е. специфическими способами воздействия на формирование поведенческого настроя и ценностей, является жанр» (Панов 2013: 154).

* Курсив наш – *И.М.*

Анализ архитектоники сюжета позволяет интерпретировать «Путешествие в Карабах» как современный инвариант романа-*странствия*. Это - повесть о сложном процессе взросления: психологическом, нравственном и общественном становлении личности главного героя, которая по своей жанровой структуре во многом следует модели Bildungsroman (романа воспитания), точнее одной из его разновидностей – т.н. *романа становления*.

В Тбилиси разгар гражданской войны (блок-посты, пикеты, комендантский час); вовлеченные в борьбу за будущее страны «отцы» и пытающиеся жить своей личной жизнью «дети» ... Главные герои - представители разных типов выросшей в тепличной обстановке советского детства грузинской молодежи. Они живут в собственном микромире личных переживаний, потрясаемом классическими для их возраста проблемами.

Гио – интеллигентный образованный юноша из обеспеченной семьи, занимающей определенное положение в обществе того времени. На первый взгляд, его характер довольно-таки противоречив: он – инертен, пассивен и агрессивен одновременно. Юношеский максимализм и свойственная возрасту агрессия против «взрослого мира» усиливаются тем, что Гио не приемлет общества «отцов» и его правил в целом. Отцы (в том числе и его собственный) воспринимаются им как некая особая «каста», жизнь и идеалы которой построены на лжи и притворстве. В то же время, полностью завися от своей семьи, он не способен к активному бунту против устаревших, на его взгляд, нравственных стандартов и поведенческих норм, и в этом смысле он *пассивен*. Таким образом, в характере этого персонажа, достаточно типичном для определенной возрастной группы своего времени, одновременно сконцентрированы и оба основополагающих принципа постмодернистской поэтики – *Пустота* и принцип *Недеяния*. Вот как оценивал ведущую черту характера своего героя сам писатель: «Агрессия исходит от *пустоты*, невежества и гордыни. <...> Когда человек *не знает* [не понимает, что происходит – *И.М.*], он сквернословит и ругается. Потом старается что-то понять, и с этого начинаются его несчастья. <...> Этот герой как будто догадывается, что должен быть свободным человеком, *но не знает, как этого добиться*»* (მცხველიძე 2004: 5-6).

Юноша трагически переживает первую любовь: ни отец, ни мачеха не способны понять и поддержать его. Он ощущает себя одиноким во враждебном «мире отцов» и остро переживает проходящую на грани полного отчуждения внутреннюю дистанцию, толкающую его к отмежеванию от родного отца. Невольно вспоминается рассуждение Гр. Робакидзе о «родовой памяти», понимаемой как внутренняя связь отца и сына. В частности писатель отмечает, что «на Востоке знают, какое место в семье занимает отец. Он – семя оплодотворяющее, он – космическое начало». И, если «в доме нарушена “родовая память”», то, по мнению Гр. Робакидзе, это равноценно тому, чтобы «возненавидеть само Творение», такой человек «лишен радости жизни» и «неспособен любить» (Робакидзе 2001: 8-9). К счастью, разлад Гио

* курсив наш – *И.М.*

с отцом не доходит до этой стадии, но его внутреннее состояние недвусмысленно указывает на то, что, сохраняя «способность любить», он, тем не менее, находится на грани утраты «радости жизни». Будучи не в состоянии мириться со всем тем, что символизирует, как представитель своего поколения, Тенгиз, и, одновременно, не имея воли бороться и защитить то, что ему дорого, Гио неосознанно дистанцируется от реальной жизни. И, конечно же, его мало волнует происходящее в родном городе – он воспринимает Тбилисскую войну как некое театрализованное действие – подобие развлечения «отцов». Мучительно цепляясь за возвышенные идеалы Дружбы и Любви, юноша полностью погружен в мир собственных переживаний ...

Полная противоположность Гио – его лучший друг Гоглико. Эпатажная жизнерадостность, беспечность прямодушного, смешливого и недалекого шалопаю – защитная реакция упорно не желающего взрослеть юноши, его личный метод отстранения завесой наркотического дыма от проблем «взрослой жизни».

Согласно традициям жанра, для *становления* личности героя, он должен покинуть привычное окружение и отправиться в *странствие*, и, хотя Тбилиси в баррикадах сложно назвать «привычным», тем не менее, поскольку даже гражданская война оказалась неспособной вырвать молодых людей из их субъективного микромира, писатель отправляет их ... в Карабах. Поддавшись на уговоры Гоглико, Гио соглашается поехать в Азербайджан за наркотиком, но друзья сбиваются с дороги и в поисках азербайджанской деревни случайно попадают в зону военных действий, где их задерживает азербайджанский военный патруль. С этого момента пути молодых людей расходятся: Гоглико остается пленником азербайджанцев, а Гио вместе с другими пленными, освобожденными во время боевой операции, оказывается на территории армянской военной части. Это узловое момент развития сюжета – молодые люди не только оказываются *вне* привычной обстановки, но и в полном *одиночестве* среди *незнакомых* им *раннее* людей. Следуя капризам судьбы, они переживают различные приключения/испытания (частая смена ситуаций в стиле приключенческого романа способствует созданию увлекательно динамичного нарратива). Окончательно определяется расстановка приоритетов: становится совершенно ясно, *главный герой* - *Гио*. Именно ему предстоит пережить вымышленно-реальное и духовное *странствие*. Что касается Гоглико, его дальнейшая судьба, вернее, судьба созданного актером Мих. Месхи яркого экранного образа, определится лишь в заключительном фильме кино-трилогии. Несмотря на то, что фильмы трилогии невозможно отнести к какому-либо одному конкретному кино-жанру (их относят как к боевикам, так и к мелодраме, драме, комедии, приключенческим фильмам и др.), в целом можно утверждать, что во всех фильмах трилогии сохраняется и первоначальная жанровая схема Bildungsroman. Именно поэтому взросление /становление личности/ этого (уже кино-) персонажа становится возможным лишь в фильме «Последняя прогулка», когда после трагической гибели Гио к нему переходит функция главного героя.

Художественно-исторический хронотоп и «карабахский» контекст

Живя на территории армянской военной части, Гио общается с ополченцами, становится невольным свидетелем военных эпизодов, знакомится с людьми, судьбы которых искалечила война. На экране образы персонажей-армян воссоздают приглашенные армянские актеры. Это – Рафик, бывший афганец, теперь воюющий за Карабах (акт. Артаваз Палоян); Армен (акт. Левон Чидилян) и многие другие. Ими движут вечные человеческие чувства: патриотизм и желание отомстить за погибших друзей и родственников. В этом смысле чрезвычайно колоритным представляется образ Дяди Сурена (акт. Аветик Саносян). Милейший, доброжелательный, гостеприимный старик ... живет ради мести: потеряв в Карабахе любимого сына, Дядя Сурен остался помогать бойцам - он занялся хозяйством и охраной пленных.

Врываясь в субъективную реальность, художественно-исторический хронотоп симулятивного пространства (правдоподобного* подобия) Карабаха рушит условные границы личностной вселенной Гио. Юноше сложно разобраться в переплетении судеб встреченных людей. Реалии военной жизни, оставляя ощущение подобия шизофренического дискурса, подавляюще действуют на его психику. Он чувствует себя пленником, «но он не пленник: ни партизан, ни собственного города, который замучил его своими правилами и ложью. Просто он не знает, что мир очень большой и можно, не прощаясь, куда-нибудь уйти, уйти не только пешком, но и мысленно» (მორჩილადე 2004: 5). *Не зная*, безвольно плывя по течению, Гио ощущает себя пленником - пленником истории, пленником неудачного стечения обстоятельств, пленником собственной беспомощности и полной неспособности разобраться в сложной политической реальности своего времени: «Я знаю, что ничего не знаю, ничего не понимаю в этом мире. Я знаю, что живу тем, что ничего не значит. Ухожу, прихожу, валяюсь в кресле, курю сигареты и треплюсь»** (63). Неожиданно на его душу нисходит покой. «Не знаю, что тому виной - то, что произошло в последние дни, или вообще все вместе, но мне хорошо. Боюсь об этом думать, сказать вслух, но именно это отпечаталось в моем мозгу. Мне хорошо» (63). На экране ощущение покоя подчеркивает пустынный «карабахский» пейзаж, снятый в Цалкинском районе Грузии.

«Хорошо быть одному. Необходимо. Можно подумать спокойно» (63). Это именно то, что нужно Гио и чего он был лишен в своей бесцельно-суматошной тбилисской жизни – остаться наедине с самим собой, заглянуть себе в душу и понять, что для него главное в жизни. В фильме особо подчеркивается грань между его прежней жизнью и нынешним состоянием: внутренние переживания героя акцентируются именно во второй части фильма – в той, действие которой происходит в Карабахе. «Реальность» охваченного войной Карабаха открывает юноше глаза

* Впрочем, в правдоподобии некоторых моментов сомневался и сам писатель. В частности, он пишет: «Сомнительно, что так могло бы произойти в жизни» - (მორჩილადე 2004: 6).

** В дальнейшем цитаты из Путешествия в Карабах» Аки Морчиладзе цитирую по изданию Ak'a Morchiladze. Mogzauroba Q'arabaghshi. Tbilisi: Bakur Sulak'auris gamomcemloba, 2004 (აკა მორჩილადე. მოგზაურობა ყარაბაღში. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004) с указанием страниц в скобках; перевод с груз. – И.М.

на жестокость Войны как таковой, помогает осознанию трагедии Тбилисской войны, ставит перед необходимостью найти собственное место в этой, чуждой его внутреннему миру, но тем не менее существующей в художественном пространстве произведения, объективной реальности.

В «карабахском» контексте протекает мучительный процесс внутреннего освобождения: герой взрослеет, осознает потребность в независимости и потенциальные возможности собственного Я: «*Я не муравей, я – человек!*» (81). Пассивность уступает место потребности действовать, однако он не видит в реальности «горячих точек» иного пути, чем агрессия – вооруженное сопротивление... По словам автора, когда человек движим «агрессией, все мутнеет, и все видишь в одном цвете. В то же время все не может быть одинаковым. Как говорили в одном из старых фильмов, всегда есть выбор. Все дело в том, что не осмеливаешься, а потом срываешь зло на других. Думаю, эта книга об этом» (ՄԹՐԻՑՈՂԱԾԵ 2004: 7). «Это история агрессии, которая когда-нибудь закончится. Я полагаю, что закончится, а как вы думаете, пусть так и будет» – обращается к читателям писатель в 2004 году (ՄԹՐԻՑՈՂԱԾԵ 2004: 6). Тогда же, в период работы над созданием фильма, Ака Морчиладзе напишет: «Там, где Христианство, там нет поколений и “борьбы отцов и детей”» (ՄԹՐԻՑՈՂԱԾԵ 2004: 6). На экране мысль о несовместимости Христианства с братоубийством высказывает Вартан (акт. Гагик Мелкумов).

Таким образом, в романе (и на экране), армяно-карабахский контекст несет важную смыслополагающую художественную функцию. По структуре произведения почти половина действия происходит на армянской территории среди персонажей-армян, и по традициям романа-странствия это должно было привести к сопоставлению *своего* и *чужого*. Но ничего подобного не происходит. Писатель не пытается создать имаго армянина, не описывает бытовые реалии или национальные традиции, отличные от привычных главному герою. Дистанцированность, прежде всего, определяют не национальные различия, но внутреннее состояние героя: не желая принимать окружающий мир вообще, Гио пытается оградить свою рушащуюся под напором внешних факторов личностную вселенную и отстоять свое право на самоутверждение.

Внутреннее состояние героя подчеркивает грим/камуфляж: Гио преображается. Не участвуя в боевых операциях/налетах, более того, не имея информации о проводимых военных действиях (ведь он *гость*, а не боец), юноша одевается в военную форму. Следует особо отметить, что характерной чертой нарратива являются множественные отсылки к информационному полю т.н. «экранной культуры» того времени: саунд-трекам, телепередачам, кино- и мультфильмам, с героями которых часто отождествляет/противопоставляет себя Гио. Игровой момент поведенческой модели персонажа подчеркивается в романе в диалоге с русской журналисткой: бравируя перед молодой женщиной своим псевдвоенным прошлым (намек на то, что он, как и Рафик - «афганец»), на вопрос «*Кто ты?*» юноша довольно-таки резко отвечает «*Голубой солдат*». Читателю он поясняет: «*фильм есть такой, американский, про индейцев*» (86). За годы, прошедшие с момента написания

книги, этот фильм давно забыт, а слово «голубой» обрело четко выраженную коннотацию, ассоциирующуюся с сексуальной ориентацией, и в сценарии маркер киноперсонажа был изменен: экранный Гио отвечает - «Джеймс Бонд». При этом его внешность «подгоняется» под облик Че Гевары (которого ему напоминает один из армянских бойцов) и, одновременно, под хорошо всем знакомый грим Рембо / Сильвестра Сталлоне/. В «новом образе» Гио удачно сочетаются иконические черты обоих: усы и борода Че Гевары, налобная повязка и сосредоточенный, подчеркнuto «суровый» взгляд Сталлоне. Последний штрих - солнцезащитные очки - типичная деталь облика многих голливудских героев.



Внешне подражая героям голливудских боевиков, Гио как бы примеряет на себя маску собирательного киноперсонажа - облик супер-солдата. Но суть от этого не меняется – на войне Гио лишь сторонний зритель. Он пытается понять, что есть *Добро* и что есть *Зло* (ведь именно ради победы Добра борются со Злом голливудские супер-герои). А для этого ему, прежде всего, необходимо понять, что есть *Война*. В фильме подчеркивается, что для Гио происходящее в Карабахе и то, что происходит в те же дни в Тбилиси – явления одного ряда. Это – Война, обще-кавказская боль, события, имеющие значимость не для одного какого-либо народа, но «для всего мира». В отличие от романа, где это лишь намечено, в киноинтерперетации четко ощущается размыв пространственно-временных границ - то, что позднее станет ведущей характеристикой хронотопа второго фильма трилогии («Карабах-2: Зона конфликта»), действие которого происходит в период Абхазской войны. Оставаясь за текстом, симулятивный Карабах все время напоминает: горячая точка не только Абхазия, зона конфликта – весь Кавказ.

Знаменательным представляется, что освобожденный из азербайджанского плена экранный Гоглико также появляется в ином облике – он облачен в чрезвычайно эпатажный, карнавалльно-гротескный наряд. Являя собой одну из форм отрицания реальной жизни и общепринятых норм общения, карнавализация органично вписывается в образ этого персонажа. Самому парню его «прикид» очень



нравится, что лишний раз подчеркивает: внешний облик персонажа – отражение его внутреннего состояния.

Несмотря на условность, включение в нарратив романа историко-политических реалий, придают повествованию необходимую меру художественной реалистичности. На экране созданию эффекта реалистичности способствует многонациональный состав актеров: в роли грузин – грузины, русских – русские, армян – армяне, азербайджанцев – азербайджанцы. Звучит грузинская, русская, армянская и азербайджанская речь (реплики идут с титрами). Особо подчеркивается, что дистанцированность возникает не между персонажами, но между имаго Мирной жизни (символизированной любовной сюжетной линией) и Войной.

Особого внимания заслуживает тот факт, что роль одного из персонажей романа – образ *воспитателя* (если пользоваться ролевым маркером модели Bildungsroman), также отводится армянину – приехавшему в Карабах по своим личным делам еще до войны и оставшемуся там «до окончания войны» ереванцу – художнику-философу Валере. Как и Гюно, он не коренной карабахец. Не желая оставлять соотечественников в беде, Валера помогает сельчанам чем может – он *обучает рисованию* их детей. В романе Гюно воспринимает Валеру как *«обосновавшегося в Богом забытой карабахской деревушке обычного художника, пьяницу и дебошира, старого и молодого, свободного от всего, спокойного и печального»* одновременно. Это – *«странный кореш»*, в котором Юношу притягивает его *«внутренняя свобода»*, т.е. именно то, чего так не хватает самому Гюно, и какая-то особая *«мудрость»* – *«знание/предчувствие будущего»* (104). Валера – единственный человек, к которому Гюно испытывает непонятное ему самому притяжение и доверие.

В киносценарии значимость этого персонажа намного выше, чем в книге: подчеркивается, что именно Валера становится связующим звеном между юношей и художественной реальностью происходящего. Ведущими чертами его характера становятся не пьянство-дебоширство, но неординарность натуры и философский склад ума. Кино-образ не соответствует стереотипу опустившегося художника-пьяницы, это, скорее, пессимистично настроенный философ. Диалоги Гюно/Валера обретают функцию одного из центральных узлов смысловых сплетений киноромана. На экране всплывает «Евангелие от Валеры»: *не надо биться, когда не за что; не надо придумывать счастья, когда его нет*. Достаточно символичным представляется тот факт, что это – единственный персонаж-армянин, образ которого создан грузинским актером (Гиорги Гургулия). Грузин в роли армянина, русский язык, на котором идут диалоги Валера/Гюно – все это подчеркивает: когда речь идет о *Любви* и *Смерти*, об общечеловеческих ценностях, национально-этнические границы размываются.

Финал

Конечно же, в романе есть и другие сюжетные линии, и, также как и выделенная нами, на первый взгляд, они вполне реалистичны – это действительно охваченный политическими этноконфликтами Кавказ 90-ых годов прошлого века. Но роман гораздо сложнее, чем просто трагическая история любви и неудачного стечения обстоятельств, разворачивающаяся на фоне исторических реалий недавнего прошлого, и, чтобы понять это, необходимо читать его с учетом, как общего культурного контекста, так и специфики художественного мышления писателя. Анализ подчеркнутых талантливой режиссурой приемов постмодернистской игровой стратегии, декодируя множественность смыслов, вычленяет глубину этого произведения и делает возможными различные интерпретации текста. Показателен в этом смысле финал – финал романа и финал фильма совершенно различны.

В романе, вернувшись в Тбилиси, видя искореженные Войной улицы родного города и не желая возвращаться к прежней жизни, Гио впадает в тяжелую депрессию. Находясь между жизнью и смертью, он обретает столь необходимую ему заботу семьи и любовь отца, т.е. происходит завершение сюжета, задуманного по мифологической схеме. Позднее писатель вспомнит, что, начиная свой роман, он хотел написать «скорее *сказку* о приключениях двух тбилисских парней <...> *добрую* <...> но был совершенно неопытен в написании книг, и не смог выбрать *тон*»* (ძობვოლადე 2004: 7).

Сюжетная схема недвусмысленно указывает на этот первоначальный замысел: герой завершает странствие в той же точке, откуда его начал. Круг замыкается, и может показаться, что он добился желаемого. Однако это не так: воспринимая мир сквозь затуманивающую обзор призму царящей в нем агрессии, герой сознательно отвергает такую реальность. Он скрывается в зоне затуманенного сознания, диссимилирующего смыслополагающую основу симулятивного пространства романа. Тем самым внимание переносится на необходимость поисков иных центров смысловых сплетений. В полубреду Гио как бы меняется местами со своим отцом (Тенгизом): теперь уже Тенгиз-сын, не желая принимать реальность, лежит в полубессознательном состоянии глубокой депрессии, а Гио-отец пытается его спасти. «Яна!» (*Любовь*) - это единственное, что может вернуть юноше желание жить, и воображаемый отец возвращает сыну потерянную возлюбленную (исправляет совершенное семьей *Зло*). Только так могла бы восстановиться внутренняя связь отца и сына (если воспользоваться термином Гр. Робакидзе - «родовая память»). Но это лишь бредовое видение.

Подобный финал противоречит сюжетной схеме *романа становления* – *ведь* перерождения /«возвращения блудного сына»/ так и не происходит: не желая интегрироваться в реальность, Гио предпочитает оставаться в состоянии полусна - полуяви. Финал открыт – тернистый путь становления не завершен.

* курсив наш – *И.М.*

В фильме этот эпизод отсутствует – о депрессии Гио вскользь упоминает Гоглико, который уже вместе с другим своим другом вновь направляется в Карабах,



везя на крыше автомобиля подарок – живого павлина. Среди полей до самого горизонта петляет дорога. Налицо смена иерархий в сетке ценностных приоритетов: пока Гио находится в дисперсионном поле своих видений, жизнь продолжается. Финал открыт – неизвестно, куда теперь попадут молодые люди, и какие испытания ждут их на этот раз.

Финал фильма также вызвал различные отклики критики: с одной стороны, как фильмография, эпизод, бесспорно, удачен своей многознач-

ностью и символической насыщенностью, но, с другой, он кардинально меняет первоначальный смысл финала литературного произведения. О том, насколько это оправданно, безусловно, можно спорить, как, впрочем, обо всем, что связано с интерпретацией.

Символы - маркеры смысловых узлов

В заключение хотелось бы обратить внимание на тот факт, что как в литературном, так и в кино тексте можно выделить немало деталей, служащих знаковыми маркерами глубинных смыслов произведения. Их символическое наполнение многозначно, соответственно, и амплитуда интерпретационной вариативности достаточно широка. В подтверждение приведем только два примера.

Лимонки Валеры. В свободное время Валера расписывает боевые лимонки (ручные гранаты). На первый взгляд – странность, с позиции реалистичности – аномальное поведение. Но эта деталь имеет огромную символическую значимость. Ака Морчиладзе виртуозно владеет приемами интертекстуальных практик, поэтому неудивительно, что это странное увлечение Валеры порождает сложные ассоциации не только с надписями на фюзеляжах военных самолетов и бомбах времен Второй мировой войны, но и с иллюстрацией к альбому Биттлз. Выстраивается как минимум два не только различных, но, на первый взгляд, оппозиционных ассоциативных ряда:





а) расписанная граната → военные самолеты и боевые снаряды с надписью «Смерть фашистам!»;

б) расписанная граната → танк, в дуло которого вставлена гвоздика.

Но возможен и третий: «писанки» - расписанные веселыми красками гранаты, ассоциируясь с пасхальными яйцами, т.е. с праздником Воскрешения, образуют гротексно-абсурдный ряд:

в) несущие смерть боевые лимонки → всеочищающий праздник Воскрешения.

На абсурдность происходящего и бессилие *Искусства* перед лицом *Войны* указывают и слова художника, называющего собрание этих

произведений своей персональной выставкой.

В контексте романа для Валеры, безусловно имеют значимость первый и третий ряды, для Гио, которому Валера дарит такую «писанку» - третий.

Гамма чувств, рожденных этим символом столь же неоднозначна. Однако в контексте кино-трилогии все ряды образуют смысловое единство: в заключительном фильме («Последняя прогулка») мы вновь видим на экране, почти двадцать лет бережно хранимую Гоглико в память о погибшем Гио, расписанную лимонку. Но вместо гротескного человечка зритель видит ... цветок. Происходит и другая трансформация: показывая ее сыну Гио, Гоглико рассказывает, что гранату расписал отец юноши, т.е. Гио.

Эта граната несет большую смысловую нагрузку в кульминационных эпизодах сюжета: Гоглико пытается с ее помощью взорвать тех, кто не хочет порвать с криминальным прошлым и жить нормальной мирной жизнью. Граната не взрывается, и во имя торжества *Любви* (счастливого будущего сына Гио), Гоглико жертвует своей жизнью. Так расписанная лимонка выполняет свою вторую символическую функцию – главным оказываются не ее устаревшие боевые качества (символизирующие *Войну* и *Смерть*), но нарисованный на ней цветок – символ *Жизни*, цвести которому суждено на могилах по-гибших во имя мирного будущего.

Появляясь в финальном эпизоде фильма на крыше возвращающегося в Карабах автомобиля, *Павлин* вызвал



Фото И.Модебадзе, Армения, Эчмиадзин, 2013 г.



Золотая монета Армении, 2012 г.

разноречивые отклики критики. На реально-бытовом уровне – это просто подарок, обещанный другу-азербайджанцу, попросившему Гоглико привезти ему живого павлина. Поскольку по сюжету фильма невозможно определить мотивацию этой просьбы, то «эту красивую и фантастически нелепую на войне птицу, с живописно развевающимся хвостом» действительно можно расценить как «самый запоминающийся символ абсурдности всех происходящих войн и межнациональных конфликтов» (online forum). С другой стороны, павлин – один из древнейших, широко распространенных символов, не-посредственно связанных с астральной и солярной символикой, с мотивами изобилия и плодородия. В раннем христианстве, связанное с символикой солнца изображение павлина, воспринималось как символ бессмертия, красоты нетленной души и Воскресения. Раскрытый хвост павлина – символ универсума, красоты/многообразия вселенной во всех мировых религиях. Как элемент декора, он часто встречается в архитектуре христианских храмов. Символика павлина сопрягается с Мировым деревом. Мотив изображения двух павлинов по обеим сторонам космического дерева пришел из древней Персии, он встречается и в мусульманстве, и в христианстве. В Армении изображения павлина можно увидеть и на древних хачкарах, и в современном декоративном искусстве, где он сочетается с *гранатом* – символом жизни, божественной Благодати, религиозного и идеологического единства (в современной армянской культурной традиции гранат воспринимается как символ рассеянной по всему миру армянской диаспоры).

Гранат – не менее универсальный символ: он символизирует красоту всего сущего, бессмертие, плодородие, достаток. Это – символ единства мироздания. Он также признается всеми мировыми религиями, и глубоко почитаем на территории Азербайджана. Поэтому, если расценивать символическую значимость, финального эпизода фильма с позиции универсальности архетипа, невозмутимо взирающего на ведущую за горизонт дорогу павлина, вполне можно интерпретировать как апеллирующее к самым светлым сторонам человеческой души послание – пожелание мира, благоденствия, процветания и плодородия всему охваченному войной краю. Дорога может привести молодых людей и на азербайджанскую, и на армянскую территорию, но для символа Мира и Благоденствия это не имеет значения – он адресован всем жителям горячих точек.



Фото И.Модебадзе, Азербайджан, Баку, 2013.

Выводы. Подводя итог, полагаем возможным утверждать, что в киноинтерпретации находят новое художественное осмысление и развитие почти все смысловые сплетения первоначального текста. Насколько удачным, или неудачным, получился тот или иной эпизод судить читателям, зрителям и кинокритикам, мы же отметим, что «Путешествие/Прогулка в Карабах» - бесспорное доказательство высокого уровня развития трансмутации в грузинском кинематографе.

Литература:

- Aronson O. *Kommunikativnyi obraz (Kino, Literatura, Filosofija)*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007, 384 p. (Аронсон О. *Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия)*. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 384 с.).
- Baxtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. M.: Iskusstvo, 1979, 445 p. (Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М.: «Искусство», 1979, 445 стр.)
- Baxtin M.M. Dostoevskij. Baxtin M.M. *Sobr. sochinenij v 7 tomah, t. 5*. M.: Russkie slovari, 1997, PP. 364-374 (Бахтин М.М. Достоевский. Бахтин М.М. *Собр. сочинений в 7 томах, т. 5*. М.: Русские словари, 1997, стр. 364-374)
- Dekanosidze Nino. Aka Morchiladzis mogzauroba k'inoshi. *K'inoLumiere*, №1 (1), 2009 (ბობო დეკანოსიძე. აკა მორჩილადის მოგზაურობა კინოში. *კინოLumiere*. №1 (1), 2009), online: <http://www.tafu.edu.ge/kinolumiere/kinoLUMIERE/ND.htm>.
- Garbovskij N.K. *Teorija perevoda*. M.: izd-vo Mosk. un-ta, 2007 (Гарбовский Н.К. *Теория перевода*. М.: изд-во Моск Ун-та, 2007).
- Modebadze, I. Svoboda i Neobchodimost': ponimanie I interpretacija v perevode. *Lit'erat'uruli Dziejani XXXIII* (2012): 153-170. (И.Модебадзе. Свобода и Необходимость: понимание и интерпретация в переводе. *ლიტერატურული ძიებანი/Литературные разыскания*, XXXIII. Тбилиси: изд-во Института грузинской литературы, 2012: 153-170).
- Neljubin L.L. *Tolkovyi perevodovedcheskij slovar'*. M.: Nauka, 2003 (Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Наука, 2003). online: <http://perevodovedcheskiy.academic.ru/824/>
- Nemchenko Lilija. Ekranizacija kak pole interpretacii. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013, №44, PP. 166-175 (Немченко Лилия. Экранизация как поле интерпретации. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013, №44, стр. 166-175).
- Ochiauri Lela. Arkhazeti - Q'arabakhis zona. *K'inoLumiere*, № 4 (5), 2010 (ოჩიაური ლელა. არქაზეტი - ყარაბაღის ზონა. *კინო, Lumiere*. № 4 (5), 2010. online: <http://www.kinolumiere.ge>
- Panov A. Kazus "Bespridannica" vs. "Zestokij romans" – tridcat' let spustja. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013, №44, PP.148-166 (Панов А. Казус "Бесприданница" vs. «Жестокий романс» - тридцать лет спустя. *Toronto Slavic Quarterly*, 2013, №44, стр.148-1660).
- Rikjor Pol'. *Konflikt interpretacij. Oчерки o germenevtike*. Moskva: Kanon-Press-C: Kuchkovo Pole, 1995. (Рикер П. *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, пер. с фр. И.С.Вдовина, Москва: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 1995).
- Robakidze, Grigol. Stalin kak dux Arimana - Robakidze, Grigol. *Demon I mif. Magicheskij kalejdoskop*. Tbilisi: "Cotne", 2001. (Робакидзе, Григол. «Сталин как дух Аримана» - Григол Робакидзе. *Демон и миф. Магический калейдоскоп*. Тбилиси: «Цотне», 2001).

Morchiladze Ak'a. Ts'inasit'q'vaoba meore gamocemisaTvis - Ak'a Morchiladze. *Mogzauroba Q'arabaghshi*. Tbilisi: Bakur Sulak'auris gamomcemloba, 2004. (აკა მორჩილაძე. წინასიტყვაობა მეორე გამოცემისათვის - აკა მორჩილაძე. მოგზაურობა ყარაბაღში. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004).

Veselova N. JU., Ovcharenko O.A. Zaglavie – *Teorija literatury*, t.II. *Proizvedenie*. M.: IMLI RAN, 2011, s. 199-230 (Веселова Н.Ю., Овчаренко О.А. Заглавие. – *Теория литературы, т. II. Произведение*. М.: ИМЛИ РАН, 2011, стр.199-230).

online forum: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1960899>.

Irine Modebadze
(Georgia)

Transmutation in the Semiotic Space of Contemporary Georgian Culture ("A Trip to Karabakh")

Summary

Key words: transmutation, Aka Morchiladze, Georgian Literature, post-modernism, Trip to Karabakh, Levan Tutberidze, Journey to Karabakh.

The article deals with the screening of a literary work and definition of transmutation notions as well as the analyses of the transmutation peculiarities existing in the semiotic space of modern Georgian culture.

In theoretic sense transmutation is comprehended as translating a text from one art language into another. It is discussed as a creative act built on hermeneutic comprehension and interpretation of the initial text.

The paper deals with the analyses of the peculiarity of film-interpretation existing in the semiotic space of modern Georgian culture through the example of Trip to Karabakh directed by Levan Tutberidze according to the novel entitled Journey to Karabakh.

Journey to Karabakh (1992) is a debut novel by Aka morchiladze (Giorgi akhvediani). The second and third editions of this novel were released in 2004 and 2013. The popularity of the novel is indisputably connected with the screening. The trilogy was directed in 2005 – Trip to Karabakh, 2009 – Karabakh-2: The conflict Zone, 2012 – Karabakh-3: The Last Trip. Only one film from the three follows the literary text. As for the second and the third ones, they just continue and develop its plot. This fact is enough to consider the trilogy as transmutation rather than screening. Accordingly, we find it interesting to study the interpretation of the novel and its richness through the process of transferring it into the film. Moreover, it was the author who took part in turning the novel into the script.

The realistic and post-modernistic elements are characteristic of the narrative of the novel. This is the change in the title of the film that shows the direction of interpretation: the concept Trip replaces Journey (in Karabakh under the condition of war!), prioritizing the nature of simulacra rather than realistic one of this "Karabakh". It is achieved through

the text of the novel as well: despite the title, the text is not travelogue in terms of genre. The architectonics of its plot is the most similar to Bildungsroman.

The article discusses the context of Morchiladze's "Karabakh" and interrelation of artistic and historical chronotope of the film, so called carnivalization elements equipped with artistic functions, the symbolic means of the details and so on. A considerable attention is paid to the finale of the novel and the film, in which one can clearly see the difference in reading of film-text and its pretext.

We do hope the analyses carried out by us made it clear that in the 21st century the process of development of transmutation is successfully performed in the Georgian movie, which has a longstanding tradition of screening literary works.

ირინე მოდებაძე
(საქართველო)

ტრანსმუტაცია თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში

რეზიუმე

საკვანძო სიტყვები: ტრანსმუტაცია, აკა მორჩილაძე, ქართული ლიტერატურა, პოსტმოდერნიზმი, ლევან თუთბერიძე, „მოგზაურობა ყარაბაღში“.

წერილი ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციისა და ტრანსმუტაციის ცნებათა განსაზღვრასა და თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში არსებული ტრანსმუტაციური თავისებურებების ანალიზს ეძღვნება.

ტრანსმუტაცია თეორიულ აზროვნებაში გაგებულია, როგორც ერთი ხელოვნების ენიდან სხვა ხელოვნების ენაზე ტექსტის თარგმნა. იგი განიხილება, როგორც პირველადი ტექსტის ჰერმენევტიკულ გაგება-ინტერპრეტაციაზე აგებული შემოქმედებითი აქტი.

წერილში თანამედროვე ქართული კულტურის სემიოტიკურ სივრცეში არსებული კინო-ინტერპრეტაციის თავისებურება გაანალიზებულია აკა მორჩილაძის რომანის „მოგზაურობა ყარაბაღში“ მიხედვით, ლევან თუთბერიძის მიერ გადაღებული ფილმის („გასეირნება ყარაბაღში“) მაგალითზე.

„მოგზაურობა ყარაბაღში“ (1992) აკა მორჩილაძის (გიორგი ახვლედიანის) სადებიუტო რომანია. 2004 და 2013 წელს დაიბეჭდა ამ წიგნის მეორე და მესამე გამოცემა. რომანის პოპულარობა უდავოდ უკავშირდება ამ ნაწარმოების ეკრანიზაციას, ანუ კინოტრილოგიის გადაღებას: 2005 — „გასეირნება ყარაბაღში“, 2009 — „ყარაბაღი-2: კონფლიქტის ზონა“ და 2012 — „ყარაბაღი-3: ბოლო გასეირნება“. ამ სამი ფილმიდან მხოლოდ პირველი მიჰყვება ლიტერატურულ ტექსტს, ხოლო მეორე და მესამე — აგრძელებს და ავითარებს მის სიუჟეტს. ეს

ფაქტი საკმარისია იმისთვის, რომ კინოტრილოგია გავიაზროთ არა ეკრანიზაციად, არამედ ერთგვარ ტრანსმუტაციად. აქედან გამომდინარე, საინტერესოდ მიგვაჩნია იმის შესწავლა, თუ რა გააზრებას პოულობს კინოენაზე გადატანის პროცესში რომანის სიღრმისეული სიმდიდრე; მით უმეტეს, რომ რომანის სცენარად გადატანაში თვით მწერალი მონაწილეობდა.

რომანის ნარატივი რეალისტური და პოსტმოდერნისტული ელემენტებით ხასიათდება, ხოლო ინტერპრეტაციის მიმართულებაზე ნაწარმოების სათაურში შეტანილი ცვლილება მიგვითითებს: „მოგზაურობას“ ცვლის „გასეირნების“ ცნება (საომარ მდგომარეობაში მყოფ ყარაბალში!), რაც პრიორიტეტულად ხდის ამ „ყარაბალის“ არა რეალისტურ, არამედ სიმულაკრულ ბუნებას. ამის საშუალებას თვით რომანის ტექსტიც იძლევა: ჟანრობრივი თვალსაზრისით, სათაურის მიუხედავად, იგი ტრაველოგი არ არის. მისი სიუჟეტის არქიტექტონიკა ყველაზე ახლოსაა Bildungsroman-თან.

წერილში განიხილება მორჩილადისეული „ყარაბალის“ კონტექსტი და ფილმის მხატვრულ-ისტორიული ქრონოტოპის ურთიერთდამოკიდებულება, ე.წ. კარნავალიზაციის ელემენტების მხატვრულ-ფუნქციური დატვირთვა, დეტალების სიმბოლური მნიშვნელობა და სხვა. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა რომანისა და ფილმის ფინალს, სადაც ნათლად ვლინდება კინოტექსტსა და მისი პრაქტიკსტს შორის ნაკითხვის სხვაობა.

ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენ მიერ ჩატარებულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციის მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართულ კინოში XXI საუკუნეში ტრანსმუტაციის განვითარების პროცესიც წარმატებით ხორციელდება.