

Т. К. ЯКИМОВИЧ

ШЕКСПІР В СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМУ ТЕАТРА ТА В ТЕАТРАЛЬНІЙ КРИТИЦІ

Питання про постановки шекспірівських п'єс на сучасній французькій сцені виходить за межі вузько академічних досліджень. Згідно з інтерпретацією багатьох зарубіжних учених, сьогодення театральна Франція — це світовий центр так званої «авангардистської» (тобто буржуазно-модерністської) драматургії, яка начебто знаменує національний розвиток театру в цій країні і разом з тим є найбільш інтелектуальною, дійсно новаторською течією всього сценічного мистецтва Заходу — зародком «театру майбутнього». Автори цієї поширеної тепер «концепції» замовчують іншу сторону питання — інтенсивне розвинення демократичного театрального руху у Франції, який несе народному глядачеві велике гуманне й реалістичне мистецтво. Серед гострих конфліктів у театральній естетичній думці нинішньої Франції проблема Шекспіра і «шекспіризму» не може не посідати помітного місця.

Підсумовуючи наслідки вивчення Шекспіра у Франції за останню чверть століття, журнал «Ероп» зазначає, що французька академічна шекспіріана кількісно невелика і не може пишатися значними досягненнями¹. Факти підтверджують справедливості цього висновку. Інтереси французького буржуазного шекспірознавства й досі зосереджені переважно на горезвісній «таємниці авторства». Причому панівною в офіційній науці є давно вже відкинута передовими ученими «антистратфордська» теорія (А. Лефранк і його послідовники), що заперечує авторство Шекспіра-плебея і зв'язок його геніальних творів з демократичним мисленням епохи.

Учені, які не поділяють найбільш популярної у Франції гіпотези — Шекспір — граф Дербі, теж ухиляються від вирішення проблем, зв'язаних з оцінкою світогляду й творчого методу великого англійського драматурга. Прикладом може служити книга Поля Арнольда — «Езотеризм Шекспіра»² — плід копіткого дослідження автора-ерудита, який використав своє ґрунтовне знання англійської історії та культури XVI—XVII вв. для того, щоб, обминаючи всі важливі філософсько-естетичні питання шекспірознавства, переконувати читача у найтісніших зв'язках творця «Гамлета» і «Макбета» з окультними доктринами, у містичній домінанті цілої його творчості. Зрозуміло, що праця, де великий жит-

¹ Shakespeare, Numéro spécial, «Europe», 1964, Janvier—Février.

² Paul Arnold. Esotérisme de Shakespeare. Paris, Mercure de France, 1955.

тевий зміст шекспірівського театру необґрунтовано підмінюється «проблемами» метампсихозу, ілюмінізму та кабалістики, не для народу написана й народові непотрібна.

Лише зрідка можна натрапити на роботи, у яких ерудиція вченого сполучається з бажанням дати масі французів об'єктивне уявлення про невмирущу велич гуманістичних ідей Шекспіра та силу його художньої майстерності. Такими можна вважати, наприклад, праці професора Анрі Флюшера, цікаву книжку Жана Шатене³ та ін. Значним вкладом у французьке шекспірознавство є, безумовно, згаданий вище спеціальний випуск журналу «Ероп». Проте в цілому французька наука шекспіріана ще ніяк не задовольняє потреб пропаганди Шекспіра серед населення, надто серед молоді.

Цю місію взяв на себе французький театр, де в післявоєнні роки Шекспіра ставлять так само часто, як Мольєра. Причини цього, як побачимо, неоднакові і наслідки нерівнозначні.

Ні один тип сучасного французького театру не бажає зректись «Великого Вілла», чий авторитет настільки усталений віковою традицією, що на нього не зважуються піднести руку навіть запеклі вороги «класиків» з клану «антитеатру». Сам Іонеско, який оголосив «примітивно-аметафізичною» або «вульгарно-дидактичною» і в усякому разі безнадійно застарілою всю світову драматургію від Корнеля до Брехта, залишає в спокої Шекспіра і навіть намагається безуспішно наслідувати шекспірівський трагізм у такій, наприклад, п'єсі, як «Король умирає». Прославлену серед любителів «літератури відчаю» п'єсу Самюеля Беккета «Чекаючи на Годо» дехто порівнює з «Гамлетом», нехтуючи тим, що між названими творами існує така немаловажна різниця, як повна відсутність живої думки в першому і глибока гуманістична проблемність у другому. Одним з адаптаторів і ледве не заступником Шекспіра у Франції вважається Жак Одіберті — автор низки галасливих, декоративних і порожніх «абстрактно-історичних» п'єс.

І самі представники французького сценічного модернізму і віддана їм драматична критика явно спекулюють на удаваних зв'язках цієї течії з Шекспіром, щоб перемогти недовір'я, з яким і досі ставиться до «антитеатру» широка публіка. Відомий англійський театрознавець Мартин Есслін взагалі дозволяє собі розглядати творчість найбільшого з драматургів Ренесансу як один з етапів підготовки очолюваного Іонеско і Беккетом «театру абсурду»⁴. Подібні ж думки висловлює і польський критик Ян Котт у випущеній паризьким видавництвом Жуйяр і оголошеній у Франції «геніальною» книзі «Шекспір — наш сучасник»⁵. Про спосіб поводження Котта з шекспірівською спадщиною можна судити також на підставі статті польського критика, вміщеної в ювілейному номері «Ероп»⁶. Модернізуючи комедію «Сон літньої ночі» в дусі фрейдистського «психоаналізу» і вимог «нового театру», Ян Котт вбачає в чарівній поетичній п'єсі-казці Шекспіра, овіяній фольклорною фантастикою, передусім «бестіальний еротизм» та «сексуальну демонологію».

«Бульварний», тобто міщансько-розважальний театр, що глибоко укоренився на французькій і особливо на паризькій сцені, намагаєть-

³ Henri Fluchère. Shakespeare — dramaturge elisabéthain. «Cahiers du Su.» 1949, та ін. Jean Chatenet. Shakespeare sur la scène française depuis 1940. «Lettres Modernes», M. J. Minard, 1962.

⁴ Martin Esslin. The Theatre of the Absurd. New York, 1961.

⁵ Jan Kott. Shakespeare notre contemporain. Collection Temps Modernes, Paris, Julliard, 1963.

⁶ Jan Kott. Titania et la Tête d'Ane. «Europe», Shakespeare, 1964, Janvier — Février.

ся використовувати Шекспіра заради «касового успіху», безцеремонно перескріблюючи його п'єси в манері «вибагливої нісенітничі» або дешевої мелодрами. Це можна, наприклад, сказати про постановку «Перікла» в театрі Амбію (1957), про «Приборкання непокірливої» в театрі Атенеї (1957), частково також і про «Дванадцять ніч», поставлену театром В'є Коломб'є (1961) та ін.

Плодотворний вплив на театральні реалізації англійського драматурга має прогресивна драматична критика Франції. Ця критика розуміє Шекспіра як геніального мислителя-демократа, художника-реаліста, бездоганного знавця сценічної практики. Вона критикує «антистратфордівців» за демагогічне презирство до народу, за прихований расизм. Рішуче виступає проти «інтуїтивістських», «метафізичних» методів «традиційної» буржуазної шекспіріани, проти спроб теоретиків сценічного «абсурдизму» перетворити Шекспіра на патріарха людоненависницької, похмуро-есхатологічної драматургії. Вона протестує проти недоброякісних адаптацій, які належать авторам-модерністам або просто літературним діячам, які під виглядом «наближення» Шекспіра до умов сучасної сцени й смаків «нового глядача» перекручують його ідеї, нехтують особливостями його поезити. Ця критика вимагає від театру історичного й діалектичного підходу до інтерпретації Шекспіра, хоч і сама часом ще припускається вульгарно-соціологічних та ідеалістичних помилок.

Палкі дискусії за участю театральної критики, постановників, акторів і глядачів виникають навколо обговорення видатних шекспірівських спектаклів. Титан елізаветинської драматургії розцінюється здебільшого як сучасний поет, як автор, гостро актуальний для нинішньої Франції і з літературної і з політичної точки зору. В цьому відношенні надзвичайно характерна полеміка, викликана спектаклем «Коріолан» в Комеді-Франсез (1956), з приводу якого антиголландська критика обвинувачувала керівництво театру в просуванні вигідної урядові реакційної ідеї «права сильної особистості» і «аргументів кнйка». Критик-шекспірознавець Мішель Абар на сторінках газети «Леттр Франсез» дав глибоку й нищівну оцінку спектакля Комеді-Франсез. Абар розглядає «Коріолан» як трагедію класової боротьби, твір, скерований проти політичного гніту й милітаризму, в якому Шекспір хотів показати нелюдську жорстокість й підступність панівної верхівки, що готова на все, зби вирвати в народу завойовані ним свободи. Критик твердить, що режисура театру пішла на неприпустимі перекручення думки Шекспіра. Шляхом безпідставних скорочень і перестановок реплік саме римському плебсові приписано відповідальність за державну зраду, звеличено патріархат, Мішель Абар вимагав, щоб Комеді-Франсез припинила містифікувати своїх довірливих глядачів, серед яких так багато учнів і студентів, і показала «Коріолан» не як вигадану нею «трагедію народної невдячності», а як прогресивний у своїй основі твір, актуальний і в нашій дні!

Одностайно прогресивна французька преса вказувала і на помилки, допущені талановитим режисером Жаном-Луї Барро в постановці «Юлія Цезаря» (Театр де Франс, 1960). «Юманіте», «Франс нувель», «Леттр Франсез» зійшлися на тому, що спектакль, який, здавалося б, повинен бути скерований на розкриття складного, глибокого, повчального й для сьогодишньої Франції ідейного задуму Шекспіра, не досягає мети. Барро бачить Шекспіра крізь Клоделя, зауважував рецензент «Франс нувель», маючи на увазі модерністський присмак вистави.

⁷ Michel Habart. Pilié pour Shakespeare. «Lettres Françaises», 1957, N 659.

В інтерпретації Жана-Луї Барро конкретно-історичні проблеми, поставлені Шекспіром (боротьба республіканців проти тиранії одновладдя, трагедія пригнобленого злидними народом, що не зумів відрізати своїх справжніх друзів від ворогів та ін.), підмінені якимись «тотальними», абстрактними конфліктами між суспільним «порядком» і «беззаконням», «рівновагою» та «неврівноваженістю» життя. А особливо виразні в цій п'єсі політичні стимули поведінки героїв зведені виключно до психологічних, вузько особистих мотивів.

Чимало зробила французька передова преса, щоб захистити від посягань реакційної критики «Гамлета». Французька «нова критика», як називають себе теоретики модернізму, дійшла до цілковитого нонсенсу у трактовці й раніше неймовірно запутаної ідеалістичною наукою проблеми «гамлетизму». Найбільш ходовою є фрейдистська трактовка. 1957 р. паризький журнал «Пісше» опублікував твір члена Середземноморської академії доктора Дракулідіса «Психоаналітичний начерк про «Гамлета» Шекспіра» — претензійну, переважно псевдонауковою ерудицією працю, в якій головною рушійною силою поведінки датського принца визнано його «караючі ревності», хтивість до матері та інші прояви пресловутого «едіпового комплексу». До цього ж напрямку належить зрештою й широко відома за рубежем книга Жана Парі «Гамлет і персонажі сина», у якій засобами «метафізичного» та «психоаналітичного» дослідження Гамлет, Лаерт і Фортінбрас розглядаються як єдиний характер сина, що мстить за свого батька. Цю книжку, як країни вияв суб'єктивістської методології, згадує у своїй статті в «Ероп» професор Флюшер. П'єрзіко критикує також Жанін Паро⁹, яка протиставляє «абракадабрий концепції» Парі своє глибоке й вірне розуміння шекспірової спадщини, і зокрема «Гамлета».

Є підстави твердити, що демократична критика Франції в своїй інтерпретації «Гамлета» наближається до нашого погляду на трагедію Шекспіра. Але провідні паризькі театри не дали в останні десятиліття адекватної сценічної реалізації цієї п'єси. Взагалі «Гамлета» у Франції показують нечасто. Як свідчить статистика, наведена у книзі Шатене, з 1940 по 1957 р. він з'являвся в драматичному репертуарі столиці лише тричі (Комеді-Франсез, театр Еберто, театр Мариньї). Паризькі вистави «Гамлета», показані після цього (театр дез'Ар, театр де Шан з'Елізе, театр де Франс), не мали великої преси. Окремі рецензії у передових газетах вказували, що перша з них, здійснена в сучасних костюмах, досить небанальна, але далека від шекспірівського задуму, а друга настільки погано зіграна, що про режисерську концепцію Шекспіра важко судити.

Влітку 1963 р. Французький синдикат драматичної й музичної критики відзначив своєю премією виставу «Король Лір», показану в театрі Націй трупною Королівського шекспірівського товариства (Великобританія) в постановці Пітера Брука. Спектакль породив пілу полемічну атаку з боку французької преси. Представники передової театральної думки Франції, вказуючи на оригінальність постановки, чудову гру акторів, блискучі ефекти костюмів та декорацій, у той же час критикували саму сутність інтерпретації «Ліра» Пітером Бруком, здійсненої, як відомо, за рецептами Яна Котта.

⁸ N.-N. Dracoulidis. Tracé psychanalytique sur le «Hamlet» de Shakespeare. «Psyché», 1957, N 114—115.

⁹ Jean Paris. Hamlet, ou les personnages du fils, Paris, Le Seuil, 1953.

¹⁰ Jeanine Parot. Un inculte cabotin nommé Shakespeare. «Lettres Françaises», 1953, N 482.

Теоретичний орган французького прогресивного театру «Театр полюер» справедливо відзначав неприпустимість трактовки Бруком грандіозної соціально-філософської трагедії Шекспіра у дусі «метафізичних фарсів» та гротескних клоунад Беккета—Іонеско. Рецензент журналу вказував на непереборну відмінність, що існує між широким, народним, реалістичним видінням світу у Шекспіра, сутністю його трагізму, пройнятого гуманістичною вірою в силу, волю і доброту людини, та цинічним, сліпим, антигромадським нігілізмом «абсурдистів» XX ст. Він протестував проти допущеної англійським постановником п'єси, бурхливих суспільних і психологічних конфліктів шекспірівської п'єси, історично типових і разом багато в чому загальнолюдських, позбавлених змісту абстрактними поняттями «трансцендентальної справедливості», «фатальних катастроф» і т. п.

Мішель Зераффа — один з учасників ювілейного номера «Ероп» — справедливо зауважує, що періоди особливого захоплення Шекспіром у Франції завжди збігаються з моментами напружених зусиль передових діячів культури оздоровити національне сценічне мистецтво¹¹. До цього слід додати: а головне — з періодами інтенсивного піднесення демократичної думки, боротьби за принципи народного театру і реалізму. Згадаймо, що перше «відкриття» автора «Гамлета» і «Отелло» прогресивною французькою естетикою початку XIX ст. (після етапа заперечення Шекспіра, зумовленого суворим судом над ним прихильника школи Корнеля—Вольтера) зв'язане було з демократичними настроями напередодні революції 1830 р. Саме тоді Гюго, апелюючи до Шекспіра, протиставив свою романтичну драму, як «літературу народу», звиріднілому класицизму, як «літературу придвірній». А Стендаль написав трактат «Расін і Шекспір» — перший реалістичний маніфест минулого віку. «Ренесанс» шекспірівського театру у Франції після 1945 р., як і піднесення всієї французької літератури в післявоєнні роки, зв'язаний був з героїчними традиціями Опору й пробудженнями ним надіями на можливість прогресивних перетворень у країні. Ці сподівання були знищені в ході остаточного ствердження в 50-х роках розхитаного війною французького монополістичного капіталу. Але боротьба за демократію у Франції — країні високо розвинутого комуністичного руху — триває.

Одним з найцінніших здобутків цієї боротьби в галузі культури є діяльність Національного народного театру в Парижі, розвиток сітки провінціальних театрів. Саме ця народна театральна Франція написала на своєму прапорі ім'я Шекспіра. Тут у післявоєнний період було показано найбільшу кількість шекспірівських спектаклів. Тут воскрес справжній Шекспір, Шекспір для народа, який розповідав про «конфлікт між владарями і масою», засуджував тиранів і умів окриляти людей подихом могутньої життєрадісності. Інтерес до Шекспіра, заявляє французький дослідник Шатене, найкраще свідчить про те, наскільки Шекспір необхідний для втілення найпередовіших шувань сучасного французького театру.

Велике значення в цьому розумінні мали шекспірівські спектаклі, здійснені на сцені Національного народного театру сміливим режисером-новатором і талановитим актором Жаном Віларом. Крайцю з праць Вілара є перша у Франції постановка історичної хроніки «Річард II», яку він спочатку показав на Фестивалі драматичного мистецтва в Авіньоні (1947), а згодом переніс до приміщення театру —

¹¹ Michel Zérafra. Shakespeare et le «Nouveau théâtre». «Europe», 1964, Janvier—Février.

Палацу Шайо (1953). Реалізація цієї п'єси розглядається самим Віларом як визначний етап у здійсненні заповітів таких борців за народний театр як Ромен Роллан, Жак Копо, Фірмен Жем'є. З нею зв'язував Вілар також свої ідеї «сценічної революції», яка мала, руйнуючи буржуазні традиції, поєднати високий громадський тонус античного й ренесансного театру з досягненнями найновішої театральної культури.

Приклад організованих Віларом Авіньонських драматичних фестивалей знайшов багатьох послідовників серед діячів демократичного театального руху у Франції. В останні роки літні фестивалі, де грають на імпровізованих підмостках, під відкритим небом, куди збирається найширша публіка, яка здебільшого зовсім не знає столичних театрів, відбуваються в Тулузі, Німі, Арлі, Анжері, Перпін'яні і т. д. Тут бажаним гостем є драматургія Шекспіра, особливо його сповнені рухом, веселощами й душевним вогнем комедії.

Великого значення для пропаганди Шекспіра набуває діяльність «Драматичних центрів», що мають стаціонарні театри у багатьох великих містах Франції, а також керують пересувними труппами, які відвідують найглухіші закутки країни. Тут зосереджені талановита, видана своїй справі режисура, молоді, сповнені ентузіазму акторські колективи. Незважаючи на фінансові труднощі, вони ведуть сміливу експериментальну роботу, беруться за реалізацію найновішого репертуару і, як твердить передова критика, саме тут, а не в Парижі, виріє творча думка, вивокється французький театр майбутнього. За приклад високої інтелектуальної і артистичної культури театрів цього типу може служити постановка найбільш дискусійної з шекспірових трагедій — «Гамлета».

У 1957 р. виставою «Гамлет» відкрився перший сезон новоутвореного Театру комедії у місті Стразбург (Східний драматичний центр). Як відзначала преса, цей спектакль своїм глибоким і вірним проникненням у задум автора, оригінальністю «сценографії», правдою акторської гри набагато перевершує столичні вистави.

Морван Лебек розповідає про свою роботу над постановкою «Гамлета» в глухій провінції («куди не заглядають навіть Драматичні центри»), здійснену до того ж під шатром ширку (1963). Завдання постановника полягало в тому, щоб донести до глядача «справжнє шекспірівське слово», повернути геніальному творові ясність, теплоту й людяність, затемнені вигадками багатьох поколінь «коментаторів», зробити гуманістичну думку Шекспіра «часткою народної свідомості»¹².

Діячі Драматичних центрів багато в чому — учні Вілара. Та де-хто з них хоче йти далі. «Продовжувати Вілара, але не повторювати його» — таке гасло нового директора Національного народного театру Жоржа Вільсона і кращих режисерів театрів провінції. Замінити морально-виховні критерії, які домінували у віларівській творчій програмі, критеріями політично-виховними прагне, наприклад, найвідоміший з молодих продюсерів, вихованих Драматичними центрами, — Роже Планшон, який в минулому році гастролював із своєю труппою в СРСР. Планшон — керівник театру де ла Сіте, що працює стаціонарно в далекому передмісті Ліону — Відлебрані і частину року гастролює в Парижі та за кордоном. Репертуар театру де ла Сіте: Мольєр, Гольдони, Марло, Шекспір, Гоголь, Шоу, Брехт. Оригінальне, сміливе, винахідливе мистецтво Планшона орієнтується на широкі маси. Контакт з

¹² Morvan Lebesque. «Hamlet» sous le chapiteau. «Europe», 1964, Janvier—Février.



народною аудиторією зростає завдяки загальній організації театру де ла Сіте: дешеві квитки, обговорення спектаклів у робітничих клубах. Великим досягненням Планшона є його переклад та сценічна адаптація величезної «п'єси-ріки» Шекспіра «Генріх IV» (Віллембран—1957, Париж—1959). Сміливий реалістичний спектакль Планшона, полемічно скерований проти модерністських, абстраговано «моральних» трактовок цієї п'єси, викликав жваву дискусію. Праворуч чулися обвинувачення в тенденційній «політизації» та надмірній «соціологізації» Шекспіра. Передова критика розцінила виставу як «свято народного театру Франції». Планшону вдалося досягти поставленої мети: відтворити атмосферу змальованих драматургом історичних подій, психологічну правду характерів і наголосити те, що актуально звучить сьогодні, — думки про народну долю, прокляття війни.

В ювілейному, 1964 р., в театрах столиці з'явилися такі шекспірівські вистави, як «Як вам це подобається», «Макбет», «Отелло», «Ромео і Джульєтта» і т. д. Та вони не завоювали й десятої долі популярності, здобутої спектаклем трупі Планшона «Троїл і Крессіда». Шодо інтерпретації окремих ролей, звучання шекспірівського тексту ця постановка має чималі недоліки, відзначені в рецензії Ельзи Тріолет¹³. Все ж спектакль Планшона приваблює широку публіку, яка знаходить тут відповіді на хвилюючі проблеми дня. В центрі уваги — показ шаленства війни, знищення мирного міста. Люди часто уміють воювати краще, ніж любити. Суспільство, де панують війни, вбиває прекрасні людські почуття. Слід пам'ятати цю думку Шекспіра, коли нам доводиться вибирати між атомним знищенням і роззброєнням, говорив в одному з інтерв'ю Роже Планшон.

Шекспірівська спадщина допомагає прогресивній французькій сцені наших днів у її шуканнях нового, прогресивного, звільненого від рутини «бульвару» й псевдоавангардизму.

T. K. IAKIMOVICH

SHAKESPEARE IN CONTEMPORARY FRENCH THEATRE AND THEATRE CRITICISM

Summary

The «Problem of Shakespeare», which is closely connected with problems of humanism and realism in art, occupies an important part among acute conflicts, characterizing French theatre life of to-day. Not a single type of the French theatre would renounce «The Great William» whose prestige with the public has been growing on and on.

The representatives of the bourgeois modernist theatre in vain try to treat the genius of Renaissance drama as their own predecessor. The theatre of «boulevard» makes attempts to utilize his works to the tastes of the petty-bourgeois amusing comedy.

Only in the progressive theatres do the French people see the real Shakespeare. The advanced theatre criticism of France resolutely fights against all possible falsification of ideological and artistic peculiarities of Shakespeare's art. It requires «historical» and «dialectical» treatment of his heritage.

A new epoch of Shakespeare's stage life in France begins with the performances of the National People's Theatre in Paris and the provincial «Dramatic Centres». It is here that almost all the plays of the great English playwright have been staged in a daring, innovative way during the post-war years. It is real Shakespeare that is reborn here, Shakespeare who condemned the tyrants and oppressors of the masses and who left inexhaustible sources of beauty and cheerfulness for the mankind.

¹³ Elsa Triolet. La Scène est à Troie. «Lettres Françaises», 1964, N 1019.

М. С. ШАПОВАЛОВА

ШЕКСПІРОВІ МІРКУВАННЯ ПРО МИСТЕЦТВО

Створення реалістичного мистецтва в епоху Відродження супроводжувалося дуже жвавим розвитком естетичної думки. Майже всі видатні митці, письменники того часу були й теоретиками нового мистецтва. У спеціальних трактатах чи передмовах до художніх творів, а то й безпосередньо в їх текстах вони обґрунтовували закони і принципи своєї творчості, відстоювали їх правоту у гарячих спорах з своїми противниками.

Не стояв осторонь розвитку теоретичної думки свого часу й Вільям Шекспір. Він не залишив окремої естетичної праці, не створив якоїсь розгорнутої й завершеної естетичної теорії. Але в його поезіях і драматичних творах розсіяно немало міркувань про мистецтво, які свідчать про його стійкий і пильний інтерес до естетичних проблем. Вивчення цих суджень у їх цілості важливе для розуміння художнього світогляду Шекспіра, а також дозволяє побачити, що його естетичні думки розвивалися в рішучій теорії реалістичного мистецтва, яку розробляли найвидатніші митці-гуманісти того часу.

Коло питань у Шекспірових міркуваннях визначене характером тогочасної літературної боротьби. Розмова, яку веде Шекспір у своїх творах, явно включається в літературні спори кінця XVI і початку XVII ст. В останній чверті XVI ст. в англійській літературі з'являються теоретичні праці, автори яких, оглядаючи історію поезії, говорючи про її форми, про особливості поетичного стилю, утверджують високе суспільне призначення і пізнавальну роль мистецтва (George Gascoigne. Gerlayne notes of instruction... 1575; George Puttenham. The Art of English Poesie, 1589; Philip Sidney. The Defence of Poesie, 1595). Таким був погляд багатьох письменників і мислителів різних країн в епоху Відродження. Він сформувався в процесі розвитку реалістичного мистецтва, у боротьбі проти релігійної естетики середньовіччя. Але для Англії того часу відстоювання художньої творчості мало особливе значення тому, що завдало удару пуританському наступу на мистецтво. Так, найважливіша з теоретичних праць англійських гуманістів — книга Сідней «Захист поезії» виникла як відповідь на памфлет пуританського публіциста Стівена Госсона, в якому він нападав на театр і драматургію, вважав мистецтво шкідливим, аморальним заняттям. Сідней, розбиваючи докази Госсона, проголошує хвалу мис-