

Волкова Ксения Борисовна

МНОГОМЕРНЫЙ ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ПЬЕСЕ ВАЧИРАВУДА РАМЫ VI "МАДАНАПАДА"

Статья посвящена анализу драмы тайского короля Рамы VI Вачиравуда - "Маданапада" (1923 г.). Написанная в конце жизни монарха, она выделяется главенством любовной линии, тогда как прежде в драматических произведениях основоположника "новой тайской драматургии" доминировала общественно-политическая тематика. Особое внимание автор статьи уделяет анализу жанровых особенностей пьесы. Талантливому драматургу удалось раскрыть любовный конфликт оригинальным способом, соединив в своем произведении европейскую и индийскую драматические системы, сохранив при этом прочную связь с традиционным тайским театром. Также внимание в статье акцентируется на своеобразии используемых Вачиравудом стихотворных размеров, благодаря которому пьеса была признана вершиной драматургии короля.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/4-1/5.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 4(70): в 2-х ч. Ч. 1. С. 22-26. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 1751

Статья посвящена анализу драмы тайского короля Рамы VI Вачиравуда – «Маданапада» (1923 г.). Написанная в конце жизни монарха, она выделяется главенством любовной линии, тогда как прежде в драматических произведениях основоположника «новой тайской драматургии» доминировала общественно-политическая тематика. Особое внимание автор статьи уделяет анализу жанровых особенностей пьесы. Талантливому драматургу удалось раскрыть любовный конфликт оригинальным способом, соединив в своем произведении европейскую и индийскую драматические системы, сохранив при этом прочную связь с традиционным тайским театром. Также внимание в статье акцентируется на своеобразии используемых Вачиравудом стихотворных размеров, благодаря которому пьеса была признана вершиной драматургии короля.

Ключевые слова и фразы: Таиланд; Вачиравуд Рама VI; разговорная драма; традиционный театр; драматургия.

Волкова Ксения Борисовна

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
egorovaksenya@mail.ru*

МНОГОМЕРНЫЙ ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ПЬЕСЕ ВАЧИРАВУДА РАМЫ VI «МАДАНАПАДА»

Король Вачиравуд (1881-1925) – крупнейший драматург и основоположник нового театра в Таиланде. Его перу принадлежит около 180 пьес, 143 из которых написаны на тайском и 37 – на английском языках. Причем большая их часть была создана для нового разговорного театра. В традиционных театральных представлениях действие сопровождалось пением хора и декламацией сказителя, в то время как пьесы писались сплошным текстом и предназначались больше для чтения, чем для постановки на сцене.

«Маданападу» (1923 г.) часто называют «лебединой песней» короля-драматурга, создававшего это произведение, будучи уже тяжело больным. Пьеса имела огромный успех в Таиланде. Для того чтобы о ней узнали за границей, Вачиравуд решил перевести ее на английский язык. Однако прозаический вариант его не удовлетворил, и тогда брат и литературный консультант короля принц Дхани Ниват, зная, как Вачиравуд восхищался Шекспиром, предложил ему перевести пьесу белым «шекспировским стихом». В своем письме к принцу Дхани Вачиравуд писал: «Первый акт Маданапады закончен. Кроме лирических отрывков, я использовал обычный десятисложный белый стих, потому что он лучше всего подходит для диалогов. Также встречаются десятисложные рифмованные куплеты» (*здесь и далее перевод автора статьи – К. В.*) [2, с. 160].

Вачиравуд успел перевести белым стихом только три из пяти актов пьесы, прежде чем рано утром 26 ноября 1925 г. смерть прервала его работу. Принц Дхани отмечал: «Если можно сравнить ее с музыкой, то это “Неоконченная симфония” Короля» [ibidem, p. 161].

«Маданапада» отличается от других драматических произведений короля. Необычна, прежде всего, тема – любовная, т.к. до сих пор в его творчестве доминировала общественно-политическая проблематика [1, с. 36].

Тема любви была характерна для традиционного тайского театра, но драматург решает её в оригинальной жанровой форме, которая представляет собой структуру многомерную: в ней соединились в органичное целое легенда, космологическая фантастика, религиозная дидактика, психологическая драма и символическая пьеса. Однако формообразующими принципами пьесы выступают элементы, свойственные традиционной тайской драме (танцы, музыка, магические мотивы и др.).

Действие пьесы происходит на небесах и на земле, персонажей автор делит на небесных обитателей (бог Судеша, волшебник Майвин, красавица Мадана) и землян (король Джавасен, его первый рыцарь Супханга, отшельник Каладарсин, королева Чанди и другие второстепенные герои). В комментариях драматург отмечает, что события разворачиваются в Индии.

В завязке произведения бог Судеша обращается к волшебнику Майвину с просьбой помочь ему завоевать сердце неприступной небесной нимфы, «дочери богов» Маданы, которую он уже давно безответно влюблен. Однако, даже находясь под властью чар мага, девушка не отвечает на любовь бога, она лишь повторяет все, что ей говорят. Но Судеша хочет свободной любви, а добровольно Мадана не готова ответить на его чувство, объясняя это тем, что в своей прошлой, земной жизни она дала клятву не принадлежать мужчине. Как и в большинстве классических тайских сочинений, экспозиция пьесы – в предыдущем рождении героя. Именно тогда Мадана дала обет безбрачия в обмен на жизнь своего отца, который в итоге все равно погиб.

«Ни один мужчина не сможет заставить меня полюбить» (*здесь и далее перевод автора статьи – К. В.*) [3, с. 19], – клянется героиня.

В отчаянии Судеша просит волшебника придумать девушке наказание:

«Судеша: Эта девица не отвечает на мою любовь и желает цвести на земле. Какой цветок ты знаешь? Красивый и благоухающий. Но покрытый заостренными шипами, защищающими его от зверей.

Майавин: Такое растение есть только в небесном государстве Нандане, на Земле я таких не находил. Называется Кубджака... Цветок имеет оттенок, схожий с румянцем на девичьих щеках, привлекательную пыльцу, распространяет свое благоухание на расстоянии, но весь покрыт шипами» [Там же, с. 30].

Тогда бог решает изгнать Мадану из небесного царства и обрекает ее жить на Земле в обличии цветка розы. «*Судеша*: В таком состоянии она будет до того момента, пока в ней не вспыхнет огонь страсти. Каждый месяц в полнолуние пусть она превращается в человека, но только на один день и одну ночь. Как только она влюбится в мужчину, пусть ее человеческий облик вернется к ней навсегда. Но, когда это чувство придет к ней, она вскоре потеряет своего возлюбленного» [Там же, с. 31].

И на земле происходит то, что не могло произойти на небесах: Мадана влюбляется. Сначала, после своего превращения в розу, Мадана цветет в лесу Химаван, вблизи обители отшельника Каладарсина, который, зная историю небесной нимфы, принимает ее как родную дочь. Но однажды, в своем человеческом облике, она встречает молодого короля Джавасена, и молодые люди страстно влюбляются друг в друга. Признание героев в своих чувствах – кульминационная сцена в пьесе.

«*Мадана*: Я долго оберегала свое доброе имя. Я ненавижу женщин, которые ловят взгляды мужчин... Но вы услышали мое признание в любви к вам и можете подумать, что я глупая и бесстыдная девка. И, возможно, даже возненавидите меня за это.

Джавасен: Как я могу винить вас за такие сладкие слова... Если вы не любите меня, то я в аду.

Мадана: Говорят, что мужчины используют несколько языков, чтобы соблазнить девушку.

Джавасен: Если бы у меня было несколько языков, все они бы соединились, чтобы говорить о моей любви к вам» [Там же, с. 60-61].

Влюбленные играют свадьбу. Казалось бы, все счастливы, но проклятие бога Судеши начинает сбываться. Главная жена Джавасена – ревнивая Чанди решает опорочить героиню в глазах короля. Она подговаривает старого брахмана оклеветать Мадану, рассказав королю, будто между его первым рыцарем Супхангу и молодой женой существует тайная любовная связь.

Джавасен, абсолютно убежденный в измене жены и коварстве друга, велит казнить «предателей». Однако благодаря сочувствию палача, который помогает бежать обоим, Мадана остается жива и возвращается в обитель Химаван, к старому брахману-отшельнику, у которого жила раньше. Героиня все еще надеется вернуть любовь мужа и потому обращается к Судеше с мольбой разоблачить коварство соперницы и помочь ей вернуть доверие и любовь короля. Судеша, однако, и здесь проявляет свой жестокий нрав. В наказание за отказ любить его, он превращает Мадану в куст розы, теперь уже навсегда.

«*Судеша*: Мадана не должна достаться никому, ни богу, ни человеку. Пусть она станет розой, чтобы радовать и небеса, и землю» [Там же, с. 132].

Несмотря на трагический финал истории Маданы, справедливость в пьесе все же торжествует: брахман-обманщик раскаивается и сообщает, кто приказал ему оклеветать Мадану. Джавасен изгоняет Чанди и бросается на поиски своей любимой, но находит только розовый куст. Пьеса заканчивается тем, что король приказывает выкопать куст розы и перенести его в королевский сад.

Финал пьесы, с точки зрения традиционных религиозных представлений тайцев, закономерен. Судьбы персонажей предопределены их кармой и поступками в прошлых рожденьях. Так, Мадана наказывается за непослушание богам, а сам бог – за то, что позволил умереть невинному человеку, отцу Маданы. Она нарушает клятву, т.к. полюбила вопреки своему обету. Преодолеть кармический круг не в силах ни человек, ни бог: героиня навсегда лишается человеческого облика и должна вечно жить в саду своего мужа в виде розового куста. Судеша же наказан неразделенной любовью, которая будет вечно мучить его душу. Также его кармическая вина в том, что он нарушил закон свободной воли героини на самостоятельный выбор своей судьбы. Ведь по буддийским законам концепция кармы напрямую связана со свободой волеизъявления: у кармы существует две части – судьба, предопределенная предыдущими рожденьями, и человеческое действие, способное влиять на будущее.

Сюжет драмы строится по гегелевской триаде: *тезис* – *антитезис* – *синтез*. Действие пьесы начинается со сцены на небе (тезис), потом вместе с героиней перемещается на землю (антитезис), и в конце происходит синтез, когда Мадана с земли обращается к богу Судеше на небо, соединяя в своей мольбе оба мира.

Король Вачиравуд в Предисловии к пьесе подчеркивал: «“Маданапада” – вполне оригинальный сюжет, и я не брал за основу какой-либо миф или традицию» [1] (*в тайской литературе Предисловия печатаются без указания страниц – К. В.*).

Утверждение вполне справедливо, если иметь в виду оригинальность сюжетной линии. И все же, несмотря на утверждение автора, очевидно, что сюжет вобрал в себя различные инонациональные влияния. Некоторые сцены вызывают аллюзии на эпизоды из знаменитой «Абхиджняна-Шакунталы» Калидасы. Так, принц Джавасен, подобно Душьянту, охотясь на оленя, приходит в священную обитель и встречает там свою возлюбленную. Отшельник Канва воспитывал приемную дочь Шакунталу, как и Каладарсин – Мадану.

Подобно делению персонажей в санскритской драматургии, автор «Маданапады» разделяет персонажей на «небожителей» (тьяуфа) и «жителей земли» (тьяудин). Земное действие, как указывает сам автор, происходит в Индии, конкретно – в округе Курукшетра, городе Хастинапуре. Название пьесы звучит на санскрите как «Мадана – падха», благодаря чему возникает двойное его прочтение. Прямое значение – «обида Маданы», переносное – «обида от любви», т.к. имя главной героини – Мадана – переводится как «любовь». В английском переводе Вачиравуд добавил к первоначальному названию подзаголовок «Легенда о розе» («Тамнан хэнг доккулап»), так как по ходу сюжета героиня несколько раз превращается в этот цветок.

Не только название, но и все произведение строится на развернутой метафоре «роза». Этот цветок у восточных народов считается священным. Так, по индийским мифам, красивейшая из женщин Лакшми

возникла из распустившейся розы. В тайской классической поэзии роза является символом любви и красоты, а в драматургии дарение розы заменяет признание в любви.

Вторая фаза сюжета явно наследует традицию Шекспира, в пьесах которого мотив *оклеветанной невинности* является сквозным («Много шума из ничего», «Отелло» и «Зимняя сказка»). Мадану, так же как Дездемону, обвиняют в любовной связи с адъютантом и лучшим другом ее мужа Супхангу. Но вместо смерти, как было у Шекспира, героиню Вачираву да ждало изгнание, т.к. смерть героя, особенно положительного, по тайской традиции могла навлечь несчастье на театральную труппу.

Финал пьесы все-таки трагичен, что явно унаследовано от европейского театра, поскольку согласно индийской и тайской традиции трагическая развязка не допускалась: драма должна иметь только счастливый конец, соединяющий влюбленных после всех испытаний и разлук.

Шекспировский отзвук слышен и в кульминационной сцене объяснения в любви Маданы и короля: оно напоминает аналогичную сцену в «Ромео и Джульетте».

Ощутимо в пьесе и влияние античной мифологии. Мотив превращения человека в растение как наказания за отказ в любви богу известен со времен Древней Греции. Например, прекрасная Дафна из древнегреческой мифологии, преследуемая страстью Аполлона, взмолилась с просьбой изменить ее облик и была навсегда превращена в лавровое дерево. Подобно Дафне, превращена в растение и Мадана.

Несмотря на западное и индийское влияние, пьеса сохраняет прочную связь с традиционным театром *лакхон най*, а также с новым, возникшим в начале XX в. представлением тайской оперы *лакхон ронг*. Традиционные мелодии звучат на протяжении всего первого акта, когда действие разворачивается на небе. И дальше на протяжении всего произведения авторские ремарки указывают на эпизоды с танцами и песнями. Большая часть песен и гимнов, например «свадебный гимн» или «песня-хвала богам», написана на языке пали. В Примечании драматург извиняется перед читателями и знатоками индийской литературы за незнание санскрита и использование в песнях пали, которым сам он владел искусно. Пали – язык буддийского Канона, поэтому его король знал, тогда как санскрит – язык классической индийской литературы и учености. Его извинения, вероятно, означают, что он стремился равняться больше на индийские образцы, чем на что-либо другое.

В пьесе господствует традиционная буддийская мораль, пронизывающая идеологию произведений тайской классической литературы, с их яркой дидактической направленностью. Одновременно «Маданапада» обнаруживает отголоски древнетайского космологического трактата «Трайпхумикатха» («Трактат о трех мирах»), написанного королем средневекового тайского государства Сукхотай Ли Тхам в 1345 г. Произведение является повествованием о местах перерождения – «трех мирах», составляющих Вселенную *тьякраван* (аналогично нашим представлениям о *земле, аде и рае*). В первом действии «Маданапады» волшебник Читрарха говорит: «Повелитель мой, в поисках дев для тебя я вдоль и поперек обошел эти Три Мира... И дошел до пределов Тьякравана [Вселенной]» [Там же, с. 10].

Как отмечается в трактате и гласит общая буддийская установка, судьба любого существа определяется его кармой в прошлой и настоящей жизни, причем нет уверенности, что человек в следующей жизни переродится в образе живого существа. Будущее обличье зависит только от его кармы и от поступков, совершенных на земле – для ухудшения или улучшения этой кармы. Так и герои «Маданапады» в большинстве своем наказаны за то, что переступили запрет, и каждому воздается по справедливости. Это позволяет истолковать пьесу также и как религиозно-философскую.

Магические элементы сюжета пьесы восходят скорее к фольклорной традиции. Ритуалы в драме напоминают описание обрядов в средневековом тайском эпосе «Кхун Чанг и Кхун Пхэн».

Прочная связь произведения с традиционной литературой видна в языковых особенностях пьесы, а также в использованных стихотворных размерах. Вводя диалоги персонажей, отсутствовавшие в традиционном театре, драматург явно ориентировался на западные образцы, однако по большей части пьеса написана традиционными стихотворными размерами.

Драма признана вершиной драматургии короля, в том числе благодаря разнообразию стихосложения. Автор использовал несколько типов рифмовок, в том числе стихотворный размер *чан*, самый трудный и утонченный, требующий большого мастерства поэта. В основе этого размера лежит чередование коротких строк с более длинными. Для него характерно использование слов, заимствованных из языков пали, санскрита и кхмерского, а также лексики из королевского языка *ратчасан*. Этот размер был изобретен, вероятно, для сочинения и декламации религиозных текстов, в которых должны были сочетаться исконно тайские слова с заимствованной буддийской лексикой. Ради эффекта изысканности несколько отрывков «Маданапады» написаны схожим по происхождению размером *каан*. Он обладает менее сложной структурой и тоновой гармонией, и, в отличие от *чана*, здесь нет строгого чередования слогов.

Текст «Маданапады» отличает редкое многообразие стихотворных размеров. Можно найти 23 вида *чан* и 3 вида *каан*. Приведем пример самой распространенной рифмовки *интхаравичиен чан*, где каждый стих состоит из одиннадцати кратких и долгих слогов, и последний долгий слог первого стиха рифмуется с пятым долгим второго стиха, а последний долгий второго – с последним третьего стиха:

ไม้เรียมกะกาฎพ ชะกะสีอรุณแสง
ปานแก้มแจ่มแดง ดรุณีเณยามอายุ
ดอกไม้ใหญ่และเกสร สวรรค์ระฆังมากมาย

Май рииак пха ка куп ча ка сы ру на сээнг
Паан кээм чээ лом дээнг кха ру нии на йаам аай
Доок йай лек ее сон су ва кхон тха маак маай

Перевод:

«Цветок зовется Кубжака, его оттенок, как утренняя заря,
И схож [он] с румянцем на девичьих щеках,
Огромные бутоны полны заманчивой пыльцой» [Там же, с. 30].

Что касается *kaan*, то приведем самый распространенный вид этого размера – *kaan yani sin ed*, также состоящий из одиннадцати слогов, где последний слог первого стиха, аналогично *чану*, рифмуется с пятым слогом второго, а последний слог второй строки – с последним третьей строки и пятым четвертой:

ข้าทราบและพลอยโศกอันโรครักนี้หนักใจ
แต่ในสุราลัย สุรางค์ดีก็มีถม
ข้าเชื่อว่าพระองค์ ประสงค์นางสอางชม
คงได้สัมผัสสมหทัยแท้ทุกนงคราญ

Кхаа саам ле пхлоой соок ан роок рак нии нак тьай
Тээ най су ра лай су раанг ди коо ми тхом
Кха чхья ваа пхра онк пра сонг наанг са аанг чом
Кхонг дай сам крит сом ха тхай тхээ тхук нонг кхран

Перевод:

«Я знаю, такая любовь угнетает сердце,
Но я нашел много небесных дев
И уверен, богу стоит только захотеть любить
и выбрать любую из них» [Там же, с. 9].

Кроме того, некоторые части пьесы написаны в прозаической форме, а речь героев, в зависимости от их ранга и положения или тех, к кому они обращаются, имеет разную стилистическую окраску. Боги и короли говорят только изысканным размером *чан*, в то время как их слуги и приближенные говорят прозой, иногда переходя на стихотворный размер *kaan*. Служанка Арали разговаривает с садовниками народным языком, наполненным вульгарными словами, но, обращаясь к своей госпоже – королеве Чанди, переходит на изысканные стихи. Такая особенность чередования стихов и прозы характерна для санскритских драм. Так, 9 из 194 стихов «Шакунталь» были написаны прозой.

Язык персонажей в высокой степени метафоричен и воплощает идею любви. Вот как бог Судеша описывает красоту героини:

«Ее кожа отлиывает золотом,
ее щеки прекрасны, как солнечное утро,
ее волосы темны, как горный поток,
ее глаза как драгоценные камни,
ее грудь как молодые лотосы в золотом пруду,
ее талия – стройная, как будто выточена художником,
ее движения грациозны, как танец,
ее голос редкой мелодичности.
Нет таких, как Мадана, ни на Небе, ни на Земле» [Там же, с. 15].

Автор сравнивает облик Маданы и оленя, который в пьесе является как бы проводником судьбы, приведшим короля к девушке. Здесь яркие метафоры и сравнения выполняют характерологическую функцию, помогая описать внешность главной героини. С их помощью автор стремится вызвать у читателя/зрителя самые возвышенные и прекрасные ассоциации. Глаза Маданы и оленя драматург сравнивает с драгоценными камнями, кожу – с золотом, а движения обоих одинаково грациозны.

«*Джавасен*: Глаза темные, как бриллиантовые сапфиры, с застенчивым и робким взглядом, его кожа украшена золотыми звездами, спина его глубокого черного цвета, как черный янтарь. Грудь белая, как снег на горной вершине. Его движения привлекательны, а манеры грациозны, как у молодой богини» [Там же, с. 42].

Автор создавал свое произведение с целями, отличными от тех, которые он преследовал в начале своего творческого пути, когда он следовал во многом традициям европейской драматургии. Стремление драматурга приобщить тайского зрителя к западному искусству привело к тому, что традиционный театр утратил свою популярность. К концу своего правления Вачиравуд все больше делал акцент на своей националистической программе, пропагандируя возврат к тайскому культурному наследию. Он опасался, что тайцы могут утратить связь с традиционным искусством, поэтому в своей пьесе соединил традиции национальной классики с элементами европейского театра. Санскритскую же драму автор использует в качестве связующего звена между этими художественными драматургическими системами. Такое соединение национальной традиции с индийским и европейским влиянием значительно обогатило решение любовной темы в тайской литературе.

Список источников

1. Волкова К. Б. Политико-национальная проблематика тайской драмы в период правления Рамы VI (1910-1925 гг.) // Успехи современной науки. 2016. Т. 3. № 10. С. 36-39.
2. Dhani Nivat Kromamum Bidyalabh, Prince. King Rama VI's last work, the Siamese theatre // A collection of reprints from Journal of the Siam Society. Bangkok, 1975. P. 159-170.
3. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. มัทนะพาธา ตำนานเกี่ยวกับดอกกุหลาบ. กรุงเทพฯ, 1930. 146 หน้า. (Вачиравуд. Маданапада, или Легенда о розе. Бангкок, 1930 146 с.)

MULTIDIMENSIONAL GENRE SYNTHESIS IN VAJIRAVUDH RAMA'S VI PLAY "MADANAPADA"

Volkova Kseniya Borisovna

*Lomonosov Moscow State University
egorovaksenya@mail.ru*

This article analyzes a play written by the Thai King Rama VI Vajiravudh – “Madanapada” (1923). Written at the end of the monarch’s life, it is highlighted due to the supremacy of love line, whereas before in the dramatic works of the founder of the “New Thai drama” socio-political themes dominated. Special attention is paid to the analysis of the genre features of the play. The gifted playwright managed to disclose a love conflict in an original way, combining in his work the European and Indian dramatic systems, while preserving a strong link with the traditional Thai theatre. The paper also focuses on the singularity of meters used by Vajiravudh due to which the play was recognized the top of the king’s dramaturgy.

Key words and phrases: Thailand; Vajiravudh; Rama VI; spoken drama; traditional theatre; dramaturgy.

УДК 821'01

Статья посвящена «крымскому тексту» в творчестве О. Э. Мандельштама, состоящему из нескольких стихотворных и прозаических произведений, написанных по впечатлениям от поездок в Крым в 1920 и 1932 гг. Поездка в Крым изображена как путешествие в царство мертвых, и доказательством этого является предпринятый автором статьи анализ образа собак, собачьей своры, постоянно повторяющегося в «крымских» стихотворениях и эссе Мандельштама.

Ключевые слова и фразы: путешествие; тревелог; русская литература; поэзия; Мандельштам; образ собаки.

Головченко Игорь Федорович, к.ю.н., доцент
*Пятигорский государственный университет
i_golovchenko@yahoo.com*

ПО СЛЕДАМ ЦЕРБЕРА: ПУТЕШЕСТВИЕ В КРЫМ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА
КАК ПУТЕШЕСТВИЕ В ЦАРСТВО МЕРТВЫХ

Осип Мандельштам ездил в Крым в 1920, затем в 1932 году. Эти поездки вдохновили его на стихотворения и прозаические эссе о Крыме, Феодосии, мысе Меганон и пр. Анализируя стихотворные и прозаические произведения О. Э. Мандельштама о Крыме, Франк Гёблер вводит понятие «крымского текста» в творчестве поэта: «Мандельштам вписал себя в предшествующий культурный дискурс, который я, ориентируясь на такие понятия, как “Петербургский текст”, “Кавказский текст”, “Итальянский текст”, хочу назвать “Крымским текстом”» [3, с. 58].

В ряде трудов исследователей творчества Мандельштама топоним Крыма мыслится как оппозиция враждебным и недружелюбным Москве и Петербургу [1, с. 62].

Стихотворения, посвященные Крыму, – слепок, моментальная фотография, в которой отражаются сиюминутные впечатления – как и в «римском» тексте, переплетающиеся с историей и культурой. «Мандельштам работает не с вещными образами внешнего мира, как раньше, а скорее с их семантическими полями. “Пуантилистская” манера письма, смысловое перетекание образов вызваны онтологической подвижностью вещей, изменением их субстанциальных качеств. Косвенным подтверждением этого тезиса является тот факт, что в стихотворениях “крымского-эллинистского цикла” (“Феодосия”, “Золотистого меда струя из бутылки текла...”, “Черепаша” и др.), изображающих гармонически целостное бытие, поэт возвращается к акмеистской поэтике “Камня”» [5, с. 77]. Любопытно, что единым знаменателем этого «пучка» восприятий становится образ собаки:

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки
(«Золотистого меда струя из бутылки текла...») [9]...

Везут собак в тюрьмоподобной фуре,
Сухая пыль по улицам несётся
(«Феодосия») [11]...

Холодная весна. Голодный Старый Крым,
Как был при Врангеле – такой же виноватый.
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
Такой же серенький, кусающийся дым
(«Холодная весна. Голодный Старый Крым...») [13].

В «Старухиной птице» на улицах звучит собачий лай, а путник готов побежать к кому угодно, лишь бы скрыться от злых собак. В эссе «Бармы закона» также упоминаются собаки, но речь идет лишь об их запахе: