

УДК

Сабадаш Ю. С

## ГУМАНІЗМ ТА АНТИГУМАНІЗМ В ІТАЛІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*В статье рассматриваются предпосылки и основные положения итальянского гуманизма в его авангардных направлениях XIX–XX веков (Б. Кроче, Ч. Ломброзо, Л. Пиранделло и др.).*

*Ключевые слова: гуманизм, модерн, творчество, искусство, интуиция.*

*The article deals with the main statements in Italian humanism and its vanguard trends of XIX–XX centuries (B. Croce, Ch. Lombroso, L. Pirandello etc.).*

*Key words: humanism, modern, art, creativeness, intuition.*

Через особливу національно-історичну ситуацію в Італії набула гостроти криза моральних, духовних та естетичних цінностей, яка була притаманна італійській культурі цього періоду. На межі століть не тільки остаточно руйнуються романтичні ідеали Рісорджіменто, але зазнає краху й віра інтелігенції 70–80-х років у позитивістські постулати науки та аналізу фактів як «засобу оволодіння дійсністю» (Р. Де Санктіс). У філософії відроджуються ідеалістичні вчення, які вступають в боротьбу з позитивізмом і натуралізмом, насамперед як із певним світоглядом та ідеологією попередньої епохи. Посилюється інтерес до філософії Ф. Ніцше, до інтуїтивізму Бергсона, поширюються агностицизм та прагматизм.

У цей період культурна криза охоплює загальнолюдські цінності й принципи традиційної моралі, літературні форми й напрями. Молода творча інтелігенція Італії гарячково шукає шляхи та способи оновлення культури, естетичної сфери, прагне додати мистецтву й культурі «динамічності», властивій реальності нового століття, зробити їх засобами виявлення індивідуальності. На цьому ґрунті легко досягають успіху антигуманістичні й антидемократичні концепції. Так, націоналістичний світ стає синонімом пробудження національної енергії; ідеал прекрасного набирає вигляду культу індивідуалізму, сильної особи, якої нібито потребує країна для виконання своєї «історичної місії» – створення «латинської імперії». Зокрема, ніцшеанські ідеї набувають на італійському ґрунті специфічних аспектів, сприяючи виникненню націоналістської ідеології, що просочується в культуру. Мета статі – проаналізувати соціально-культурні передумови, які надали ідейного забарвлення італійському авангарду, перш за все футуризмові.

У більшій частині творчої інтелігенції наростають песимістичні настрої. Духовну й житейську вульгарність ці художники трактують як неодмінну й нездоланну умову для будь-якого людського співтовариства, у якому людина приречена на самоту, відчуженість, нерозуміння. Виникає сумнів щодо самої можливості об'єктивного бачення реальності, яка розпадається на фрагментарні враження. Таке світобачення, як інша форма кризи італійської культури, зберігало гуманістичний настрій, але разом з тим несло в собі зневіру в можливості розуму осягнути складнощі й таємниці життя,

створити органічну систему цінностей, а це приводило до скепсису, а інколи й до пошуків спіритуалістичних виходів.

Надзвичайно важливу роль у загальній переорієнтації італійської культури на гуманістичні цінності відіграв видатний філософ, теоретик мистецтва і літературний критик Бенедетто Кроче (1866–1952). Його естетична концепція наклала свій відбиток на розвиток гуманістичної, мистецтвознавчої та критичної думки Італії всієї першої половини ХХ століття; декілька поколінь італійської інтелігенції жваво сприймали ідеї Кроче в тих або інших аспектах і проявах. Заснований Кроче в 1903 році журнал «Критика» став впливовим інформаційним органом, на сторінках якого він сорок років публікував свої статті. Найенергійніше в перші десятиліття ХХ століття Кроче боровся проти епігонського позитивізму у філософії й літературознавстві, проти застійного клерикалізму в культурі. Кроче давав бій ірраціоналістичним тенденціям, рішуче відкидав декадентські міфи, особливо націоналістичний, цурався авангарду як пошуку «модерного» будь-якою ціною. У статтях Кроче дав глибоку оцінку справжнім досягненням мистецтва об'єднаної Італії, простежив плідну попередню традицію, відзначав елементи оновлення й необхідності затвердження гуманістичних традицій. Докладніше діяльність Б. Кроче ми аналізували в своїх попередніх роботах.

Крім філософії, мистецтвознавства, літератури неабиякий внесок у розвиток гуманістичних ідей зробила, як не дивно, й психологія. Італія цього періоду дала світу одного з найвідоміших психологів – Чезаре Ломброзо (1835–1909). У 1856 році він закінчив університет у Павії, а з 1862 року став його професором, присвятивши все своє життя судовій психіатрії та антропології. Проте Ч. Ломброзо не залишився байдужим до гуманістичних проблем сучасності. У своїй знаменитій роботі «Геніальність і божевілля» він розглядає питання про роль генетичного фактора у явищі творчої геніальності та її проєкцію на психічний стан митця. Його ідеї привернули увагу інших фахівців та вчених (Е. Кречмер, Ф. Гальтон), надихнувши їх на осмислення й подальше дослідження як «позитивного», так і «негативного» варіантів аналізу спадкового фактора в мистецькій творчості.

Аналізуючи вплив спадковості на геніальність та божевілля, Ч. Ломброзо звертається до фактів, що, власне, стають поштовхом для його висновків та узагальнень. Дослідник особливо наголошує на «опосередкованому впливі спадковості на геніальність, що може виявитися тільки на непрямих родичах генія, оскільки він здебільшого не передає своїх якостей нащадкам» [1, с. 239]. Досліджуючи проблеми взаємопов'язаності геніальності й божевілля, Ломброзо розглядав їх у зв'язку з іншими сферами інтелектуальної діяльності, де творчість неодмінно виявляє свої потенційні можливості.

Розглядаючи ідею патологізації творчості, викладену в дослідженнях італійського психолога, Л. Левчук відзначає: «Звернувши увагу на психологію митця, специфіку проявлення геніальності в процесі художньої творчості, Ломброзо обґрунтовує ідею “невропатичності” геніальних людей, проводить паралель між геніальністю і психічними аномаліями» [2, с. 82].

Слід додати, що сміливі висновки й ідеї Ч. Ломброзо, зокрема й про емоційне збудження людини через музичні впливи, що межує зі сферою божевілля, позитивно

поцінували тогочасні психоаналітики.

Показово, що й через півтора століття робота Ч. Ломброзо «Геніальність і божевільня» не втратила своєї значущості, хоча так і не одержала певної оцінки. Так, О. Оніщенко, аналізуючи специфічні особливості праці італійського психолога, наголошує на її певній переважаності, підкреслюючи тяжіння «...до надмірної масштабності. Бажання дослідника охопити якомога більший спектр проблематики зумовило причину поверхового аналізу надзвичайно продуктивних ідей, що не були належним чином відпрацьовані. Серед них особливе місце посідає питання гумору і специфіка його виявлення у мистецтві» [3, с. 46]. М. Арнаудов робить акцент на впливі ломброзівських ідей на подальше вивчення проблеми: «Ломброзо створив велику школу своїми сенсаційними відкриттями, що підтвердили... здогадки багатьох незнайомих з творчою психікою людей про щось ненормальне у генія» [4, 41]. Ця праця зацікавила і Фрейда, який виступав апологетом концепції спадковості в художній творчості, що її запропонував італійський психолог. У межах психоаналізу вона не набула ґрунтового осмислення, проте факт успадкування наукових орієнтирів дослідника очевидний [1, с. 239].

Не менш популярним в Італії цього періоду був письменник Луїджі Піранделло (1867–1937), у творах якого трагічно надломлені моменти духовного життя італійського суспільства початку ХХ століття відображені з найбільшою художньою силою і глибиною психологічного проникнення. Як прозаїк, він збагатив національну традицію, трансформував веристську новелу, відкривши нові перспективи для морально-психологічного роману. Свої філософсько-естетичні погляди Піранделло сформулював в статті «Мистецтво і свідомість сьогодні» (1893), де розгорнуто критикував позитивізм, схилиючись до релятивізму, до заперечення провідної ролі розуму в процесі пізнання: «Ми не можемо мати про життя жодного чіткого знання, жодного точного уявлення, а лише мінливі й примарні відчуття» [5, с. 189]. Піранделло спирається не на загальні досягнення сучасної науки, а на психіатрію, яка, на його думку, лише одна здатна пояснити складні внутрішні процеси, які переживає сучасна людина.

З гіркотою Піранделло говорить про кризу ідеалів, характерну для італійської дійсності 90-х років, про самотність особи й спустошеність молодого покоління, яке вступає в життя без віри в ідеали. Піранделло гостріше, ніж багато його сучасників, відчув кризу свідомості та її історичні, соціальні й психологічні причини. У мистецтві ця криза виявилася в швидкій зміні різних шкіл і течій: «Учора реалізм і натуралізм, сьогодні символізм і містицизм, хто знає, що буде завтра?» Для Піранделло твір мистецтва – результат безпосереднього переживання, і народжується він не на основі якогось наперед обдуманого плану або міркування, а повинен вилитися безпосередньо з почуття.

Ці ідеї розвинуто в трактаті «Гуморизм» (1908), у якому Піранделло викладає свою теорію зображення життя в мистецтві. Трактат складається з двох частин: у першій частині йдеться про природу комічного – автор робить екскурс в історію розвитку гумору в світовій літературі; у другій частині він розглядає взаємостосунки мистецтва і життя, проблему творчості й відображення особи в мистецтві та окреслює

особливості свого художнього методу, спираючись на філософський релятивізм, популярний на початку ХХ століття.

«Життя – це нескінченний потік, – говорить Піранделло, – який ми намагаємося зупинити й зафіксувати в певних нерухомих формах усередині і зовні нас, тому що ми самі є вже фіксованими формами...» Пізніше Піранделло назве ці форми «масками». «Поняття й ідеали, – продовжує Піранделло, – це ті ж форми, як і всі наші помилкові уявлення, умови і стани, в яких ми прагнемо відобразити себе». Отже, «форми», на думку Піранделло, можуть виражати лише малу частину духовного життя людини. Ці «форми» непостійні й відносні, їх легко може поруйнувати вічно мінливий потік життя.

Внутрішній світ людини Піранделло уявляє у вигляді відчуттів, прагнень, ідей, які безкінечно виникають і згасають, перебувають у безперервному русі й боротьбі, відображаючи суперечливе єство будь-якої людської особи і не дозволяючи їй застигнути в раз і назавжди зафіксованій формі. Розвиваючи це положення, Піранделло доходить висновку, що «Я» не одне, їх багато. В людині, стверджує Піранделло, багато протилежних душ, з їх комбінацій і «складається» особа.

Відносно мистецтва Піранделло зауважує: «Художній твір створено вільним рухом внутрішнього життя, який організовує ідеї та образи в гармонійну форму». Він виступає проти будь-якої доктрини і «точки зору», як і проти спроб пояснити світ. В естетиці, як і у філософії, Піранделло віддає перевагу стихійному й несвідомому началу, які, на його думку, більшою мірою визначають поведінку людини, ніж свідомість і логічне мислення.

Свій художній метод, що розкриває ілюзорність наших уявлень про дійсність, Піранделло назвав «гуморизмом». Відкидаючи описовість у зображенні життєвого матеріалу, він протиставляє їй «гумористську рефлексію» – дію, яку проводять його персонажі, прагнучи створити свій замкнутий внутрішній світ, що протистоїть реальному. Тональність похмурої іронії, у якій ведуть оповідь, включає момент співчуття, поєднує трагічне і комічне. Це поєднання трагедії і фарсу відображає «відчуття контрасту», яке Піранделло вважав обов'язковим для «гумористичного» в його розумінні мистецтва.

Філософсько-психологічна проблематика новел Піранделло постає на матеріалі соціального побуту свого часу. Художник відкидав ту реальну дійсність, яка була причиною духовного зубожіння, безвір'я, втрати духовних цінностей, відчуженості. Піранделло – не безпристрасний спостерігач, а викривач і захисник. Гуманістичне співчуття до самотньої людини в Піранделло схоже з болем за «принижених й ображених» Достоєвського. Недаремно в своєму «Гуморизмі» італійський письменник посилається на автора роману «Злочин і покарання», навіть цитує сповідь Мармеладова.

Одним із керівників молодого покоління італійських літераторів початку ХХ століття був флорентійський поет, прозаїк, критик і філософ – Джованні Папіні (1881–1956), знаменитий ще й тим, що створив журнал «Леонардо», у якому публікував численні власні есе та статті своїх однодумців.

Папіні був пропагандистом філософії прагматизму в Італії: «Сутінки філософів»

(1906), «Друга половина» (1912), «Прагматизм» (1913). Проголошуючи єдиною реальністю людське «Я», він ототожнював істинне з практично корисним. У своїх міркуваннях Папіні часто грає парадоксами, бере на себе роль руйнівника старих авторитетів, вбачаючи свою «місію» в тому, щоб заперечувати, спонукати, турбувати і насмілюватися. «...Адже потрібне “ніщо” Мефістофеля, щоб Фауст міг знайти своє “все”. Я беру на себе цей обов'язок...». Ці нігілістичні нотки відносно культури минулого пізніше привели Папіні до футуризму.

Усе найзначніше з обширної творчої спадщини Папіні створив на початку ХХ століття. В області літератури він був засновником нової течії – фрагментаризму, для якого характерними є боротьба із сюжетністю й заперечення інтриги. Матеріал дійсності розпадається під пером письменника на окремі фрагменти, уривки думок й аплікації відчуттів. Свої розповіді він називав «філософськими казками». Це збірки: «Трагічна щоденність» (1906), «Слова і кров» (1912). До збірки «Трагічна щоденність» Папіні написав три передмови, окремо звертаючись «до поетів, до філософів і до людей з ерудицією». У цих передмовах він викладає свої філософсько-естетичні вимоги. Папіні говорить, що його розповіді народилися в безсонні ночі, коли він «уже не спав, але ще й не прокидався, коли легше доходили до затьмареної свідомості архаїчні голоси природи і страшні людські таємниці». Отже, мистецтво, на думку Папіні, – марення духу письменника, віддзеркалення його багатоликого «Я».

У передмові, адресованій філософам, Папіні звертає увагу на буденність, у якій він намагається відкрити таємницю, не бажаючи, подібно до інших авторів, зображати дивні пригоди і незвичайні ситуації. «Я хотів знайти фантастичне в душі самих людей, – пише Папіні, – я вирішив примусити людей мислити й відчувати незвичайно в звичній обстановці». І він продовжує: «Бачити звичайний світ в незвичайному світлі – ось істинна мрія духу». Так він обґрунтовує своє філософсько-естетичне кредо.

Папіні відстоює ідею несвідомої, інтуїтивної творчості й порівнює поета з дитиною. Поет не повинен пояснювати світ, – так вважає поет, – він, як дитина, повинен лише передавати свої відчуття від зіткнення з цим світом. «Для збереження радості у світі, – зауважує Папіні, – необхідно, щоб поети зберігали свою дитячість. Потрібно, щоб вони наново відкривали світ...» Це і є погляд на мистецтво як на ірраціональне начало. І в своїх розповідях Папіні прагне відкрити невидиме і болісно-загадкове, дотримуючись головної вимоги – «побачити весь світ у самому собі».

Фрагментаристи оформилися як самостійна група в літературі між 1912 і 1914 роками. На чолі нової течії став Арденго Соффічі. До руху приєдналися У. Бернасконі, Дж. Бойне, Д. Кампана, А. Онофрі та ін. Фрагментаризм виявив себе головним чином у малих формах прози і в поезії; були зроблені спроби перенести цю манеру і в роман («Леммоніо Борео» А. Соффічі, 1912). В 1920–1930-ті роки фрагментаризм поклав початок новій літературній течії – «артистичній прозі».

Проблемою кардинального оновлення художніх засобів, оголосивши себе глашатаями й творцями майбутнього, зайнялися футуристи. Як зазначають автори підручника «Естетика» (2005), «теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору. Заперечуючи культуру минулого, футуристи

фетишизували техніку, індустрію, швидкість, привнесені технічним розвитком нові ритми. Схиляючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричинює духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину» [1, с. 370–371].

Італійський футуризм офіційно народився 22 лютого 1909 року, коли у французькій газеті «Фігаро» був опублікований перший маніфест цього руху, що його склав Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1942). Цей «Маніфест футуризму» декларує ідеологічну і естетичну платформу нового літературного руху «...Дотепер література вихваляла задумливу бездіяльність і сон... Оспіваймо ж натовпи, захоплені працею або повстанням; оспіваймо цехи і будівництва, освітлені електричними місяцями заводи, підвішені до неба димами своїх труб, мости, що крокують через річки, немов акробати, широкогруді локомотиви, що пожирають простір, запаморочливий політ аеропланів...» – захоплено закликав Марінетті [6, с. 12].

У цьому документі виявилися дві тенденції італійського авангардистського мистецтва початку ХХ століття: з одного боку, реальна потреба включити у сферу художнього зображення нові елементи розвитку суспільства, цивілізації і знайти для цього відповідні образні та мовні засоби, а з другого – антигуманістична агресивна ідеологія, модний політичний націоналістський світогляд, культ насильства й війни. Докладно аналізуючи італійський футуризм, Л. Левчук у роботі «Західноєвропейська естетика ХХ століття» зазначає: «Італійські футуристи не обмежувалися лише художніми пошуками. Ф. Марінетті та його прибічники намагалися впливати на соціально-політичні процеси в Італії, претендували на створення нової філософсько-естетичної концепції. Італійська модель футуризму стане згодом прикладом утвердження антигуманізму, поштовхом для підтримки реакційної ідеології фашизму та режиму Муссоліні» [2, с. 164–165]. Отже, згідно з футуристами, дегуманізація мистецтва підтверджувалася орієнтацією на «механічну людину», на пробудження в людині агресії, боротьби за існування: «Мистецтво може бути тільки гвалтуванням і жорстокістю»; «Нема шедеврів без агресивності» [6, с. 12]. Перед Першою світовою війною італійські футуристи пророкували початок «великої симфонії» – війни, яку вони називали «найкращою гігієною світу».

Найяскравішими представниками італійського футуризму були Лучано Фольгоре (1888–1966), Арденго Соффічі (1879–1964), Альдо Палацескі (1885–1974) й ін. Помітну роль відіграв досвід Джан Пьетро Лучіні, який у своїй поезії кінця 1890-х – початку 1900-х років експериментує у сфері поетичної форми, спираючись на французьких символістів. В есе «Поетичне обґрунтування і програма верлібру» (1908) він утверджує в правах вільний вірш. Лучіні боровся проти риторичної стилістики та проти ідеології Д'Аннунціо; його полемічні статті на цю тему склали цілу збірку «Антид'аннунціана» (1914).

Слід зазначити, що засновник футуристського напрямку Ф. Т. Марінетті теж учився на досвіді французької культури кінця ХІХ століття. Він провів у Франції роки молодості й до 1909 року писав тільки французькою мовою. Його вірші й поеми цього періоду були парафразами парнаських мотивів і стильових прийомів. У 1905 році Марінетті заснує в Мілані журнал «Поезія», де пропагує творчість французьких

поетів і верлібр, закликає до оновлення поетичної мови. Поступово довкола журналу об'єднується гурток однодумців.

Марінетті найперше організатором і пропагандистом у політиці й культурі. За першим Маніфестом було оприлюднено протягом декількох років ще сімнадцять подібних колективних декларацій, зокрема «Маніфест художників-футуристів» (1910), «Маніфест футуристської музики і футуристської скульптури» (1912), «Технічний Маніфест футуристської літератури» (1912), до якого Марінетті наступного року додав «Бездротову уяву» і «Слова на волі», проklamуючи цілу низку кардинальних змін законів мови, вживання правил граматики й синтаксису. Ці зміни, як заявив Марінетті, продиктовані необхідністю адекватного відображення дійсності, динамізму сучасного життя, що змінилося досить помітно. «В епоху аероплана» старий повільний ритм мови, її застигла структура смішні й безсилі. «Необхідно випустити слова на свободу з в'язниці латинського періоду».

Італійський футуризм як літературний напрям проіснував понад тридцять років. Його провідники віддавали багато сил, щоб створити програмні маніфести, проводити виставки, музичні та літературні вечори. Однак у тих випадках, коли пошук нових поетичних форм і ритмів був вільний від різних ідеологічних декларацій, італійський футуризм відіграв позитивну роль у звільненні від штампів, у створенні оригінальної виразності образів і мовних засобів. Італійські футуристи (Ф. Марінетті, Дж. Северіні, І. Боччоні, К. Карра) намагалися організаційно й творчо об'єднати футуристів Європи, Росії, створити «загальноєвропейський фронт» – міжнародне товариство митців із центрами у Флоренції, Парижі, Мюнхені й Москві. Саме ці організаційні зусилля дуже швидко виявили принципові розбіжності в розумінні футуризму представниками різних країн. Через досвід футуризму пройшли багато видатних художників ХХ століття, шляхи яких у подальшому пішли найрізноманітнішими напрямками.

Саме в цей час – на зламі віків – в Італії народжується і бурхливо розвивається кінематограф. До честі італійських режисерів багато їхніх робіт стають взірцем утвердження гуманістичних ідей та світовою класикою, це насамперед роботи Р. Росселіні, Л. Вісконті, В. Де Сікі, Дж. Де Сантіс, Б. Бертолуччі, Л. Ковані, братів Паоло і Вітторіо Тавіані та ін.

Успішний творчий поступ потребував теоретичного обґрунтування. Так, італійський теоретик Р. Канудо публікує «Маніфест семи мистецтв» (1911). Появу цієї роботи якраз і зумовило виникнення нового виду мистецтва – кінематографу. Автор маніфесту переконував: «Ми маємо потребу в кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли б всі інші види мистецтва» [7, с. 23]. Як зауважує сучасна українська дослідниця О. Оніщенко, у «Маніфесті семи мистецтв» простежуємо певний відгомін античних, середньовічних та частково ренесанських теоретичних традицій на рівні осмислення проблеми «мистецтво – наука». Проте якщо провідні мислителі минувшини спочатку ототожнювали їх, а потім намагалися довести принципову неможливість такого ототожнення, Р. Канудо відзначає, що факт виникнення кінематографу зумовлює наявність «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно – це «казковий новонароджений син Машини і Почуття» [3,

с. 38]. Таким чином, італійський теоретик доходить висновку, що «наш час... синтезував різноманітний людський досвід. Ми підбили підсумки практичного життя й життя почуттів. Ми поєднали Науку з Мистецтвом» [7, с. 24].

Здійснюючи аналіз італійської гуманістичної традиції у становленні такого масового виду мистецтва, яким стало у ХХ століття кіно, можна стверджувати, що Італія в цій царині не одразу сказала своє авторитетне слово. І пояснити це, на нашу думку, можна тим, що впродовж певного періоду цей вид мистецтва мав переважно політично-пропагандивний та комерційно-розважальний характер, але ні фінансовий ажіотаж, ні ідейно-політичний вплив кіно не надихнули італійських митців до форсування кіноолімпі. І лише загальнодемократичні, гуманістичні ідеї антифашистського Спротиву визначили народження нового напрямку в кіно – неореалізму, який з часом вийшов за межі Італії і великою мірою вплинув на кіномистецтво інших країн. У кращих неореалістичних фільмах Р. Росселіні («Рим – відкрите місто», 1945), Л. Вісконті («Земля дрижить», 1946), В. Де Сікі («Викрадачі велосипедів», 1948), Дж. Де Сантіса («Гіркий рис», 1949) та інших з винятковою спостережливістю, правдивістю і співчуттям була зображена боротьба проти фашизму та непохитна людська солідарність в умовах повоєнної руїни. Показово, що коли через низку причин в середині 50-х років настає криза в неореалістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на дальній план. Однією з центральних тем у творчості провідних італійських режисерів – Ф. Феліні, М. Антоніоні, П. П. Палоліні, Б. Бертолуччо та інших – стала проблема «некомунікабельності», самотності, розгубленості людини в сучасному індустріальному світі, головну увагу вони приділяють індивідуальним переживанням героїв.

Отож, італійська культура ХІХ–ХХ століть дала світу низку імен, які достойні бути в когорті великих художників слова всіх народів. Футуризм, що виник вперше на італійському ґрунті, здійснив величезний вплив на європейський авангард, але не своєю агресивністю та реакційною ідеологічною платформою, а як художній напрям, який відкривав можливості пошуку нових виразних методів поетичної мови. Батьківщиною неореалізму також стала Італія, він виник на хвилі Спротиву і був упродовж післявоєнного десятиліття європейським художнім явищем першого плану, вплинувши на розвиток та оновлення гуманістичних ідей, а також на прогресивну культуру, мистецтво та літературу більшості країн Європи.

Література:

1. *Естетика*: Підручник /За заг. ред. Л. Т. Левчук. – К., 2005.
2. *Левчук Л.* Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К., 1997.
3. *Онїщенко О.* Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. – К., 2001.
4. *Арнаутов М.* Психологія літературного творчства /Пер. с болг. Д. Д. Николаева. – М., 1970.
5. *Піранделло Л.* Избранная проза. – Л., 1983.
6. *Манифесты итальянского футуризма.* – М., 1914.
7. *Канудо Р.* Манифест семи искусств // Немое кино: Из истории французской киномысли (1911–1933). – М., 1988.