

Т. В. Зверева

В ПОИСКАХ МИФА: САЛЬВАДОР ДАЛИ В КОНТЕКСТЕ УДМУРТСКОЙ КУЛЬТУРЫ



Данное исследование обращено к проблеме конструирования мифа в современной культуре. В пьесе «Голубятня» В. Логинов трансформирует историю жизни Сальвадора Дали, включая ее в контекст удмуртской культуры. Авторский эксперимент связан не только с построением нового сюжета, но и с попыткой перевести язык живописи на язык литературы, найти словесные эквиваленты творческому методу художника. Конструктивным приемом в пьесе является провокация границы, осуществляемая на всех уровнях художественной структуры: пьеса не имеет строгих жанровых очертаний, границы между отдельными персонажами и их именами стерты, пространство и время обнаруживают свою принципиально текучую и изменчивую природу. В «Голубятне» сюрреалистическое видение Сальвадора Дали, отрицающее статичность формы, находит свое воплощение в слове. В исследовании поднята также проблема экфрасиса. В. Логинов не называет ни одной картины художника, при этом многие сцены связаны с конкретными живописными полотнами – картины имплицитно присутствуют в тексте, просвечивая сквозь диалоги героев («Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения», «Мёд слаще, чем кровь», «Постоянство памяти» и т.д.). В речи героев постоянно упоминаются предметы, образующие символические ряды в живописи Дали («хлеб», «носорог», «слон», «лебедь», «яйцо», «улитка», «кузнечик», «муравей»). На примере картины «Мед слаще, чем кровь» выявлен смыслопорождающий потенциал скрытого экфрасиса. Пьесу можно рассматривать как экспериментальный текст, в котором, с одной стороны, происходит самоопределение национальной культуры, уточнение констант собственного существования, с другой – расширение ментальных границ.

Ключевые слова: драма, миф, архетип, экфрасис, автор, сюрреализм, постмодернизм, удмуртский язык, художественное время, художественное пространство, Дали, Гала.

DOI: 10.35634/2224-9443-2020-14-1-75-81

Пьеса Василия Логинова «Голубятня» увидела свет в 2011 году. Сюжет пьесы воспроизводит несколько эпизодов из истории жизни одного из самых эпатажных художников в мировой культуре – Сальвадора Дали. В соответствии с авторским замыслом муза и жена художника Гала является удмурткой, поэтому многое в пьесе связано с удмуртской обрядовой культурой и удмуртским языком. На сегодняшний день имеется только один критический отклик на эту экспериментальную пьесу [Владыкин, 2014].

Нет смысла искать в логиновской интерпретации жизни Сальвадора Дали доказательства подлинности – творимый в пьесе миф располагается по ту сторону «истины» и «лжи». Кроме того, современная литература по-прежнему испытывает на себе сильное влияние постмодернизма, с одной стороны, нацеленного на разрушение устоявшихся мифов; с другой – устремленного к пересозданию реальности на основе обломков старой культуры («Кысь» Татьяны Толстой – знаковое произведение, наиболее последовательно демонстрирующее подобное видение). В основании пьесы Логинова лежат картины Дали, знаменитая книга художника «Тайная жизнь Сальвадора Дали, рассказанная им самим», античные и удмуртские мифы. Будучи не только писателем, но в первую очередь ученым, автор опирается на множество искусствоведческих исследований [Гибсон 1998; Нюридсани 2008; Рохас 1999], играет различными интерпретационными моделями, связанными с пониманием живописи Дали (как показала Н. Геташвили, «...самые различные подходы к интерпретации мифотворчества богатого на философские затеи прошлого, XX в. – социологический (Э. Дюркгейм, М. Мосс), психоаналитический (З. Фрейд), юнгианский (К. Юнг, архетипная ветвь мифокритики), ритуально-мифологический (Дж. Фрезер, Б. Малиновский), символический (Э. Кассирер), структуралистский (К. Леви-Стросс), постструктуралистский (Р. Барт, М. Фуко) и т. д. – вполне работают в применении к творчеству великого каталонца» [Геташвили 2013, 438]).

Сам художник называл свое творчество «спонтанным методом иррационального знания на основе критической и системной объективности ассоциаций и интерпретаций явлений в бреду». Любая застывшая форма, по мнению Дали, противоречила идее вечно движущегося бытия. Отсюда феномен трансгрессии, всецело определяющий его творчество. С этим связаны и многочисленные оптические эксперименты художника, в том числе внимание к анаморфозе, позволяющей смещать границу и играть со зрительным восприятием (яркие примеры – «Обнаженная Гала, смотрящая на море, которая на расстоянии 18 метров трансформируется в портрет Авраама Линокольна», «Большой параноик», «Лебеди, отражающиеся в слонах» и т.д.). Вместе с тем граница – фундаментальная категория культуры, ее неизменная константа. По замечанию Н. Меднис, «в любой семиотической системе граница является одним из самых сильных знаков, игнорирование которого грозит не просто смысловыми смешениями, но полной деформацией системы как в креативном, так и в рецептивном плане» [Меднис 2011, 60]. Актуализируя принципиальную условность границы, Дали вплотную подходил к специфике человеческого познания, в основании которого заложен «принцип предела»: «Всякое познание реальности есть вместе с тем переход границы упорядоченностей, в которых являет себя внутренний закон этой реальности» [Рымарь 2016, 10]. Следует также заметить, что в творческом методе Дали проблематичен сам синтаксис вещей; их взаимоположение в вакуумном надмировом пространстве (в плоскости картины рядом друг с другом оказываются несовместимые предметы). «Столкновение <...> предельно разных пространств, углов зрения, масштабов и способов изображения и создаёт сильный, действительно почти мистический дух сюрреализма» [Бычков 2016, 185]. «В этом отличие Дали от тех художников, для которых проблемно не пространство, а существование вещи» [П. Пикассо].

Перед Логиновым стояла сложная задача – показать не только несколько дней из жизни эпатажного живописца, но и перевести язык живописи на язык литературы, найти словесные эквиваленты творческому методу художника. Конструктивным принципом становится провокация границы, последовательно осуществляемая на всех уровнях художественной структуры.

Прежде всего, пьеса не имеет строгих жанровых очертаний: как читателю, так и будущему режиссеру предоставлена полная свобода в выборе читательской (или режиссерской) стратегии (драма, трагедия, комедия, фарс...). События разворачиваются в мире, где сам процесс формообразования не завершен и проблематичен. В тексте отсутствуют границы между стихиями – земная и водная гладь зеркально отражены: «...море очень похоже на убранное поле. Будто здесь собрали всю пшеницу без следа, так что осталась гладкая поверхность до самого горизонта. <...> Море – это поле» [Логинов 2011, 87]. (В скобках заметим, что Логинов использует принцип «обратной метафоры»: традиционное уподобление пшеничного поля морю заменено на противоположное – море сопоставлено с полем). В соответствии с авторской концепцией образа Дали видит себя в бесконечных зеркалах и отражениях, в результате чего исчезают границы личности: «...каждый раз, всматриваясь в музыку и в зеркало, я задаю себе вопрос, это я в отражении музыки? Или отражение музыки во мне? Я – Вагнер? Или Вагнер – это я? И нет ответа...» [Логинов 2011, 78]. Свою возлюбленную Дали рассматривает сквозь текучие формы: «Твои колени похожи на уши. Палец твоей руки похож на голос. Голос похож на палец ноги... Лоб похож на бедра, а бедра на десны. Десны – это волосы, а волос – это ноги» [Логинов 2011, 87]. Чем более неожиданно и внезапно сравнение, тем в большей степени выражает идею целостности мира. Далианский принцип обрабатываемости и превращаемости формы развернут в «Голубятне» в бесконечные словесные ассоциации: «Из граната вылупляется рыба, из рыбы рождается тигр, и кто-то невидимый из тумана грозил мне штыком на винтовке...» [Логинов 2011, 89]. Вслед за великим живописцем Логинов интерпретирует мир в его многогранности и множественности, а самое главное – в его исходной нерасчлещенности: «Дали должен объединить этот разбушевавшийся и раскалывающийся мир! Объединить своим искусством всё расколотое надвое...» [Логинов 2011, 100].

Несмотря на то, что список действующих лиц возглавляет Дали, главной героиней «Голубятни» является всё же Гала, поскольку события инициированы ею. На протяжении всей пьесы художник ищет Имя, которое бы наиболее точно отразило сущность возлюбленной: «Гала», «Галючка», «Галя», «Градива», «Галадрина». Рамки имени тесны для вечно изменчивой и неуловимой героини. Впрочем, и сама Гала затрудняется дать Имя своему созданию: «Дали» – «даленок» – «Сальвадорчик» – «коринь» – «розовый мишка». Имена «Гала» и «Дали» зеркально отражаются, удваиваются, множатся в бесконечных смысловых лабиринтах.

В соответствии с авторским замыслом главная героиня совмещает в себе различные функции; она одновременно выступает и в образе возлюбленной, и в образе матери, и в образе дочери. Интересно, что сюжет incesta также представлен в различных вариантах. Прежде всего, крайне зыбки



границы, отделяющие жену от матери: «...я мать нашел! Роднее, чем родная телом...» [Логинов 2011, 86]. Поскольку Логинов постоянно обращается к биографическому контексту, то возникает ряд дополнительных смыслов. Известно, что Дали соотносил себя с Зевсом, а Галу – с сестрой Громовержца Ледой, обнажая тем самым кощунственный характер взаимоотношений. Кроме того, художник позиционировал себя и Галу как персонажей, воплотивших миф о Диоскурах: «Мы, Гала и я, являемся детьми Юпитера» [Дали 2000, 280]. (В скобках заметим, что имена Кастора и Поллукса еще не раз возникнут в пьесе, более того, можно говорить о смыслопорождающих функциях «близнечного мифа» в «Голубятне»). В истории человеческой культуры инцест связан с обретением сакрального знания о мире (женитьба «культурного героя» на старухе/матери часто открывала путь к познанию). Таким образом, в пьесе возникает тема «мистического брака», а подлинным сюжетом оказывается сотворение Художника. Дали – всего лишь податливый материал, принимающий формы гениальных фантазий Галы: «И вдруг появилась ты, Гала, появилась и вернула моего уплывающего гения. Наполнила меня. Вернула, наполнила, сплела и приковала!» [Логинов 2011, 127]. Не случайно героиня говорит о своих корнях и упоминает своего деда – «*туно-пеле*».

Время также обнаруживает свою текучесть, различия между прошлым, настоящим и будущим стерты. Ведущее место в пьесе принадлежит снам, видениям, бормотаниям. Сновидения по самой своей природе более всего соотносены с мифом, призванным дать представление о Вечности. Логинов угадывает тайну Галы – претензией героини на власть над временем («Гала всё это затеяла, чтобы омолодиться. Красоту вернуть» [Логинов 2011, 116]). Именно Гала знает тайну времени: «А Гала знала, что мягкие часы показывают истинное время. Истинное время вот в этих буквах. И я просто хочу узнать точное время. Не по Гринвичу, а по Гала» [Логинов 2011, 132].

Ведущая роль женского начала в пьесе определена господством матриархата в удмуртской культуре; при этом главная героиня претендует не столько на роль хранительницы рода, сколько на роль Творца-Кылдысина: Гала внушает Дали идею сотворения нового человека, объединяющего в себе мужское и женское начала («Гениальный Дали станет равным богам, он изменит их первоначальный замысел! С помощью Гала Дали создаст живое из живого! <...> Да здравствует единополное творение гения Гала-Дали» [Логинов 2011, 102]). Все сюжетные линии текста связаны с этой центральной идеей, отсюда символизм названия пьесы («голубятня» или «*кереметь*» – сакральное место, в котором происходит обряд пересоздания Алана в Алинду). Оппозиция мужское/женское также нивелирована. Когда речь заходит о детстве Дали, герой вспоминает: ему часто казалось, что он девочка. Словно угадывая прошлое художника, Гала называет его «девчачим мальчиком». В свою очередь героиня также признается, что «частенько думала о себе в противоположном поле» [Логинов 2011, 102].

Наиболее последовательно принцип преодоления границы проявлен на языковом уровне. Автор находит неожиданное решение, введя в словесную ткань пьесы удмуртский язык. Именно удмуртский язык, на котором говорит Гала, выступает посредником между текучим миром снов и реальностью, становится знаком иного, недоступного сознанию мира. Вследствие этого изъясняющаяся на неведомом наречии героиня наделена жреческой функцией. В соответствии с авторским замыслом Гала выполняет функцию «сталкера», являясь проводником в сверхреальность. В финале пьесы способность говорить на чужом языке обретает сотворенная Галой и Дали Алинда: «*Мынам тетраде. Аслад книгаед будет асьмелэсь школамес*» [Логинов 2011, 141].

Логинов последовательно играет с языком, разрушая границы между словами, тем самым обнажая условность затвердевшей грамматической формы слова и его семантики: «*Куинь – явление человекомедедя, гондырочеловека, гондочеловека, челогонда, чело...*» [Логинов 2011, 99–100]. Такими же подвижными становятся и границы между языками: героиня говорит на родном языке, в непонятных звуках которого Дали угадывает сакральный смысл. Попутно заметим, что удмуртский язык выступает в пьесе как праязык, в котором спрятана тайна времени: «...в моем языке пятнадцать падежей, чтобы передать постоянную изменчивость нашего среднего мира. И в моем языке восемь времен, чтобы передать связь с другими мирами» [Логинов 2011, 92–93]. В финале Дали никак не может определить точное время. Гала уносит с собой сокровенное знание, и художник обречен на повторение бессильных заклинаний («*Остэ Инмаре, Кылдысине, Куазе...*»). Слова утрачивают способность к действию, не случайно Артуро перебивает Дали и говорит, что все попытки повторить ритуалы Гала – всего лишь «бла-бла-бла».

Игра с именем – один из языковых принципов «Голубятни». Выше уже сказали о том, что поиск верного Имени осуществляется на протяжении всего текста. Однако «именной сюжет» втягивает в себя не только главных героев, но и второстепенных персонажей пьесы. В финале звучит песня в

исполнении Аманды Лир. Нетрудно догадаться, что имя эпатажной европейской певицы – это анаграмма, включающая в себя имена героев пьесы: Алана и Алинды. В рыбачке Лидии художник видит зеркальное отражение собственного имени: «А “Лидия” сокращенно по-русски будет “Лида”. Если поменять местами слоги, то получится “Дали”...» [Логинов 2011, 97]. Сальвадор Дали называет себя «кузнечиком», указывая на имя отца, несущего в себе отзвук этого слова: «Моего отца зовут Сальвадор Дали Кузи. Кузи – куз-не-чик» [Логинов 2011, 88]. В тексте Логинова нет случайностей, все явные и скрытые линии переплетены между собой. Хоровод имен, их зеркальное отражение друг в друге разрушают границы между отдельными персонажами; автор переводит реальность в иной модус.

Обращает на себя внимание, что у героев пьесы нет речевых различий. Если говорить о субъектной организации текста [Корман 2006], то субъекты речи не дифференцированы: герои говорят на одном языке. Подобное построение текста еще раз демонстрирует идею мифологического синкретизма – невыделенности отдельной личности из целого. В целом пьеса звучит как единый хор голосов, поскольку все ее участники чаще всего говорят о своих снах и видениях. Кроме того, в субъектной организации текста в полной мере отразилось сюрреалистическое видение Дали. Для сюрреализма характерно автоматическое письмо («психический автоматизм») и запись сновидений. Эти принципы всецело определяют речевое построение пьесы, благодаря чему и достигается ощущение ирреальной/сюрреальной атмосферы, граничащей с бредом/сном. Попутно заметим, что прозаическая речь иногда переходит в стиховую: ритмическую, таким образом стираются границы между двумя модулями художественной речи.

«Голубятня» – одна из самых экфразистичных пьес в истории русской драматургии не только потому, что речь в ней идет о художнике, но, прежде всего, вследствие явного авторского интереса к картинам. Экфразис как один из способов организации художественной речи направлен на преодоление границы между различными видами искусства [Рубинс 2003; Ханзен-Лёве 2016], что еще раз подтверждает нашу мысль об относительности границы в тексте.

Гала – излюбленная модель художника, сквозная тема его творчества. Границы между возникающими в пьесе картинами условны. Художественное видение Дали противится любой границе, в том числе и рамке картины («Всякая форма всегда есть результат насилия над материей» [Логинов 2011, 130]). Каждый раз, помещая свою модель в условное символическое пространство, Дали выявляет субстанциальные параметры человеческого существования. Даже в исторических образах художник запечатлевал не конкретику прошлого и настоящего, а всю ту же сверхреальность. Интересно, что в пьесе, обращенной к художнику, не названа ни одна из картин (исключение – фотография сотворенной из мусора инсталляции «Поверженный Христос» и скульптура «Гермафродит»). Вместе с тем многие сцены в «Голубятне» связаны с конкретными живописными полотнами: картины имплицитно присутствуют в тексте, просвечивая сквозь диалоги героев («Портрет Гала с двумя ребрышками ягненка, балансирующими на ее плече», «Галарина», «Портрет Гала с носорогическими признаками», «Гала, созерцающая *Corpus hypercubus*», «Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения», «Мёд слаще, чем кровь», «Постоянство памяти» и др.). Действие «Голубятни» развернуто на фоне картин, отчего происходящие события обретают дополнительный смысл.

Можно выделить несколько принципов, в соответствии с которыми автор вводит картины в действие пьесы.

1) Косвенное упоминание отдельных живописных полотен («Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения», «Мёд слаще, чем кровь», «Постоянство памяти»).

2) Не всякий раз номинация может быть точно определена, поскольку некоторые универсальные образы перетекают из картины в картину, образуя единство художественного пространства. Так в «Голубятне» названы важные для творчества Дали символы: “хлеб”, “носорог”, “слон”, “лебедь”, “яйцо”, “улитка”, “кузнечик”, “муравей” и др. Сами по себе эти слова функционируют вне живописного контекста, но пробуждают читательские ассоциации.

3) Наконец, речь может идти о несуществующих картинах; при этом Логинов точно воспроизводит художественную манеру художника, в результате чего возникает ощущение присутствия картины в тексте. Например, один из героев пьесы рассказывает о том, как Дали нарисовал портрет мужа Лидии: «Хозяин-то тогда не в духе был, взял с тарелки вареного осьминога, к листку приложил, прижал, а раз-раз, черкнул что-то там...» [Логинов 2011, 118]. В действительности подобным образом был нарисован знаменитый портрет Бетховена: Дали взял двух живых осьминогов, обмакнул их в краску и бросил на холст. По многим высказываниям Дали угадывается его интерес к «атомно-



корпускулярной» теории; соответственно в памяти читателя возникают картины, относящиеся к периоду «ядерного мистицизма».

Для примера остановимся лишь на одном «живописном сюжете», позволяющем продемонстрировать смыслопорождающие механизмы логиновского текста. Речь пойдет о картине «Мед слаще крови». Одна из картин художника с таким названием, написанная им еще в ранний период (1927 г.), исчезла, и на сегодняшний день есть только черно-белая фотография, свидетельствующая о его размышлениях художника на эту тему. Более позднее полотно: «Кровь слаще, чем мёд» («Мёд слаще крови») написано в 1941 году. О каком полотне в пьесе идет речь, не совсем ясно, но сама неопределенность вновь возвращает к исходному принципу разрушения границы: две картины с одним названием, но с разными сюжетами, сливаются в воображении читателя.

Напомним, что название картины было позаимствовано художником у рыбачки Лидии, о которой ходил слух, что она – последняя ведьма Кадакеса. В названии своей картины Дали зеркально переставил слова: «Мёд слаще крови» – «Кровь слаще мёда». Важно, что картина закольцовывает пьесу, маркируя ее начало и финал. Так, в первом действии Дали противопоставляет «кровь женщины» и «мёд искусства» («...мёд искусства слаще их крови...» [Логинов 2011, 84]). В последнем действии сотворенная Алинда поет песню о «мёде» и «крови»:

Пламя снега растает в пути,
И останется мёд,
И смешается кровь...
<...>
Средь осенних ветвей,
В бликах спящего льда,
Всё в крови и меду... [Логинов 2011, 121].

«Мы будем рисовать кровь и мёд. Твой мёд и мою кровь», – восклицает Дали, услышавший песню Алинды. Если в начале пьесы Гала отождествлялась с «кровью», то в финале она становится «медом»:

Дали. Мамо для нас всё хлеб, вода, вино, картины и песни.
Алинда. И мёд?
Дали. Конечно, И мед тоже... [Логинов 2011, 122].

В финале происходит еще одна метаморфоза: Алинда превращается в певицу Аманду Лир (очередная анаграмматическая игра со звуком/буквой). «Под занавес» звучит песня. Нетрудно догадаться, что пьеса венчается знаменитым хитом «Blood and Honey»; кроме того, можно говорить еще об одном сконструированном сюжете, на этот раз связанном с разоблачением тайны Аманды Лир.

В итоге «Голубятня» – это не погружение в миф, а радикальная попытка внедрения европейского культурного опыта в удмуртскую культуру. Еще не так давно один из исследователей творчества С. Дали писал: «Возможно, нам только предстоит в будущем почувствовать и некую близость искусства Дали духовным исканиям русской культуры, гению Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Булгакова, их вселенским фантазмагориям. Опыт подобных параллелей, на наш взгляд, оказался бы плодотворным, позволил бы выйти из суженного круга устоявшихся воззрений; однако мы еще недостаточно подготовлены к этому. А посему возвратимся пока к традиционной модели истории сюрреализма и месте в нем Дали» [Рожин 1992, 5]. Думается, что подобный шаг уже сделан в «Голубятне». Пьесу можно рассматривать как экспериментальный текст, в котором, с одной стороны, происходит самоопределение национальной культуры и уточнение констант собственного существования; а с другой – расширение ментальных границ. Пьеса Логинова – это попытка соединить несоединимое, и в этом писатель следует художнику, в творчестве которого «всё» соединяется со «всеми». «Голубятня/Кереметь» в буквальном смысле оказалась «сакральным местом», где автор сотворил новую реальность.

ЛИТЕРАТУРА

Бычков В. В. Искусство сюрреализма в метафизическом измерении // Вестник славянских культур. 2016. № 1 (39). С. 171–188.

Владыкин В. Е. Сальвадор Дали и удмурты // Инвожо. 2014. № 7/8. С. 8–14.

Геташвили Н. В. Античный миф как визуализация "личной" мифологии в искусстве 20 века. Де Кирико и Дали // Искусствознание. 2013. № 3/4. С. 428–445.

- Гибсон Я. Безумная жизнь Сальвадора Дали. М.: Арт-Родник, 1998. 734 с.
Дали С. Дневник одного гения. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 453 с.
Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2006. 551 с.
Логинов В. А. Рассказы и пьеса. СПб.: ИД «Комильфо», 2011. 144 с.
Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. 232 с.
Нюрдсани М. Сальвадор Дали. М.: Мол. гвардия, 2008. 540 с.
Рожин А. И. Сальвадор Дали: миф и реальность. М.: Республика, 1992. 224 с.
Рохас К. Мифический и магический мир Сальвадора Дали. М.: Республика, 1999. 301 с.
Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.
Рымарь Н. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка // Slavica Sedlcencia. Opuscula XI. Siedlce, 2016. 334 с.
Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
Breton A. Manifeste du surréalisme. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962. 318 p.
Descharnes R. Salvadore Dali. The Work, the man. New York, 1984. 227 p.
Nadean M. Histoire du surréalisme. Paris, 1964. 190 p.

Поступила в редакцию 30.08.2019

Зверева Татьяна Вячеславовна,
доктор филологических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп.2)
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

T. V. Zvereva

IN SEARCH OF THE MYTH: SALVADOR DALÍ IN THE CONTEXT OF THE UDMURT CULTURE

DOI: 10.35634/2224-9443-2020-14-1-75-81

The issue of designing a myth in modern Russian and Udmurt culture is the main question of this research. V. Loginov transforms the history of Salvador Dalí by involving the life of the great artist in an Udmurt cultural context via the play “Dovecot”. The author’s experiment is not only about constructing a new plot. Loginov has translated pictorial language into literary language; he has found verbal equivalents to a re-creative the artist’s methods. In this text the constructive method is border provocation, border destruction, which occurs at all levels of art structure: the play has no genre outlines, borders are absent between separate characters, space and time have no clear boundaries. In “Dovecot” surrealist vision is reflected in the statements made by the characters. The problem of ekphrasis is also discussed in the article. Many scenes are connected with painting. Pictures of Salvador Dalí are included in the text (“Dream Caused by the Flight of a Bee Around a Pomegranate a Second Before Awakening”, “Honey is Sweeter than Blood”, “The Persistence of Memory” etc.). Many symbols are included in the text (“bread”, “a rhinoceros”, “an elephant”, “a swan”, “egg”, “a snail”, “a grasshopper”, “an ant”). The play “Dovecot” is an experimental text; mental experience extends in it, the Udmurt and European culture cooperate.

Keywords. Drama, myth, archetype, ekphrasis, the author, surrealism, a postmodernism, the Udmurt language, art time, art space, Salvadore Dalí, Gala.

Citation: Yearbook of Finno-Ugric Studies, 2020, vol. 14, issue 1, pp. 75–81. In Russian.

REFERENCES

- Bychkov V. V.** Iskusstvo syurrealizma v metafizicheskom izmerenii [Surrealist art in metaphysical measurement]. Vestnik slavyanskikh kul'tur. 2016. № 1 (39). P. 171–188. In Russian.
Vladykin V. E. Sal'vador Dali i udmurty [Salvador Dali and Udmurts]. Invozho. 2014. № 7/8. P. 8–14. In Russian.
Getashvili N. V. Antichnyi mif kak vizualizatsiya “lichnoi” mifologii v iskusstve 20 veka. De Kiriko i Dali [Antique myth as a visualisation of “personal” mythology in 20th century art. De Kiriko and Dali]. Iskusstvoznanie. 2013. № 3/4. P. 428–445. In Russian.



- Gibson Y. A.** Bezumnaya zhizn' Sal'vadora Dali [Mad life of Salvador Dali]. M.: Art-Rodnik, 1998. 734 p. In Russian.
- Dali S.** Dnevnik odnogo geniya [Diary of a genius]. M.: EKSMO-Press, 2000. 453 p. In Russian.
- Korman B. O.** Izbrannye trudy. Teoriya literatury [Published works. The literature's theory]. Izhevsk: Izd-vo "Udmurtskii universitet", 2006. 551 p. In Russian.
- Loginov V. A.** Rasskazy i p'esa [Stories and a play]. SPb.: ID "Komil'fo", 2011. 144 p. In Russian.
- Mednis N. E.** Poetika i semiotika russkoj literatury [Poetics and semiotics of the Russian literature]. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2011. 232 p. In Russian.
- Nyuridsani M.** Sal'vador Dali. [Salvador Dalí]. M.: Molodaya gvardiya, 2008. 540 p. In Russian
- Rozhin A. I.** Sal'vador Dali: mif i real'nost' [Salvador Dali: Myth and reality]. M.: Respublika, 1992. 224 p. In Russian
- Rohas K.** Mificheskii i magicheskii mir Sal'vadora Dali. [The mythical and magic world of Salvador Dali]. M.: Respublika, 1999. 301 p. In Russian
- Rubins M.** Plasticheskaya radost' krasoty: Ekphrasis v tvorchestve akmeistov i evropejskaya tradiciya. [Plastic pleasure of beauty: Ekphrasis in the acmeist creativity and the European tradition]. SPb.: Akademicheskii proekt, 2003. 354 p. In Russian
- Rymar' N.** Poetika granicy v literature. Esteticheskie i poetologicheskie aspekty problemy granicy kak fenomena hudozhestvennogo yazyka. [Border poetics in literature. Aesthetic and poetic aspects the border-problem as a phenomenon of art language] // Slavica Sedlcencia. Opuscula XI. Siedlce, 2016. 334 p. In Russian.
- Hanzen-Lyove O. A.** Intermedial'nost' v russkoi kul'ture: Ot simbolizma k avangardu [Intermediality in Russian culture: From symbolism to avant-guard]. M.: RGGU, 2016. 450 p. In Russian.
- Breton A.** Manifeste du surréalisme. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1962. 363 p. In French.
- Descharnes R.** Salvadore Dali. The Work, the man. New York, 1984. 227 p. In English.
- Nadeau M.** Histoire du surréalisme. Paris, 1964. 190 r. In French.

Received 30.08.2019

Zvereva Tatyana Vjacheslavovna,
Doctor of Philology, Professor
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru