

**ЖАНР КОМЕДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНА ДРЖИЧА
(к 500-летию со дня рождения)**

Статья посвящена проблеме жанра и стиля в драматургии Марина Држича. Эпоха Ренессанса создала личности, поражающие своей уникальностью и оригинальностью, Марин Држич один из известных драматургов XVI в. среди них. Многие черты драматического творчества Држича напоминают нам классическую итальянскую ренессансную драму. Масштаб драматизма у М. Држича связан с простейшими подробностями быто-новенной жизни. Но вместе с тем его драматургия выходит за пределы простого быто-писания. В его пьесах прослеживаются явные связи со многими социальными тенденциями эпохи, свойственными как Дубровнику, так и ряду других стран эпохи Ренессанса.

M. Drobysheva

**COMEDY GENRE OF MARIN DRŽIĆ'S DRAMAS
(to the 500th birthday anniversary)**

The article is devoted to the problem of genre and style in the dramas of Marin Držić. The Renaissance period was marked by a number of unique and original personalities; Marin Držić, a famous playwright of the 16th century, is one of them. Many features of Marin Držić's dramas remind us of the classical Italian Renaissance drama. The dramatic scale of Držić's dramas is connected with usual details of everyday life. However his dramas go beyond slice-of-life plays. One can find evident ties with numerous social trends of the epoch typical of Dubrovnik and a number of other countries of the Renaissance.

Эпоха Ренессанса создала личности, поражающие оригинальностью и неповторимостью. Однако некоторые из них редко попадают в сферу внимания специалистов, как, например личность Марина Држича, творчество которого – яркое проявление той же ренессансной культуры, но развивающейся в других условиях, менее характерных для культуры крупнейших стран Западной Европы, это своеобразная ренессансная культура, сформировавшаяся в Далматинско-Дубровницком регионе XVI в.

Марин Држич (1508–1567) – крупнейший драматург эпохи Далматинско-Дубровницкого Возрождения, автор пасторалей «Тирена», «Венера и Адонис», «Грижула», фарса «Новела од Станца» («Шутка над Станцем»), комедий «Помет», «Дундо Марое» («Дядюшка Марое»), а также «Трипче де Утолче», «Скуп» («Скупой»), «Джуха Крпета», «Перин», «Аркулин», частично или полностью утраченных¹. Роль и значе-

ние Марина Држича в национальной культуре Дубровника, однако, определяются не только яркостью его драматического таланта, но и общим масштабом этой творческой личности, соотносимой с наиболее значительными деятелями европейского Ренессанса. Универсализм личности – отличительная черта людей эпохи Возрождения, свободно совмещающих научную деятельность, философские изыскания, занятия искусством.

Попытаемся осмыслить, как происходила эволюция драматургического творчества М. Држича, и проследить взаимосвязь развития и становления его комедии с европейским театральным процессом. О причинах возникновения и расцвета комедии писал Франческо Робортелло в трактате «Толкование всего относящегося к искусству комедии», отмечая, что люди вообще склонны к подражанию, это присуще им с детского возраста и всякое подражание радует². К жанру комедии обращается

М. Држич, следуя советам Ф. Робортелло в трактате «Толкование...». Изучение творчества М. Држича осложняется незавершенным характером его драматургического пути. (Принято считать, что М. Држич перестал заниматься драматургией, увлекшись политическими проектами, изложенными в письмах к Козимо Медичи, покинув Дубровник.) Мы попытаемся осмыслить творческий путь М. Држича-драматурга.

«Сложность в понимании природы литературных жанров проистекает из специфики самого предмета литературоведческой науки, — полагает Ю. В. Стенник. — Литература непрерывно развивается. И помимо общих мировоззренческих основ, определяющих всякий раз методологию исследователя литературы, немалое значение имеет литературный материал, которым ученый оперирует в ходе исследования»³.

Жанр есть форма литературного произведения, представляющая собой диалектическое единство статики и динамики в искусстве. «Категория литературного жанра — категория историческая, — считал Д. С. Лихачев, — литературные жанры проявляются только на определенной стадии развития искусства слова и затем постоянно меняются и сменяются»⁴.

Характеристика жанра у Д. С. Лихачева, как видим, чрезвычайно гибкая. Жанр как некий исторически сложившийся тип сочетания определенной тематики (содержания) и формальных признаков может представлять в определенные эпохи как жесткий, фиксированный канон, может, однако, стремительно эволюционировать и даже полностью исчезать с культурной сцены.

Жанр в значительной степени связан и со стилистическими тенденциями⁵. Об этом же писал И. В. Гете: «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера — на восприятии явлений подвижной и одаренной души, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам

дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»⁶.

«Известно, что на протяжении XIV—XV вв. в литературе итальянского Возрождения стиль оставался ведущей художественной категорией <...> и какую-либо жанровую систематичность обнаружить в литературе этого периода чрезвычайно затруднительно»⁷. Это же мы наблюдаем и у дубровницких поэтов. «Процесс выдвижения жанра в качестве ведущей поэтической категории эпохи завершается к середине XVI в.»⁸ Иначе говоря, одна из важных проблем — это взаимоотношение жанра и стиля, т. е. стиль находится в определенной связи с жанром. Например, стиль Ренессанса органично увязывается с литературным жанром новеллы; стиль барокко, складывающийся на рубеже XVI—XVII вв., склонен проявить себя в жанре романа и драмы; стилю классицизма, возникшему в XVII в., свойствен жанр трагедии.

Связь «большого стиля» и жанра очевидна и определяется, по-видимому, тем, что масштабы жанра зависят не только от тематической ориентации, но и пространства и времени, в которых совершаются события, от специфики исторического образа жизни, к которому прикасаются художник, писатель, драматург.

Заметные трансформации в эпоху Ренессанса в жанровой сфере были диалектически связаны как с реальностью социально-исторического процесса, так и с внутренней жизнью литературы. «Диалектика историко-литературного процесса складывается из взаимодействия двух внешне противоположных тенденций — постоянного стремления художественного сознания к выходу из рамок традиционных эстетических представлений и норм, с одной стороны, и столь же постоянной тяги к устойчивости, к прочно фиксируемой стабильности обретаемых в ходе познания и практики новых форм»⁹.

Один из главных моментов — тот, который дает понять, о чем идет речь в данном произведении: о прошлом, о современно-

сти или в нем делается попытка заглянуть в будущее. (Для жанровой формы немалое значение имеет само повествование, исход повествования, развязка). Это может быть исповедь, драматический эпизод, создающий то комический, то трагический, то трагикомический эффект. Как уже отмечалось, жанр необыкновенно многообразен. Жанр становится системой малозащищенной и подвижной, открытой для художественных исканий.

Драматург М. Држич, например, создавая пасторальное произведение и увлекаясь при этом авантюрной стороной событий, а также обращаясь к бытовым фактам, подобным тем, что мы видим в драме «Плакир» или «Грижула», формирует, с одной стороны, пасторальную драму, а с другой — комедийное повествование, которые легко сочетаются друг с другом.

Такое совмещение, казалось бы, не очень совместимых тенденций создает для драматурга достаточно возможностей и одновременно много проблем. В новых условиях расширяются возможности изображения, так что различные жанровые границы становятся легко преодолеваемыми. В эпоху Возрождения, как мы видим, драма осваивает новеллистические сюжеты. Новеллистический драматизм неожиданно выходит на поверхность. Новелла, где главное место всегда занимал быт, обретает традиционную ипостась, как это наблюдалось у М. Држича в «Дундо Марое» и в других его пьесах.

Драма как жанр литературы имеет по сравнению с романом или поэмой многосоставный характер. Как жанр театральной драмы вынуждена учитывать и проблемы тематического свойства, пространственно-временные тенденции, которые зависят как от качества изображаемого материала, так и от условий психологии восприятия, существующих в рамках театрального искусства. Синтетический характер театра не только требует представления как единого целого самых различных явлений, но и заставляет вступать во взаимодействие часто

не совместимые друг с другом возможности литературного произведения и сценического искусства.

В одних странах, например в Италии, традиционно преобладало изобразительное искусство, хотя и драматургия зарождалась именно здесь, а в других — в Англии, Испании — театральное. Именно в этих странах возникла драматургия Шекспира и Лопе де Веги. Для литературы в эпоху Ренессанса открывались новые возможности. Драма, складывавшаяся в этот период, была драмой стихотворной. В частности для дубровницкой драмы была характерна стихотворная форма. Д. Држич, М. Ветранович, Н. Налешкович и М. Држич выработали в своих драмах особый стихотворный язык.

Следует добавить, что театр эпохи Ренессанса в Европе не обладал особой декорационностью, и именно образные возможности стихотворных метафор должны были актуализироваться в сознании зрителей. Исключением здесь была Италия.

В эпоху Возрождения складывался и обретал свою сущность театр нового образца, непохожий на средневековый и античный. Именно в этот период с особой остротой возникала проблема жанров и их специфики. Жанр — это первая сфера, где дает себя знать органическое единство театрального содержания и театральной формы. Жанр, как уже указывалось, определяет форму существования театрального действия в условных границах пространства и времени.

Аристотель указывал, что искусство отличается тем, чему оно подражает (тематика), и тем, как оно подражает, изображая действительность такой, как она есть, лучше, чем она есть, и хуже, чем она есть. «Но так как все подражающие подражают лицам действующим, действующие же необходимо бывают или хорошими или дурными. Так как нравы почти всегда определяются именно этим, различаясь между собой именно добродетелью или порочностью, то, конечно, подражать приходится

или лучше нас, или хуже, или как мы, подобно тому, как поступают живописцы или художники»¹⁰.

Как полагает Ю. В. Стенник, «разграничивая явления искусства на уровне средств подражания (в ритме, слове, гармонии, отдельно или вместе), Аристотель скорее устанавливает различия видов искусства (танец, музыка, пение, поэзия), нежели жанров в пределах отдельного рода. Средства подражания являются лишь материальной основой существования различных искусств, не затрагивая сущностной природы самого феномена художественного творчества <...> Аристотель, естественно, не прибегал к тем понятиям, в которых осмысляет художественное творчество современная наука. Но установленное им деление литературы на три рода: эпический, или повествовательный, лирический и драматический – сохраняет свою жизненность донныне, ибо оно основывается на уловлении фактов субстанционного порядка»¹¹.

Здесь имеется в виду материал конкретного чувственного языка, при помощи которого происходило это подражание. Это могло быть осуществлено только благодаря специфике жанра как категории любого вида искусства, представляющей собой диалектическое единство «закрытости» и «открытости». Жанр открыт для самой различной тематической, хронологической и эстетической ориентации, и в то же время он открыт для вторжения любых новых оттенков и подробностей, что проявляется и в драматургических жанрах.

Следует обратить внимание на это жанровое многообразие, которое создается не столько общими историческими предпосылками развития искусства и литературы, сколько их конкретным национальным проявлением и звучанием. Это происходит в период наиболее интенсивного влияния на искусство народных художественных традиций и народного языка. Если мы будем анализировать это явление в различных национальных структурах, то станет ясно, что ситуация не везде абсолютно тож-

дественна. Как справедливо отмечал М. Л. Андреев, культурная ситуация в странах Западной Европы синхронизируется только в самом конце XVI в.¹²

В Дубровнике и Далматинском регионе театральные жанры были более значимы, чем другие виды искусства, отличаясь все же известным своеобразием. Если мы обратимся к произведениям М. Држича и его современников, то убедимся, что персонажи их произведений быстро переключаются из одной национальной сферы в другую, чему способствует многоязычие. Действующие лица легко переходят от одного языка к другому. Это можно наблюдать в произведении М. Држича «Дундо Марое», где герои употребляют в своей речи и итальянский, и славянский языки. В этих условиях формировалась жанровая структура искусства Далмации.

В основе театральной жанровой палитры лежат ничем не ограниченные возможности художественной фантазии, которая обладает способностью органически соединять античную мифологию и народное искусство, основанное на правде жизни и воссозданное писателями, как это наблюдается в драмах М. Држича.

Энергия, присутствовавшая в художественной практике эпохи Возрождения, была весьма разной у представителей различных европейских регионов и культур. В таких странах, как Англия и Испания, это была энергия мощная, сразу же облекшая себя в зримые национальные формы. Но это не касалось Италии, которая даже в процессе ренессансного развития не смогла прийти к национальному единству. Италия воплотила свое ренессансное начало в менее драматическом, но более созерцательном изобразительном искусстве, которое, будучи искусством непосредственной наглядности, в то же время не было искусством предельного драматизма и трагизма. Трагизм только иногда вырывался на полотна итальянских художников, как, например, в знаменитой «Сикстинской Мадонне» Рафаэля Санти.

Подобный трагизм не свойствен итальянцам и достигался ими только в литературных трагедиях, предназначенных для чтения, и представлял собой извлечения из трагедий Сенеки и различных ренессансных переделок его произведений.

Ни в одной стране на ренессансной сцене не происходило прямого и буквального возврата к традициям античного театра. Ренессансный театр не чуждался античной тематики, но, создавая произведения на античные темы, драматурги эпохи Возрождения меньше всего обращались в своих пьесах к канонам античного театра. Античный театр и драматургия интересовали их лишь как источник тем. Так, например, античная тематика использовалась в комедии М. Држича «Скупой».

Перенимая опыт античности, культура Возрождения не просто стремится подражать: ренессансный театр в сопоставлении с античным также приобретал свои новые самобытные черты. Если античный театр можно условно назвать театром маски, то ренессансный театр — это театр играющей человеческой личности. Хотя маска и возникла в эпоху Ренессанса в комедии дель арте (*la comedia dell'arte*), но только в качестве художественного обобщения. Один из крупнейших драматургов эпохи Возрождения Лопе де Вега в своем трактате «Новое искусство сочинять комедии в наши дни» (1609) отмечал, что основанием для оценки драматических произведений ему служит вкус публики, а томики античных драматургов во время творчества он решительно отодвигает в сторону, не следуя их канонам. Понятие вкуса у Лопе де Вега носит весьма конкретный характер: это вкус публики, вкус народа. (О вкусе публики писал и М. Држич в прологах к своим комедиям, обращаясь к зрителям-дубровчанам.)

Развитие итальянского театра, как известно, было фоном жизненного пути М. Држича. Есть все основания думать, что он имел представление о театральном опыте Анджело Беолько и был знаком с судьбами итальянских гуманистов — авторов ученой

комедии, а также с начинающей развиваться комедией дель арте. Но ни то, ни другое не стало для него основой творческих исканий. Его нельзя считать последователем театральных идей Италии. М. Држич пытался организовать свою собственную театральную деятельность, которая на наш взгляд, в известной мере предвещает грядущее театральное развитие Европы.

Проблемы, стоявшие перед М. Држичем, были продиктованы логикой развития ренессансного искусства. Однако влияние этого искусства на Далматинский регион было достаточно специфичным. Формирование культурных процессов всегда связано с теми историческими особенностями, которые складываются у данного народа.

Собственное драматическое наследие Дубровника было минимальным и не всегда самостоятельным. Театральное искусство соседней Италии не отличалось многообразием форм. Сенекианские драматические формы, которые, казалось бы, соответствовали жестокому и во многом беспощадному характеру дубровчан, в данных исторических условиях не могли быть реализованы, ибо времена косовской героики канули в вечность. В дубровницкой среде не было подлинных героев, не было и грозных злодеев, свойственных трагедии, поэтому М. Држич мог обратиться лишь к образу среднего горожанина Дубровника и далматинских городов. Для того чтобы осознать это в общенациональном контексте, требуется большая историческая дистанция и рассмотрение различных эстетических элементов, которые во времена М. Држича не представляли собой единой национальной системы. В этих историко-культурных условиях и пришлось М. Држичу создавать новое гуманистическое искусство Дубровника, новое как по содержанию, так и по форме, но лишенное титанических масштабов, свойственных эпохе Возрождения в целом.

Своеобразная поэтика итальянской комедии, ориентированная то на римскую классику, то на импровизационную коми-

ческую стихию, не соответствовала национальному характеру дубровчан. Выбор сюжетов из недавней истории, или культурного художественного наследия, был не очень велик и недостаточно многообразен. И все же М. Држич мог использовать эти предпосылки, но он предпочитал отыскивать новые пути, новые возможности, таившиеся в жизни. М. Држич неизбежно должен был пойти по пути поиска специфических персонажей и коллизий, свойственных именно той среде, в которой жил он сам и на которую он ориентировался при создании своих произведений как на потенциальную театральную аудиторию.

В какой-то степени трактат Б. Котрульевича «О торговле и совершенном торговце» и о его исторической роли вызвал у него интерес к простому человеку, историческая роль которого не была ни героической, ни трагической, а имела сугубо «обыденный» характер. Далматинцы в то время были посредниками на рынках зарождавшегося международного обмена. Властители Дубровника умело играли на различии экономических устремлений многих стран с целью обеспечения существования небольшой республики. Главным, к чему правители города стремились, было сохранение самостоятельности их города-республики ибо при этом сохранилась для него возможность занимать компрадорское место в довольно мощной торговой деятельности той эпохи. Деятельность дубровницких властителей противоречила мировоззрению М. Држича. Но деятельность властей была реальностью, а идеи М. Држича были только возвышенной мечтой и не более, и, как всегда, реальность побеждала мечту. По-видимому, это понимание ограниченности политических возможностей привело М. Држича к тому, что он исповедовал особый тип славянского государства, где правили бы разум, любовь к искусству и внимание к простому труженику. Мы знаем, что реальная жизнь М. Држича — это жизнь настоятеля церкви, ректора, руководившего студентами Сиенского университета, и автора пьес, создав-

шего типичные портреты своих современников. В то же время ему была присуща мечта о великой славянской республике, чьи корабли бороздили бы моря и океаны, но та великая славянская республика Дубровник существовала только в его воображении.

Он видел мир далматинских коммун как мир, в котором принадлежность своему городу, локальный патриотизм определяли самоощущение горожан. Так же было и в Дубровнике, получившем новый статус и именуемом не коммуной, а республикой. Он создавал в мечтах свой собственный вариант Дубровницкой республики, близкий к наиболее прогрессивным проявлениям итальянского Возрождения, что могло быть осуществлено, с его точки зрения, знаменитым Козимо Медичи-младшим.

Своеобразное противостояние дало определенное преимущество М. Држичу перед дубровницкими властителями. Он реально оценивал существующую ситуацию. Представители дубровницкой аристократической республики, жестокие и беспощадные властители, образцом для подражания считали Венецию, Геную. М. Држич, переживший своеобразный ренессансный подъем духа, своими усилиями пытался развить именно созидательные силы своей маленькой страны.

Многие черты драматического творчества М. Држича напоминают нам классическую итальянскую ренессансную драму. Масштаб драматизма у М. Држича не титанический, а обыденный, который связан с простейшими подробностями обыкновенной жизни. Но вместе с тем его драматургия выходит за пределы простого бытописания. Это не только картинка быта. В пьесах прослеживаются явные связи со многими социальными тенденциями эпохи, свойственными как Дубровнику, так и ряду других стран эпохи Ренессанса.

Можно отметить, что М. Држич, с одной стороны, успешно преодолевал те неизбежные ограничения, которые история накладывала на идеологическую жизнь Дубровника, а с другой, предельно расши-

рял идеологические возможности комедии, которая была далека от чисто бытовых категорий и осуществляла связь между дубровницкой литературой и будущей европейской драмой в целом.

Драматическое творчество М. Држича, не слишком весомое по количеству пьес, весьма значительно по художественным масштабам, с точки зрения того художественного вклада, который оно внесло в развитие литературы славянского региона.

Подобно итальянским драматургам XVI в., М. Држич опирался на творчество Плавта и новый жанр ученой комедии. Его комедии состоят из пяти актов, двух или одного прологов, в них соблюдается единство времени и места действия. В его пьесе есть ряд примеров канонического приема запутывания и распутывания действия, восходящих к древнеримской комедии: мотив родства связанных между собой лиц, о котором они сами не знают. Этим приемом М. Држич пользуется в комедиях «Дундо Марое», «Манде» и др. Так, в «Дундо Марое» зрители узнают из диалога Петруньелы с Пометом, что куртизанка Лаура — дочь знатного человека, властителя Ондардо де Аугуста, по имени Мандалена. А в комедии «Манде» служанка Ката узнает в старом Лоне, который пытался обольстить ее госпожу, своего отца. Это узнавание (по родинке или другой примете) и приводит действие комедии к благоприятной развязке. К традиционным приемам относятся также монологи героев, вводящие зрителя в курс действия, и иронические реплики в сторону (*a parte*).

Несомненная ориентация на каноны итальянской комедии дает некоторым ученым основания для причисления М. Држича к имитаторам. Дубровницкий комедиограф будто бы воспользовался пьесами Кальмо, Дольче, Лоренцо Медичи, Ласки, Макиавелли, Чекки, Аретино, Довицио-Бибиена¹³. При этом остаются незамеченными глубоко своеобразные черты драматургии Марина Држича. Именно эти черты определяют художественную ценность комедии драматурга.

Итальянские комедиографы, такие как Макиавелли, Бибиена, Чекки, Аретино, Грацини, рассматривали в качестве отдельной законченной сцены ту, в которой выступали одни и те же лица, а появление нового лица или уход одного из действующих лиц означали для них новую сцену. Незначительные отступления от этого допускали Рудзанте, Ариосто и сиенские драматурги. У М. Држича, особенно в «Дундо Марое» и некоторых сценах «Скупого», действующие лица приходят и уходят в одной и той же сцене, иногда появляются снова, включаясь в диалог или как бы со стороны бросая реплики и замечания. Такое свободное построение действия пьесы и создавало ощущение импровизации, кроме того, особый ритм действия порождал впечатлительные импровизационные речи персонажей.

Как уже было сказано, заметное влияние на драматургию М. Држича оказала плавтовская поэтика. Например, в прологе пятиактной пьесы «Скупой» Сатир оповещал публику о том, что комедия вся украдена из некой старой, как старость, книги Плавта: «...сва је украдена из нјекога либра старијег нег је старос, — из Плаута...»¹⁴. (Надо заметить, что в этой пьесе М. Држич говорит в прологе не от лица Вилы, что было характерно для дубровницких поэтов Возрождения, а от лица сатира, который часто изображался в пьесах как сила, противостоящая виле.)

Действительно, в «Скупом» М. Држич использовал античный сюжет: он взял за основу комедию Плавта «Горшок» («*Aulularia*») и сделал ее свободное прозаическое переложение. Однако в пьесе есть и новые персонажи: это Груба, Перич, Нико, Живо. Самым интересным из них был образ Грубы — живой, веселой, бесстрашной, немного наивной служанки. (Особенностью творческого метода М. Држича, как отмечали критики, было самобытное, оригинальное изображение слуг¹⁵.)

В этой пьесе М. Држич достаточно выпукло показал тип дубровницкого властителя Нико и его негативное отношение к

молодежи. Действие пьесы происходит в Дубровнике, и благодаря этому в ней ощущается славянский колорит. Хорватский исследователь М. Шрепел сравнил пьесу «Скупой» М. Држича с другой переработкой той же пьесы Плавта «Горшок», сделанной итальянским писателем Джанбатиста Джели (1498–1563) на двенадцать лет раньше Држича и названной им «La sporta» («корзина для продуктов»). Под таким названием текст дошел до наших дней. В результате сравнения Шрепел сделал вывод, что М. Држич творчески переработал комедию Плавта и что его пьеса значительно лучше итальянской¹⁶. Такого же мнения был и Данило Живальевич, указывавший на более утонченный комедийный дар М. Држича по сравнению с Джели¹⁷. Известный филолог Ватрослав Ягич высказал мнение, что М. Држич сделал удачную переработку пьесы Плавта «Горшок» в XVI в., и что его пьеса «Скупой» может дать богатый материал для сравнительно-литературоведческого исследования¹⁸.

К комедиям, созданным по плавтовским образцам, можно отнести также пьесы М. Држича «Пьерин» и отчасти «Аркулин»¹⁹. От комедии «Пьерин» сохранилось несколько несвязанных диалогов, без разделения на акты и сцены, судя по которым, за основу пьесы М. Држичем был взят сюжет комедии Плавта «Менехмы»²⁰. В «Аркулине» используется распространенный сюжет ученой комедии о старике, влюбленном в девушку или молодую женщину. При этом главный герой пьесы Аркулин имеет типичные черты капитана итальянских комедий. В «Аркулине» наблюдаются те же мотивы, что и в «Амфитрионе» Плавта, и в «Чернокнижнике» («Le Negromante») Аристо, где высмеивалась вера в магию и астрологию; позже, в комедии масок, маг, звездочет, предсказатель также предавался осмеянию и часто таким магом мог быть переодетый дзанни.

Другая пьеса Д. Држича «Манде» могла быть написана под воздействием Боккаччо и Калмо. Ф. Швелец в своей моногра-

фии «Комедийный театр Марина Држича» подробно исследует влияние итальянской комедии на творчество М. Држича. Автор монографии приходит к выводу, что, несмотря на схожесть мотивов сюжетов пьес М. Држича с их итальянскими источниками, драматург ориентировался на собственное представление о мире, на дубровницкую действительность и свое окружение. Так, у Калмо героиня Феличита была стареющей женщиной, а у М. Држича Манде — молодая, восторженная. Феличита имеет старого мужа, который не пропускает ни одной юбки, а у Манде муж старый, немощный, страдающий грыжей.

Героини Боккаччо, Калмо и М. Држича изменяют мужьям, но имеют разную мотивацию своих поступков. Действие в «Манде» происходит на Которе, в «Аркулине» герой из Дубровника, а вдова, героиня, с острова Лопуда. Известно, что в то время Дубровник изобиловал старыми холостяками, а на острове Лопуда было много вдов. Д. Павлович указывал, что многие дубровницкие властители умирали старыми холостяками и это вело к вымиранию аристократических родов, а монастыри пополнялись молодыми монахинями²¹. Возможно, такая реальная ситуация и побудила М. Држича написать эту комедию.

В книге Ф. Швелеца «Комедийный театр М. Држича» дается подробный анализ комедий драматурга в структурном аспекте. Критик свидетельствует о близости этих пьес к итальянской драматургии²², в своей книге показывает возможные заимствования, которыми воспользовался М. Држич.

Итальянская новелла, как мы знаем, была близка М. Држичу драматической напряженностью сюжета, которая всегда существовала у новеллистов. В комедиях «Дундо Марое», «Скупой» и в «Манде» присутствует тот энергичный жизненный заряд, который характерен для творчества М. Држича и драматургов эпохи Возрождения. Но в «Манде» не проявилось такого социального звучания, какое наблюдается в комедии «Дундо Марое».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Држић Марин*. Изабрана дела. – Београд, 1963. – С. 197–198.
- ² *Эстетика* Ренессанса: В 2 т. – М., 1981. – Т. 2. – С. 110–119.
- ³ *Стенник Ю. В.* Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. – Л., 1974. – С. 168.
- ⁴ *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1971. – С. 42.
- ⁵ *Андреев М. Л.* Итальянское Возрождение от стиля к жанру // Историческая поэтика, литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 307–319.
- ⁶ *Гете И. В.* Об искусстве. – М., 1975. – С. 94–95.
- ⁷ *Андреев М. Л.* Указ. соч. – С. 307.
- ⁸ Историческая поэтика, литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 28–29.
- ⁹ *Стенник Ю. В.* Указ. соч. – С. 174.
- ¹⁰ *Аристотель*. Поэтика. Риторика // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1983. – Т. 4. – С. 647.
- ¹¹ *Стенник Ю. В.* Указ. соч. – С. 177, 180.
- ¹² *Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М., 1993. – С. 9.
- ¹³ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков. – М., 1963. – С. 97.
- ¹⁴ *Држић Марин*. Изабрана дела. – Београд, 1963. – С. 197–198.
- ¹⁵ *Живальевић Д.* Скуп. Комедија Марина // 450 година од рођења Марина Држића. – Београд, 1958. – С. 265.
- ¹⁶ *Šrepić M.* «Skup» Marina Držića prema Plautovoj «Aulularije» // Rad. – 1890. – Knj. XCIX. – S. 185–237.
- ¹⁷ *Живальевић Д.* Указ. соч. – С. 278.
- ¹⁸ *Jagić V.* Die Fulularia des Plautus in einer sudslavischen Umarbeitung aus der Mitte des XVI Jahr. – Berlin, 1900; Плаутова Аулуларија у јужнословенској прерадби из половине XVI столећа // 450 година... – С. 279–307.
- ¹⁹ *Будмани Перо.* «Пјерин» Марина Држића // 450 година... – С. 310–346.
- ²⁰ См.: *Беляева Ю. Д.* Синхронные и диахронные связи (на материале истории югославских литератур) // Литературные связи и литературный процесс. – М., 1986. – С. 35, 52–53.
- ²¹ *Павловић Д.* О кризи властееоског сталежа у Дубровнику XVIII века // Зборник радова Ин-т за проучавања књижевности. – Београд, 1952. – Књ. 2. – С. 27–38.
- ²² *Švelec F.* Komički teatar Marina Držića. – Zagreb, 1968. – S. 87–225.