**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

КАФЕДРА МАСТЕРСТВА ХУДОЖНИКА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Пучкова Анастасия Викторовна

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

к выпускной квалификационной работе

Эскизы костюмов к кинофильму

по роману Юрия Олеши «Зависть»

**специальность 54.05.02. Живопись**

**профиль 03 Художник кино и телевидения по костюму**

**/ Film and Television Costume Designer**

Руководитель:

Заслуженный художник Российской Федерации, доцент

Конникова Лариса Павловна

Санкт-Петербург

2018 год

**Содержание**

Введение

Тема выпускной квалификационной работы, цели, задачи…………...3

Основные этапы работы

1.Обоснование выбора темы……………………………………………..4

2.Анализ содержания и стиля литературного произведения, на основе которого выполнялась дипломная работа ……………………………………4

3.Обоснование пластической трактовки темы…………………………15

4.Возможность и метод производственной реализации дипломного проекта…………………………………………………………………………..16

Заключение……………………………………………………………….17

Список литературы……………………………………………………...18

Приложения

**Вводная часть:**

1. Тема:

Произведение Юрия Олеши: «Зависть».

1. Основание (причины выбора данной темы):

В данном произведении сильно выражена эпоха которая мне близка. Конфликт главного героя и яркие образы являются интересной задачей для художника по костюму.

1. Цели работы:

Глубокое изучение материала и его художественная обработка, с целью максимально остро и точно передать образы персонажей произведения.

1. Задачи:

- Выбрать наиболее важные сцены и найти для них единый ключ, который сможет их объединить.

- Создать яркие образы, соответствующие эпохе и духу произведения.

- Технически продумать план реализации проекта.

1. **Обоснование выбора темы:**

Основным выбором романа Юрия Олеши «Зависть» в качестве дипломной работы является, прежде всего, мой интерес к эпохе, описываемой в произведении. Данное произведение повествует о конце 20х годах в молодой и бурно развивающийся стране СССР. Это важный исторический период для истории России. Сознание многих людей того времени было переполнено оптимизмом и верой в будущее. Человек менял свое мировоззрение, в следствии чего, появлялись новые направления в разных отраслях быта и искусства. Государство строило новый мир, в котором не каждый мог найти свое место, как например главный герой произведения Олеши.

Произведение Юрия Олеши невероятно интригует и захватывает. Он очень точно и остро высмеивает как новый быт, так и старый. Язык автора полный сарказма и иронии, видения невероятных образов в обычных вещах, оказался очень близким мне по духу.

В данном произведении Юрий Карлович ходит по острию ножа, описывая персонажей до самых интимных подробностей, при этом так легко не впадая в вульгарность. Мне как художнику, было невероятно интересно поработать над этой сложной задачей, по передаче этой тонкой грани в своей работе.

Экранизация «Зависти» Юрия Олеши была бы вполне актуальна в наше время. Мысли главного героя близки многим в наше время. Было бы очень полезным показать зрителям жизненный путь героя на основании которого они могли бы сделать собственные выводы. Также, немало важную роль играет красочность эпохи, точное изображение которой на экране, смогло бы вдохновить многих на более глубокое изучение данного периода. А яркие образы персонажей, могли бы надолго остаться в сердцах кинозрителей и может быть даже стать культовыми.

1. **Анализ содержания и стиля литературного произведения, на основе которого выполнялась дипломная работа:**

Юрий Карлович Олеша родился в г. Елизаветград (ныне Кировоград, Украина) в семье акцизного чиновника из обедневших польских дворян. Родным языком в семье был польский, а фамилия Олеша по-польски означала – молодой олень, олененок. Интересно также, что при крещении ему было дано имя Георгий Антон, но он им практически не пользовался.

В 1902 году семья переехала в Одессу. в 1910 году Олеша поступил в Ришельевскую гимназию, в которой с поэзии и начал свое литературное творчество. Сохранился рукописный стихотворный сборник тех лет, названный Олешей «Виноградные чаши: Стихи 1915-1916-1917 гг.». Стихотворение «Кларимонда» в 1915 году было опубликовано в местной газете «Южный вестник». После окончания с золотой медалью в 1917 году гимназии, Олеша поступил в Одесский университет, где два года изучал юриспруденцию. Тогда же вместе с молодыми литераторами Валентином Катаевым, Эдуардом Багрицким и Ильей Ильфом образовали поэтические кружки «Зеленая лампа» и «Коллектив поэтов». Его поэзия печаталась в юмористическом журнале «Бомба», других одесских журналах и альманахах, Юрий Олеша написал целый цикл стихов, посвященных пушкинским трагедиям, он даже имел дерзость продолжить путешествие Онегина, приведя героя романа в Одессу между двух революций...

В годы Гражданской войны Олеша оставался в Одессе, но в 1921 г. переехал из голодной Одессы в Харьков. Работал журналистом и печатал стихи в газетах. В 1922 г. родители Олеши смогли эмигрировать в Польшу и поселились в относящемся к ней тогда Гродно, а сам Юрий Карлович переехал в Москву, где занимался написанием стихотворных фельетонов и статей, подписывая их псевдонимом Зубило. Эти произведения публиковались в отраслевой газете железнодорожников «Гудок» (в ней печатались также Михаил Булгаков, Валентин Катаев, Илья Ильф и Евгений Петров), имея огромный успех и постоянный высокий тираж для этой газеты.

В 1924 году Олеша написал свое первое прозаическое произведение – фантастический роман-сказку «[Три толстяка](http://archivsf.narod.ru/1899/yury_olesha/story_01.htm)» (опубликован в 1928), посвятив его затем своей жене, Ольге Густавовне Суок[[1]](#footnote-1) . Следующим большим произведением стал роман «Зависть» (1927, опубликован в журнале «Красная новь»), главный герой которого – двадцатисемилетний поэт Николай Кавалеров, мечтает о собственной славе, но вынужден работать на побегушках у успешного «колбасника» Андрея Бабичева. Кавалеров чувствует себя чужим в этом новом мире, который строит коммунист Бабичев и ему подобные, его разбирает злоба и одолевает зависть ко всем этим тупым сановникам с барскими замашками. Далее последовали рассказы и пьесы, но ни одно из этих произведений не смогло завоевать в России такой популярности, как «[Три толстяка](http://archivsf.narod.ru/1899/yury_olesha/story_01.htm)». Также важное место в наследии Олеши также занимает книга «Ни дня без строчки» (опубликована в 1961 году, после смерти писателя, дополненное издание «Книга прощания», 1999).

Обстановка, созданная сталинским режимом в стране и в культуре, оказывала на Олешу заметное угнетающее воздействие. В 1934 году с подмостков Первого съезда писателей Олеша прямодушно заявил о своей полной нестыковке с директивным направлением в советской литературе. В 1930-х многие друзья и знакомые писателя были репрессированы, главные произведения самого Олеши с 1936 г. не печатались и не упоминались официально (запрет был снят лишь в 1956 г.). Литературная жизнь писателя пошла под уклон, оказалось, что почти все его лучшие произведения были написаны в период 1924-1931 гг., его последующие рассказы были очень неудачными.

В довершение к бойкоту властей, в 1937 году семнадцатилетний Игорь Россинский – пасынок Юрия Олеши – в состоянии глубокой депрессии пришел в приемную НКВД и попросил арестовать его за мысли, недостойные комсомольца. Дежурный вызвал по телефону Ольгу Густавовну и попросил забрать душевнобольного мальчика. А через несколько дней юноша покончил жизнь самоубийством выбросившись из окна.

В годы войны Олеша вместе с Одесской киностудией был эвакуирован в Ашхабаде, где трудился агитатором, призывая солдат, отправлявшихся на фронт, сражаться; рабочих и дехкан – работать и т.д. Кроме того, он писал очерки и переводил туркменских авторов: Дурды Халдурды, Кара Сейтлиева, Хаджу Исмаилова. Вместе с Кара Сейтлиевым Олеша пытался писать пьесу из туркменской жизни.

Еще до войны он начал лечить себя пьянством, и – как ни парадоксально – выжил именно с помощью этого лекарства. Время махнуло на него рукой и перестало преследовать. Оно не видело больше опасности в опустившемся пьянице, «бывшем писателе», каламбурящем целыми днями за столиком кафе «Националь». В 1956 году Олеша писал матери: «*...единственное оправдание, что я всю жизнь не был внутренне устроен; всегда у меня какое-то стремление сам не знаю куда, какое-то неудовлетворение. Я как-то удачно сказал себе, что я не иду по земле, а лечу над ней*». За свою шестидесятилетнюю жизнь он написал немного – роман, сказку, несколько десятков рассказов и пьес, очерки, статьи, дневники, заметки – все уместится в два небольших тома. По его сценариям были поставлены фильмы «Болотные солдаты», «Ошибка инженера Кочина» и др.; для театра им. Евг. Вахтангова Олеша инсценировал роман Достоевского «Идиот».

Последние годы жизни у Олеши начало болеть сердце. Он решил перейти к здоровому образу жизни и резко бросил пить, что дало обратный эффект. 9 мая 1960 года, во время празднования 15-летия Великой Победы, у больного случился обширный инфаркт. Врачи оказались бессильны помочь. Юрий Карлович Олеша умер на следующий день, 10 мая 1960 года, в Москве. Похоронили его на Новодевичьем кладбище.

Роман «Зависть», написанный Олешей в 1927 году, всегда вызывал разнонаправленные реакции читателей (от обвинений в недостаточной художественности до признания одним из лучших романов эпохи). Можно предположить, что неоднозначность интерпретаций вызвана не только актуальной для русской культуры ХХ в. тематикой, которую А. Белинков[[2]](#footnote-2) обозначил как «гибель советского интеллигента», но и особенностями повествовательной конструкции текста, базирующейся на сюжетных противоречиях, «сбоях» нарративной упорядоченности.

В литературе постсимволизма, по мнению В.И. Тюпы[[3]](#footnote-3), «мышление художника оказывается не созерцательным (созерцательность уединенного творца – аксиома классической эстетики), но деятельно побудительным, поскольку апеллирует к сотворчеству, утверждает художественную реальность в воспринимающем сознании, преобразуя тем самым его кругозор, смещая его интенции».

Главным принципом повествования романа «Зависть» можно назвать осложнение коммуникации с адресатом, провоцирующее активность его воображения.

Для Олеши, судя по его дневниковым записям и статьям, комментирующим природу творчества, неожиданный поворот мысли, сочетание несочетаемых образов – одна из главных особенностей искусства. Он называет воображение писателя «машиной превращений». Эмблемой такого неожиданного превращения или, говоря словами Олеши, «трюка», является прыжок «сальто-мортале»: «может быть, эта мечта уметь делать сальто-мортале и была во мне первым движением художника, первым проявлением того, что мое внимание направлено в сторону вымысла», – пишет Олеша[[4]](#footnote-4). Подобные «прыжки» воображения становятся основой провокативной нарративной стратегии. Читатель получает сразу несколько возможных путей интерпретации и вынужден совершать мыслительные «сальто-мортале».

Одним из важнейших «сбоев» нарративной упорядоченности романа является неоднородность повествовательной инстанции. Как известно, в тексте происходит замена эксплицитного нарратора (Николая Кавалерова) имплицитным нарратором. Поскольку в окончательной редакции Олеша убрал запланированный подзаголовок первой части – «Записки Кавалерова», – граница между дискурсами повествователей оказывается размытой. С одной стороны, усугубляется эффект неожиданности – во второй части вдруг начинается повествование от третьего лица: «Они отошли от зеркала <…> Кавалеров рассказал»[[5]](#footnote-5) и т.д. С другой стороны, момент смены повествователя камуфлируется.

Между эпизодом знакомства с Иваном в последней главе первой части и эпизодом продолжения пути двух героев вставлена история детства Ивана, занимающая три первых главы второй части. Для читателя, особенно для того, кто знакомится с текстом в первый раз, остается не ясным, кто рассказывает предысторию Ивана Бабичева: Кавалеров, услышавший его рассказ, или имплицитный нарратор, передающий точку зрения Ивана. Таким образом, проблематизируется главная конвенция сюжетного дискурса – доверие к нарратору.

Тематика «неподлинности» акцентируется статусом героя: Иван – обманщик, шарлатан и фокусник, который обладает способностью неожиданно появляться и исчезать. Дважды в тексте воспроизводятся куплеты Бабичева, которые он декламирует перед своими исчезновениями.

Ведь я не шарлатан немецкий,

И не обманщик я людей!

Я – скромный фокусник советский,

Я – современный чародей![[6]](#footnote-6)

Сопоставление с «немецким шарлатаном» вызывает круг гетевских ассоциаций. Когда Мефистофель в сцене «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге»[[7]](#footnote-7) добывает вино из стола в кабаке, окружающие называют его фокусником («Ах, это фокусы»), обманщиком, шарлатаном («Знать, шарлатаны, черт их подери!»). Мефистофель мгновенно исчезает – в тексте есть ремарка: «Исчезает с Фаустом». Про Бабичева повествователь сообщает: «Исчезал он внезапно, произнося на прощанье всякий раз одно и то же четверостишие». Мефистофель насылает галлюцинации («Ложный вид, предстань очам!»), Бабичев – создатель иллюзий (в детстве умел транслировать сновидения). Сцены «проповедей» Ивана оформляются рядом деталей, связывающих Бабичева с Мефистофелем: «Говорил он, стуча кружкой по мрамору, как копытом»[[8]](#footnote-8).

Помимо пародирования трюков Мефистофеля Иван проецирует свои действия и на чудеса Христа. Он считает себя королем пошляков, окружен пальмовыми листьями, подвергается аресту, называет ГПУ «Голгофой». Фокус Ивана на свадьбе описан так: «портвейн во всех бутылках, стоявших на пиршественном столе, превратился в воду»[[9]](#footnote-9).

Кроме того, Иван сравнивается с Чарли Чаплином: «Если можно соединить неопрятность со склонностью к щегольству, то ему это удалось вполне. Например: котелок. Например: цветок в петлице»[[10]](#footnote-10) . Чаплин обладает в творчестве Ю. Олеши большим семантическим потенциалом, поскольку соединяет в себе цирк, карнавал и кинематограф, то есть мифологию ролевого поведения, игры, трюка – фокуса, и метафизику нищеты, то есть идею превращения человека в «ничто».

Проблема исчезновения личности неоднократно рефлексировалась Олешей. Так, в статье «Заметки драматурга» читаем: «…возможны такие драмы, где уничтожение производится машиной логики. Физическое уничтожение заменяется логическим. Человек превращается не в труп, а в ноль»[[11]](#footnote-11) В романе исчезновение – не только трюк фокусника, но и экзистенциальная проблема.

Иван Бабичев, который может примерять различные маски (от архетипических до модернистских), оказывается фигурой провокации в чистом виде. И в то же время воплощает страх нищеты – потери места в миропорядке. Поэтому двойник вытесняет Кавалерова из его пространства и дискурса (роман заканчивается монологом Ивана, сидящего на кровати Анечки).

Исчезновение Кавалерова-нарратора связано с разглядыванием уличного зеркала. Последняя, пятнадцатая глава первой части заканчивается тем, что Кавалеров видит отражение Ивана; четвертая глава второй части начинается эпизодом удаления двух героев от того же зеркала. Тем самым предыстория Бабичева синхронизирована со временем остановки героев у зеркала. Иван возникает как бы из зеркала: «Я продолжал думать про оптические обманы, про фокусы зеркала и потому спросил подошедшего, еще не узнав его: С какой стороны вы подошли?»[[12]](#footnote-12) .

Остановка перед зеркалом означает сюжетную паузу в жизни Кавалерова, поскольку связана с его размышлениями. В пятнадцатой главе, содержащей большое количество медитаций повествователя, увеличивается объем текста, данного в настоящем времени. Это, если можно так выразиться, «настоящее восприятия», которое выполняет функцию замедления событий истории. Ж. Женетт называет такие случаи «созерцательными остановками»[[13]](#footnote-13). В «Зависти» подобные остановки всегда связаны с медитациями по поводу разглядываемых объектов. К тому же, приближаясь к зеркалу, Кавалеров начинает вместо местоимения «я» употреблять слово «вы» («вы приближаетесь», «вы видите», «ваше лицо»), что подготавливает как появление сюжетного двойника, так и исчезновение Кавалерова как субъекта речи. Только смена нарратора, возвращающая истории прошедшее время, позволяет развиваться событиям дальше.

Еще один сбой линейной событийности происходит на стыке третьей и четвертой глав второй части, перед тем, как история вернется к судьбе Кавалерова.

Эпизод пребывания Бабичева в ГПУ театрализуется. Сначала дается долгий монолог Ивана о заговоре чувств без комментариев повествователя, а затем микропьеса, первая и последняя реплики которой звучат следующим образом:

Следователь: И что же, вам удалось уже найти кого-либо?

Иван: Николай Кавалеров. Завистник[[14]](#footnote-14) .

В последней реплике можно уловить аллюзию к пушкинскому «Моцарту и Сальери», – монолог Сальери, вводящий тему зависти, заканчивается аналогично: «А ныне – сам скажу – я ныне – Завистник».

На то, что этот прием «драматизации» не случаен, указывает его укорененность в прозе Олеши (в нескольких рассказах вставные пьесы вводятся аналогичным образом). Драматизация именно разговора со следователем, начинающегося с парафразы допроса Христа, имеет явно архаический, мистериальный характер и связана с древними формами театральности.

Существенным представляется и то, что, переделывая роман «Зависть» для театра, Олеша назвал пьесу «Заговор чувств». То есть эпизод в ГПУ, содержащий признание Ивана в организации заговора чувств, осознается автором как максимально театральный. Характерно, что и сам «заговор» понимается героем как спектакль, которым он режиссирует: «Персонажи должны сбежаться к авансцене и пропеть последние куплеты. Я хочу быть посредником между ними и зрительным залом»[[15]](#footnote-15) . Переход от хронотопических событий к миметическим нужен в качестве нарративной паузы, когда из дискурса устранен повествователь.

Можно также отметить, что повествование, ранее и так подчеркнуто визуализированное, становится в этот момент чистым показом, репрезентацией (читатель представляет героев на сцене). Именно после того, как амплуа главного героя – «завистник» – названо, в тексте появляется не повествующее «я» Кавалерова, а персонаж Кавалеров.

Инерция пьесы сохраняется и в следующей главе, где присутствуют ремарки в настоящем времени на фоне нарративного прошедшего: «…продолжал Иван. Кавалеров кивает». История осложняется временными сбоями и на макроуровне. Выясняется, что события четвертой главы предшествует аресту Ивана, то есть событиям третьей главы. Нарратору, чтобы снова «завладеть» дискурсом, приходится нарушать границу между рассказываемым миром и миром рассказа, то есть использовать приемы авторизации. Например, повествователь высказывает сомнения в достоверности истории: «Да был ли он инженером?». Появляется указание на то, что происходящие события зафиксированы в некоем уже написанном тексте («Он был арестован, о чем известно из предыдущей главы»[[16]](#footnote-16) ). При этом обстоятельства ареста в третьей и четвертой главах не совпадают. Восстанавливается лишь видимость сюжетной упорядоченности.

Таким образом, в романе эффект от изменения нарративной инстанции усилен тремя приемами. Во-первых, осуществляется перенос повествовательного интереса на события жизни Ивана Бабичева, во-вторых, увеличивается число медитативных фрагментов в сюжетных эпизодах с уличным зеркалом, в-третьих, появляется вставная микропьеса.

Большинство исследователей творчества Олеши отмечают, что повествование от третьего лица необходимо для объективации героя. Однако во второй части романа не демонстрируется полнота знаний о герое, что подчеркивается открытым финалом. Заметим, что уже в первой части Кавалеров, совмещающий ипостаси героя и повествователя, обладает умением видеть себя со стороны. Например, Кавалеров предполагает, что есть «кто-то третий», управляющий событиями, чувствует себя частью текста «человек окружен надписями», соотносит себя с архетипическими сюжетами европейской литературы.

Возможно, двойственность повествовательной инстанции можно объяснить не переходом к объективному авторскому взгляду, а, наоборот, отделением Кавалерова от самого себя. Не случайно в романе несколько раз повторяется метафора стереоскопичности. М. Ямпольский, рассуждая о функции визуальных эффектов в культуре, заметил следующее: «Субъект, чтобы обрести видимость (и соответственно силу), сам вынужден постоянно смещаться с точки зрения и вводить себя в качестве тела и поверхности в обозреваемое пространство»[[17]](#footnote-17) . Характерна в этом отношении мысль Кавалерова, что наиболее стереоскопичным является видение через удаляющие стекла бинокля. То есть герой хочет выйти за пределы картины, увидеть мир со стороны, как бы авторским взглядом. Но в первой части постоянно получается наоборот – он растворяется взглядом в увеличенном объекте. (Например, в письме пишет Андрею Бабичеву, что может посадить его на ладонь, в галлюцинациях же видит огромные ноздри Бабичева). Возможно, отказ от «я»-повествования компенсируется стереоскопичностью.

Необходимо отметить, что смена нарратора не ведет к принципиальным изменениям дискурса. Сохраняется инерция стиля Кавалерова: те же метафоры, визуальность, ассоциативная стилистическая манера, вплоть до дословных совпадений. Происходит перераспределение некоторых компонентов. Становится меньше объем медитаций Кавалерова, которые вводятся в третьем лице («Кавалеров видит»), появляются монологи других персонажей. Но в моменты особенно ярких фантазмов восприятие мира глазами Кавалерова возвращается в текст, о чем сигнализирует настоящее время.

Даже развитие сюжета второй части повторяет структуру первой. Например, в четвертых главах каждой части действие происходит в пивной, в седьмых главах – описывается встреча с Валей, десятые главы посвящены посещению Кавалеровым публичных зрелищ (аэродром, стадион).

Таким образом, смена повествователя не означает смену нарративной стратегии, но акцентирует смысловой потенциал исчезновения героя и нарратора.

Возможность исчезновения субъекта актуализирует проблематику локализации «я» в мире. Важными для сюжета являются ситуации пребывания в каком-либо пространстве и побега, изгнания из него. Пребывание фиксируется фразами со словом «место»: «место для наблюдений», «занимал место на трибунах», «мое место рядом с ним» и т.п. Локализация в определенном хронотопе символизирует место в социальной иерархии. Отсюда рассуждения героя о том, что в стране «дороги к славе заграждены шлагбаумами». Даже рассказывая о своей детской мечте – оказаться в виде восковой фигуры в музее – паноптикуме славы, Кавалеров акцентирует идею места. При этом в тексте появляется знак локализации в пространстве – табличка с надписью «Николай Кавалеров»[[18]](#footnote-18).

Однако Кавалеров не может найти своего места, теряет локусы, временно занимаемые им. В финале первой части романа он лишается дивана Бабичева, который занимает Володя Макаров, в финале второй – кровати Анечки, на которой сидит Иван. Невозможность совершения события – обретения места – приводит к осложнению истории визуализацией и миметическими сценами. Эмблемой такого рода приостановки события может служить тот момент десятой главы, когда Кавалеров чувствует себя внутри «кадра». Когда мяч попадает в него, ему кажется, что порвалась пленка, и события остановились. Получается, что герой не может найти себя в реальности, но не может и вырваться из нее.

Символическими деталями, указывающими на амбивалентное положение Кавалерова (и недостаточную укорененность в пространстве, и прикрепленность к материальному миру), являются пуговицы, петли, пряжки, постоянно попадающие в кругозор героя или повествователя. Так, например, потеря запонки вызывает у героя ощущение непринадлежности миру вещей («меня не любят вещи»). Разглядывание пуговицы, в которой «плавало радужное кольцо спектра» связывается с чувством обретения нового дома. Даже восковой двойник в воображении Кавалерова выглядит следующим образом – «в пиджаке, сохранившем только одну пуговицу»[[19]](#footnote-19).

Желание убежать от Анечки в последней главе романа вызвано страхом от новой петли на подтяжках. «Откуда взяла она петлю? Отпорола от старых подтяжек мужа? Он убежал <…> по дороге отцепил и бросил красные подтяжки»[[20]](#footnote-20). Возвращение к Анечке означает и надевание подтяжек – «он вернулся, подобрал подтяжки, оделся»[[21]](#footnote-21). Таким образом, Кавалеров как бы пристегивается к реальности.

Для героя материальный мир и мир воображаемый рассогласованы. Поэтому одна и та же вещь обладает разными смыслами. Пуговица – это и средство создания прекрасного миража: «В пуговицах <…> плавало радужное кольцо спектра»[[22]](#footnote-22). Пуговица – это и элемент распадающейся материи (в сцене на свалке в шестой главе пуговицы описываются наряду с прочим мусором), и объект производства в новом мире. «Вечером я корректирую: “…Так, собираемая при убое кровь может быть перерабатываема или в пищу <…> или на выработку <…> пуговиц”»[[23]](#footnote-23).

А. Жолковский находит сходство этого фрагмента текста Олеши и описания пуговиц в «Египетской марке» Мандельштама. «Пуговицы в “Египетской марке” <…> связывают с “Пер Гюнтом” Ибсена, где в финале герою является Пуговичник <…> Однако упоминаний о “крови животных” у Ибсена нет, и имеет смысл поискать дополнительные источники. Одним из них может быть то место из “Зависти”, где Кавалеров переводит бабичевскую брошюру» [[24]](#footnote-24). По мысли Жолковского, пуговица – часть эмблематизации страха «лишних» людей.

Можно предположить, что герои и повествователь сосредоточены на созерцании мелочей именно потому, что сами являются осколками старого мира, которые могут быть переработаны миром новым. Инструмент визионерских прозрений может быть приравнен к пуговице – предмету из переработанной крови, а субъект воображения может стать объектом поглощения (во сне Кавалеров проваливается в гортань Анечки, Бабичев накрывает его своей тенью и т.п.).

В сцене на свалке повествователь «рефлексирует» чеховский способ визуализации, вводя в кругозор героя (Ивана Бабичева) аллюзию на замечание Треплева о приемах, которые выработал себе Тригорин (маркерами, помогающими узнать цитату, служат «бутылка», «осколок» и «колесо»). «Далее – бутылка… подождите, она еще цела, но завтра раздавит ее колесо телеги, и если вскоре после нас еще какой-нибудь мечтатель пройдет по нашему пути, то получит он полное удовольствие от созерцания знаменитого бутылочного стекла, знаменитых осколков, прославленных писателями за свойство внезапно вспыхивать среди мусора и запустения и создавать одиноким путникам всякие такие миражи»[[25]](#footnote-25). Если Тригорин, используя бутылочное горлышко, дает описание лунного пейзажа, то у Бабичева разворачивается целый комплекс значений, связанный с возможностью превращения свалки в пустыню, а выброшенных на свалку истории – в путников, метафизическое путешествие которых связано с удовольствием от созерцания миражей.

Получается, что новый мир все-таки не может до конца поглотить объекты, запускающие механизм воображения – тригоринский прием превращается в единственно возможную экзистенциальную практику – разглядывание осколков. По словам М. Ямпольского: «Сверхзрение становится актуальным для художника тогда, когда исчезает ясная иерархия, организующая мир. В тот момент, когда мир превращается в хаотическое нагромождение вещей <…> возникает необходимость в особой остроте видения»[[26]](#footnote-26).

Однако пуговицы Кавалерова, служащие для настройки зрения и воображения, не лишены негативной символики. Внимание к пуговицам, пряжкам, стеклам и т.п. элементам внешнего мира символизирует своеобразную трансгрессию глаза, который обретает проекцию в материальной реальности. Круглые предметы сами становятся «глазом», объективом. «Голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы»[[27]](#footnote-27). «В металлических пластинках подтяжек солнце концентрируется двумя жгучими пучками». Таким образом, вещи наблюдают за человеком[[28]](#footnote-28).

Выбор предмета в качестве оптического инструмента демонстрирует ограниченность взгляда Кавалерова, своеобразную зеркальную замкнутость – взгляд натыкается на взгляд. Пристрастие героев и повествователей романа к разглядыванию сферических объектов – от пуговицы до таза, пузыря, зеркала – указывает на невозможность выхода из увиденного фантазма.

В то же время, пуговицы могут интерпретироваться как знак нарративной техники всего романа, в котором история как бы «пристегивается» к визуальным образам. Техника «пристегивания», то есть ассоциативного повествования, отражается, например, в пристрастии повествователя к скобкам, в которых дается дополнительная информация, в том числе и визуального характера.

Так, в одиннадцатой главе в скобках дается разрастающееся описание утра, не имеющее прямого отношения к событиям. «(Открывались калитки. Стакан наполнялся молоком. Судьи вынесли приговор. Человек, проработавший ночь, подошел к окну и удивился, не узнав улицы в непривычном освещении. Больной попросил пить. Мальчик прибежал в кухню посмотреть, поймалась ли в мышеловку мышь. Утро началось)» [[29]](#footnote-29).

Таким образом, то, что обычно является фоном, оттеняющим главные события, в нарративе Олеши оказывается принципиально значимым. Акцентируется возможность не только исчезновения персонажа и нарратора, но и своеобразное исчезновение события, то есть превращение его в набор случайных ассоциаций и образов, когда действие подменяется «наблюдениями».

Само слово «зависть», главный концепт текста, указывает на зрение – Кавалеров «завидует виду». Наблюдения и видения Кавалерова являются техническим эквивалентом (в презентации наррации) глубинной проблематики интриги, то есть указывают на разрыв эйдетического и материального, внутреннего и внешнего мира. Поэтому каждое событие дается в двух регистрах – фиксация происходящего и его восприятие. Например, встреча Ивана и Андрея в пятой главе: «Бабичев быстро поворачивается. Тень его бросается вбок по улице и чуть ли не производит бурю в листве противоположного сада <…> Тогда Бабичев снова вскакивает и со сжатыми кулаками вылетает на балкон. Определенно бушуют деревья. Тень его Буддой низвергается на город»[[30]](#footnote-30). На трансформацию события воображением указывает не только визуализация – нарратор следит за тенью, и метафоризация – тень превращается в Будду, но и слово «определенно», выражающее некое приближение к соответствию реальности и восприятия.

Но и мир фантазмов связан для Кавалерова со страхом и агрессией, он не может существовать только в нем. Трижды в тексте встречается описание страшного видения слепых бляшек пенсне Андрея Бабичева. Грезы же, архетипические для мировой культуры, («так в романтическую, явно западноевропейского характера грезу превратился во мне звон обыкновенной московской церковки»[[31]](#footnote-31) ) не могут осуществиться. Герой не может стать «сказочным фехтовальщиком»[[32]](#footnote-32), не может получить летающую Валю.

Про метафору поэта-фехтовальщика у Бодлера В. Беньямин писал: «Поэт сражается в опустевших улицах с прозрачной толпой слов, фрагментов, обрывков стихов, ведя борьбу за поэтическую добычу»[[33]](#footnote-33). Но поэт Кавалеров не оправдывает свою фамилию, не может бороться.

Оригинальное видение Кавалерова, «запускающее» процесс творчества, не превращается в законченное литературное произведение. Материя не побеждается личностным словом, и художник растворяется в пейзаже. Поиск места в мире, зависть к роли в миропорядке оборачивается исчезновением. Но в то же время, поэтические метафоры, очищенные от сознания Кавалерова, приобретают универсальный характер и сами по себе становятся проявлением оригинальности, свободы, провокации в статичном, иерархическом мире.

1. **Обоснование пластической трактовки темы:**

Для работы над дипломным проектом были проделаны следующие этапы:

1. Выписки.

Внимательное прочтение произведения, с выписыванием всех реплик и важных описаний героев и мест действий.

1. Сбор материала.

Полное погружение в эпоху. Прорисовка деталей костюма, прочтение различных статей и книг, поиск изображений мест действий.

Для меня это были фотографии Москвы и Ленинграда. Журналы и газеты того времени. Картины. Фотографии интеллегенции и рабочего класса.

1. Поиски образов персонажей.

Разработка персонажей велась от портрета. Важно было найти точный психологический портрет и выявить его в чертах лица. Далее была проработка фигур, их осанка, рост, вес. После этого находился костюм, наиболее подходящий к получившимся героям.

1. Экспликация.

Иллюстрация сцен произведения, с поиском настроения и ритма произведения. Помогала понять произведение более глубоко и найти художественное решение.

1. Поиск композиционных эскизов.

На основе экспликации разрабатывались конкретные сцены, которые нужно было объединить в одно произведение. Также было важным, чтобы персонажи произведения появлялись в полный рост, так как главной задачей является костюм героя.

1. Технические задания.

В технические задания входит линейка персонажей, которая помогает сравнить пропорции героев друг с другом.

Таблица переодеваний. Помогает художнику по костюму продумать каждый образ в каждой сцене.

Эскизы для пошивочной. Нужны для мастера, чтобы правильно воплотить костюм на экране.

Моя дипломная работа представляет собой коллаж из сцен, которые расположены не в хронологическом порядке и формируют собой форму квадрата, в который острием входит треугольник. Эти геометрические фигуры были выбраны как символы эпохи, дань новому течению искусства того времени «Авангарду».

Художественным стилем изображения персонажей и сцен был выбран реализм, для более точного изображения деталей, на которых так сильно концентрирует внимание главный герой. Также при работе над дипломной работой я вдохновлялась работами таких художников как А.Самохвалов, А.Дейнека и В.Лебедев, как на ярких представтелей своей эпохи.

Многие эскизы имеют зеркальную композицию, так как в самом произведении большое количество сцен которые повторяют друг друга. Так же это показывает устойчивость нового мира, его прагматичность.

В моей дипломной работе часто появляется изображение голового тела, как противовес сказочной машине «Офелии». Голое тело является естественным, живым, а машина становится палачом этого «живого». Представители новой эпохи сравнивают себя с машинами, хотят походить на них, когда главный герой боится всего механического. Именно этот страх и передан во всех композициях диплома. В каждой работе есть металлический элемент(такой как бачок унитаза, батарея, самолет и т.д.) который наступает на главного героя. Апофеозом становится сцена, где Иван Бабичев показывает Офелию Кавалерову. Красный забор символизирует новое государство, сама машина представляет из себя груду не понятных механизмов, частично состоящую из предметов, взятых из других сцен.

Вся композиция в общем, своим отсутствием порядка в сценах и разобщенностью, символизирует осколки старого мира, но в то же время изображает мир новый, еще строящийся и непонятный.

1. **Возможность и метод производственной реализации дипломного проекта**

Для реализации данного проекта в кино, понадобится хороший бюджет и команда профессионалов своего дела.

Необходимы:

1. Покупка тканей, отделки, фурнитуры
2. Пошив костюмов как у штатных мастеров, так и у отдельно нанятых специалистов
3. Отфактуривание тканей

Для реализации проекта художнику по костюму потребуются:

1. 2 ассистента
2. 2 костюмера
3. Водитель
4. Рабочие (2 чел.)
5. Бутафоры и специалисты (Такие как мастер по изготовлению купальников, мастер по изготовлению головных уборов, мастер по изготовлению обуви, мастер по фактуре)

Сроки подготовки:

Подготовительный период к данному кинофильму рекомендуется не менее 3х месяцев.

Заключение:

Произведение Юрия Олеши «Зависть» являет собой огромный материал для воплощения творческих замыслов любой направленности. Яркость эпохи, образов, окружения не оставит равнодушным ни художника, подошедшего к экранизации этого произведения, ни зрителя.

Я очень надеюсь, что данное произведение будет когда-то реализовано в кино, так как оно сможет подарить миру идеи и образы, которые надолго останутся в сердце.

Список литературы:

1. «Зависть» Ю.Олеша, М., 1999.
2. «Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша.» А.Белинков М., 1997.
3. «Ни дня без строчки // *Олеша Ю.К.* Зависть: Роман; Рассказы; Статьи.» Ю.Олеша, М., 2006.
4. «Мой 20 век// Книга прощание» Ю.Олеша., М.,Вагриус, 1999
5. <http://narratorium.rggu.ru> – Анализ произведения, Жиличева Г.А., 2011
6. <http://archivsf.narod.ru> **-** Подробная биография,

Приложение 1



1. Ольга Густавовна Суок ([1899](http://cyclowiki.org/wiki/1899" \o "1899)—[1978](http://cyclowiki.org/wiki/1978" \o "1978)) — художница, жена писателя Юрия Олеши. [↑](#footnote-ref-1)
2. «Сдача и гибель советского интеллигента»: Юрий Олеша. М., 1997 [↑](#footnote-ref-2)
3. «Литература и ментальность» В.И.Тюпа, 2009, 105стр. [↑](#footnote-ref-3)
4. . Ни дня без строчки // Олеша Ю.К. Зависть: Роман; Рассказы; Статьи. М., 2006.

   Тюпа В.И., 347стр. [↑](#footnote-ref-4)
5. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 85стр. [↑](#footnote-ref-5)
6. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 76, 91стр. [↑](#footnote-ref-6)
7. «Фауст» Гете, 1956, 103–111стр. [↑](#footnote-ref-7)
8. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 75стр. [↑](#footnote-ref-8)
9. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 80стр. [↑](#footnote-ref-9)
10. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 76стр. [↑](#footnote-ref-10)
11. «Заметки драматурга» // Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968., 294стр. [↑](#footnote-ref-11)
12. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 68стр. [↑](#footnote-ref-12)
13. «Фигуры» Ж.Женнет Т. 2. М., 1998, 131стр. [↑](#footnote-ref-13)
14. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 85стр. [↑](#footnote-ref-14)
15. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 83стр. [↑](#footnote-ref-15)
16. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 91стр. [↑](#footnote-ref-16)
17. «Физиология символического. Возвращение Левиафана» М.Ямпольский, 2004, 135стр. [↑](#footnote-ref-17)
18. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 37стр. [↑](#footnote-ref-18)
19. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 37стр. [↑](#footnote-ref-19)
20. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 125стр. [↑](#footnote-ref-20)
21. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 125стр. [↑](#footnote-ref-21)
22. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 51стр. [↑](#footnote-ref-22)
23. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 39стр. [↑](#footnote-ref-23)
24. « Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова» // Жолковский А.К. Блуждающие сны. М., 1994, 150стр. [↑](#footnote-ref-24)
25. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 97стр. [↑](#footnote-ref-25)
26. «Наблюдатель: Очерки истории видения» М.Ямпольский, 2000, 35стр. [↑](#footnote-ref-26)
27. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 20стр. [↑](#footnote-ref-27)
28. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 20стр. [↑](#footnote-ref-28)
29. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 56стр. [↑](#footnote-ref-29)
30. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 32стр. [↑](#footnote-ref-30)
31. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 58стр. [↑](#footnote-ref-31)
32. «Зависть» Юрий Олеша, 1999г, 65стр. [↑](#footnote-ref-32)
33. « Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // Беньямин В. Маски времени.»В.Беньямин, 2004,124стр. [↑](#footnote-ref-33)