

УДК 7.037.3.001.5 (477)

Холодинська С. М.

УКРАЇНСЬКА МОДЕЛЬ ФУТУРИЗМУ: СТАН СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

В статье анализируются современные теоретические поиски, связанные с украинским футуризмом – самобытным явлением в национальной культуре первой трети XX ст. Показано, что хотя хронологически футуризм в Украине «вписался» в итало-русское футуристическое движение, однако уже с первых шагов его развитие выявило самобытные и самоценные черты. Систематизированы те научно-теоретические наработки, касающиеся реконструкции украинской модели футуризма, которые были осуществлены с конца прошлого столетия.

Ключевые слова: футуризм, украинская модель футуризма, авангардное искусство, эстетический аспект, видовая специфика искусства.

У статті проаналізовано сучасні теоретичні розвідки, що стосуються українського футуризму – непересічного явища в національній культурі першої третини XX ст. Показано, що хоча хронологічно футуризм в Україні «вписався» в італо-російський футуристичний рух, проте з перших кроків свого розвитку виявив самобутні та самоцінні риси. Систематизовано ті науково-теоретичні напрацювання щодо реконструкції української моделі футуризму, які були здійснені від кінця минулого століття.

Ключові слова: футуризм, українська модель футуризму, авангардне мистецтво, естетичний аспект, видова специфіка мистецтва.

The article is devoted to analyzing of modern theoretical searches connected to Ukrainian Futurism, the original phenomenon in the national culture of the first third of the twentieth century. Although Futurism in Ukraine chronologically "has already fit in" into Italian and Russian Futuristic movement, but from the first steps of its development, distinctive features and self-worth were revealed and shown. Scientific and theoretical developments concerning the reconstruction of Ukrainian Futurism models that had been implemented at the end of the last century were also systematized.

The keywords: futurism, Ukrainian model of futurism, avant-garde art, an aesthetic aspect, the species specificity of art.

Як відомо, феномен «авангардне мистецтво» досить виразно репрезентований у сучасній як європейській, так і українській та російській гуманістиці. Проте під цим загальним поняттям, з одного боку, об'єднані різні напрямки – абстракціонізм, кубізм, футуризм, кубо-футуризм, конструктивізм, візантинізм, супрематизм, спіралізм, – різні естетико-художні шукання, а з другого – чітко простежується принципова розбіжність творчих і людських доль його учасників у країнах Європи чи, наприклад, в Україні. Адже соціально-політичні процеси, що мали місце протягом першої половини минулого століття на українських теренах, складають одну з драматичних сторін національної культури, оскільки переважна більшість представників авангардного мистецтва була репресована в 30-і рр., а їхня творча спадщина кваліфікувалася тогочасною офіційною наукою як ідеологічно ворожа.

Зазначимо, що реабілітація учасників авангардного мистецького руху, яка розпочалася протягом кінця 70-их – початку 80-их рр. ХХ ст., активізувала дослідницьку роботу щодо відновлення історії становлення різних напрямків українського авангардного мистецтва, виявлення їхньої естетико-художньої специфіки, з'ясування місця й ролі конкретних художніх творів у загальній логіці розвитку нереалістичного мистецтва минулого століття. Окремий зріз в існуючих дослідженнях зумовлений реконструкцією особистісних доль тогочасних українських митців.

На нашу думку, теоретичний досвід, накопичений в українській гуманістиці щодо з'ясування сутності авангардного мистецтва й неупередженої, об'єктивної оцінки його здобутків, уже на сьогоднішньому етапі дослідницького процесу вимагає певної систематизації. Так, у процесі аналізу авангардного мистецтва чітко виокремлюється мистецтвознавча й літературознавча тенденції, які сформувалися як наслідок розгляду образотворчої, театральної чи літературної спадщини представників авангардизму. Означений аспект досить виразно поданий у наукових розвідках Н. Асєєвої, А. Білої, Д. Горбачова, С. Павличко, Н. Корнієнко, О. Лагутенко, О. Петрової, О. Тарасенко, Г. Скляренко, Л. Савицької, Л. Соколюк, О. Кашуби-Вольвач, М. Криволапова та ін.

Водночас протягом останніх десятиліть до аналізу означеного феномена активно долучилися українські естетики. Проблема естетичних вимірів художньої платформи авангардистів послідовно аналізується в роботах Л. Левчук, В. Личковаха, Т. Ємельянової, Н. Канішеної, Т. Алексеєнко, О. Сарнавської, В. Черепаніна, П. Храпка та ін. Слід також виокремити й культурологічну тенденцію дослідження авангардизму, яка в українській гуманістиці подана роботами Р. Ткаченко, В. Вовкуна, В. Тузова та ін. й має на меті «вписати» естетико-художні експерименти українських живописців чи поетів у більш широкий культуротворчий контекст відповідного історичного періоду. Культурологічний аспект аналізу авангардного мистецтва присутній і в літературознавчих дослідженнях А. Білої.

Слід підкреслити, що дослідницький процес, який здійснюється українськими науковцями, співіснує з численними напрацюваннями російських фахівців, котрі традиційно розглядають творчу спадщину, наприклад, В. Кандинського, К. Малевича, Д. Бурлюка як надбання російської культури ХХ ст. Питання щодо національної приналежності низки відомих представників авангардного мистецтва до сьогодні залишається дискусійним, адже, спираючись на польське походження Малевича та його білоруські корені, обидві країни «зараховують» митця до своїх лав. І це не поодинокий приклад. Зазначимо, що в наукових розвідках відомого українського мистецтвознавця Д. Горбачова, котрий стоїть у витоків формування сучасного погляду на український живописний авангард, доведено право розглядати творчість названих митців саме в українському культурному контексті. Певні суперечності зустрічаються й у поданні та інтерпретації біографічних даних окремих митців. Відтак, процес заповнення «білих плям» щодо історії авангардного мистецтва залишається актуальним.

Якщо систематизувати наукові розвідки представників мистецтвознавчої

тенденції осмислення авангардного мистецтва, а хронологічно вона передусім естетичній, і культурологічній, то, передусім, слід звернути увагу на два принципові моменти, а саме: полеміку щодо змісту поняття «авангард» і періодизацію авангардного руху.

Щодо змісту поняття «авангард», на нашу думку, у межах статті доцільно порівняти хоча б два погляди, які – певною мірою – виявляють різницю в підходах російських та українських науковців. Протягом 1996–2003 рр. вийшло друком ґрунтовне тритомне дослідження російського літературознавця й історика мистецтва А. Крусанова «Русский авангард: 1907–1932 (Историческое обозрение)», на сторінках якого обстоюється думка, що поняття «авангард» може вживатися задля позначення будь-яких новаторських течій, що виступають антиподом традиції: «Приклади таких відгалужень зустрічаються в кожен історичну епоху, а отже – «авангард» це феномен метаісторичного типу» [4, с. 107]. У такій інтерпретації поняття «авангард», по суті, уживається за принципом звичайної описовості і як «антипод традиції» «розчиняється» в інших процесах, що визначають «кожен історичну епоху». Позиція А. Крусанова не дозволяє атрибутувати авангард саме як мистецький процес, а це, власне, вимагає шукати пояснювальні ознаки в тому випадку, коли йдеться про «авангардне мистецтво» чи «мистецький авангард». Наразі, якоїсь теоретичної помилки в розміркуваннях А. Крусанова немає, проте феномен подвійного пояснення, так зване пояснення через пояснення, це, на наш погляд, не кращий шлях побудови теоретичної концепції.

Більш аргументованим і чітким у формально-логічному вимірі є погляд українського естетика В. Личковаха, переважна більшість наукових публікацій якого здійснена на перетині естетики з мистецтвознавством і культурологією. Він пов'язує поняття «авангард» лише з визначенням, по-перше, художніх процесів, а по-друге, з наголосом лише на тих художніх процесах, що здійснювалися в умовах ХХ ст. Логічним завершенням теоретичних розміркувань В. Личковаха є твердження: «Авангард це унікальний «проект» ХХ ст.» [7, с. 10].

На нашу думку, на особливу увагу заслуговує позиція мистецтвознавця Г. Скляренко, котра ще в 2002 р., максимально деталізуючи історичні факти щодо розвитку українського живопису на початку ХХ ст., наголосила на низці питань, які формують об'ємну проблему під назвою «українське авангардне мистецтво». Так, Г. Скляренко вважає, що, по-перше, «існує потреба уточнення критеріїв визначення приналежності того чи іншого художника до мистецької ідеології авангарду, часових меж виникнення та поширення останнього», по-друге, «сумніви викликає... залучення до авангарду імпресіоністичних та постімпресіоністичних творів українських художників, що експонувалися на перших виставках нового мистецтва», і, по-третє, дискусійним є занесення до авангарду «усіх без винятку нереалістичних мистецьких явищ, що виникли в Україні у 1910–1930-ті роки» [9, с. 36].

Окрім цих трьох позицій, Г. Скляренко звертає увагу й на наступне: на її думку, на початку ХХ ст. не можна на одному рівні розглядати східні й західні регіони країни. З цього приводу вона, зокрема, пише: «Якщо у 30-ті роки східна, радянська Україна розробляла ідеї соцреалізму, то західна – опрацьовувала напрямки

європейського модернізму, свідченням чого є діяльність об'єднання «Артес» [9, с. 36]. На наш погляд, висловлена думка є не зовсім коректною, адже до 1939 р. західні землі не входили до складу України й властиві цим регіонам художні процеси визначалися польською, австро-угорською чи румунською культурною традицією, а переважна більшість митців – українців за походженням – отримувала освіту в Кракові або Відні. Безперечно, від 2002 р., коли Г. Складенко сформулювала означені нами тези, був накопичений певний матеріал, який поглибив знання щодо природи й сутності авангардного мистецтва, проте навіть стосовно заявлених нею питань й до сьогодні немає однозначної відповіді.

Немає однозначної відповіді й щодо періодизації авангардного руху. Це яскраво підтверджує порівняльний аналіз поглядів А. Білої та Г. Складенко. На думку А. Білої – відомого дослідника українського літературного авангарду, – усю історію цього явища треба поділити на три періоди: 1. З початку ХХ ст. до Першої світової війни. Це був час зародження новаторських пошуків. 2. «Класичний» період – між першою та другою світовими війнами. 3. Після Другої світової війни [2, с. 26]. Зазначимо, що третій період А. Біла називає «неоавангардом» чи «трансавангардом» і вважає, що в умовах, які склалися в українському мистецтві після Другої світової війни, «працює» феномен «пригадування» досвіду першого й другого періодів.

Г. Складенко, на відміну від А. Білої, «уписує» авангардизм у загальний мистецький рух і вважає, що три періоди його розвитку є наступними: «Перший – від 1908–1910-х років (поява виставок модерністського мистецтва «Ланка», «Салони Іздебського» тощо) у Києві до 1932 року (проголошення соцреалізму як єдиного мистецького напрямку); другий – з кінця 50-х до середини 80-х років, коли модерністські орієнтовані митці змушені були перебувати в андеграунді; третій – з середини 1980-х по нинішній час...» [9, с. 36].

Порівнюючи ці дві позиції, бачимо, що «перший період», тобто той, на який припадає становлення українського авангардного мистецтва, визначається фахівцями по-різному. Зазначимо, що подібних розходжень і з приводу інших питань зустрічається в науково-теоретичній літературі чимало. Усе це стимулює подальшу дослідницьку роботу, хоча й на сучасному етапі є необхідність кожному досліднику визначитися щодо вже існуючих поглядів. На нашу думку, хронологічні межі в періодизації А. Білої є достатньо переконливими й прийнятними для подальшої роботи.

Як ми вже зазначили, поняття «авангардне мистецтво» об'єднує низку самостійних напрямків, одним з яких є футуризм, українська модель розвитку якого призвела до появи самобутнього й самоцінного естетико-художнього явища, яке найвиразніше виявило себе в літературі й живописі. У межах цієї статті ми спробуємо реконструювати позицію сучасних вітчизняних науковців щодо феномена футуризму взагалі і його української моделі зокрема.

Відтворюючи дослідницьке поле, напрацьоване протягом останніх трьох десятиліть, можна зробити висновок, що більшість українських науковців рухаються шляхом від загального до часткового: спочатку розглядають феномен «авангардне мистецтво», а потім виокремлюють той чи інший з напрямків, роблячи його

предметом самостійного аналізу. Відтак, загальні оцінки «авангардного мистецтва» подекуди дещо автоматично переносяться на футуризм, кубізм, абстракціонізм та інші складові позначеного феномена. Водночас у цю загальну тенденцію, як правило, органічно «вписуються» ті роботи, що присвячені безпосередньо українському футуризму й аналізу його місця в логіці футуристичного руху, оскільки цей мистецький напрямок мав достатньо значний вплив на культуротворчі процеси в Європі, передусім в Італії та Росії. У цьому контексті виокремимо дослідження Л. Левчук, А. Білої, О. Кашуби-Вольвач та С. Жадана. Слід зазначити, що, аналізуючи український футуризм, і названі нами автори, і ті, хто залишився поза межами цієї статті, перебувають у досить складному становищі, адже повинні спочатку розглядати як творчість, так і теоретичну спадщину тих митців, хто чітко атрибутував себе як футурист. Окрім цього, досліднику необхідно враховувати складні розгалуження всередині самого футуризму і – нарешті – фіксувати ту ситуацію, коли митець «подорожував» по мистецьких напрямках, визнаючи себе й футуристом, і кубістом, і, скажімо, абстракціоністом.

На наш погляд, ця складність дослідницької ситуації найбільш послідовно подана відомим українським естетиком Л. Левчук, з робіт якої, по суті, і розпочався процес виявлення естетичних вимірів художньої платформи українських авангардистів взагалі й футуристів зокрема. Вона вважає за необхідне, по-перше, розглядати український футуризм у контексті з італійським і російським, активно використовуючи потенціал порівняльного аналізу, а по-друге, чітко й послідовно «структурувати» українську модель футуризму. Л. Левчук пише: «У період 10–20-х років в культурному просторі України співіснують футуризм, кубо-футуризм, кверо-футуризм, футуризм динамічний та кінетичний, поезомалярство, панфутуризм. Кожна з цих модифікацій, власне, футуризму підкріплена конкретними художніми творами і співіснує в культурному просторі України разом з візантинізмом та кубізмом» [6, с. 8]. Підкреслимо, що не лише в статті «Футуризм: історія, теорія, мистецька практика», а й в інших своїх публікаціях Л. Левчук наполягає на необхідності «структурувати» не лише ті напрямки, які об'єднані поняттям «авангардне мистецтво», а й самі напрямки, якщо вони мали такі розгалуження, які мав український футуризм. Окрім цього, у своїх роботах Л. Левчук достатньо широко використовує біографічний метод, наголошуючи на значенні таких його елементів, як персоналізація, середовище, умови формування митця та ін.

Зазначимо, що серед підкреслених структурних елементів футуризму, Л. Левчук вважає доцільним особливу увагу звернути на «кверо-футуризм» – мистецтво шукання, – адже, на її думку, саме він разом з «поезомалярством», яке також стало ознакою української моделі футуризму, органічно виявляє естетичне підґрунтя. Ідеї «кверо-футуризму» й «поезомалярства» дійсно яскраво вирізняє творчо-пошуковий характер естетико-художньої позиції Михайля Семенка (1892–1937) – засновника українського футуризму, його ідеолога й найяскравішого представника «нової поезії» – поезії, яка, за висловом Л. Левчук, «повинна прийти на зміну традиційному «селянському» українському мистецтву».

Особливу роль «кверо-футуризму» підкреслює й культуролог В. Тузов, котрий

сучасний погляд на українську культуру межі XIX–XX ст. визначає як «теоретичну інновацію», а «авангардистські пошуки в літературі та мистецтві» оцінює як специфічну рису української культури означеного періоду. Оцінюючи М. Семенка як одну з найбільш творчих постатей в історії українського футуризму, В. Тузов підкреслює те теоретичне навантаження, яке несе на собі «кверо-футуризм», а саме: пошуковість та експериментальність. В. Тузов вважає, що «обґрунтовуючи концепцію кверо-футуризму, М. Семенко рішуче відмежовується від мистецтва минулого та абсолютизує процес створення художнього твору, а не сам твір. У контексті такого підходу особливої ваги набуває ідея «стремління», «шукання й переживання без здійснення» [10, с. 11].

Якщо пристати на такий погляд, то виявиться, що позиція прихильників «кверо-футуризму» принципово відрізняється від традиційного ставлення до сенсу творчої діяльності митця, який убачався саме в «здійсненні» задуму твору. На «здійснення» поставленої мети, на «досягнення» результату творчості, як правило, спрямовувалися професійні, психологічні, морально-етичні зусилля представників мистецьких професій, незалежно від виду мистецтва, у якому вони працювали. «Кверо-футуристи» ж на перші ролі висували ідею «процесу заради процесу», «шукання заради шукання». Як наслідок таких настанов, спадщина «кверо-футуристів» може оцінюватися сьогодні передусім як творча лабораторія, як певна школа, опановуючи яку, молоді митці розкривають для себе «секрети» творчості.

Підкреслимо, що і Л. Левчук, і В. Тузов, аналізуючи й оцінюючи ідею «кверо-футуризму», відтворюють те підґрунтя, яке дозволяло названу ідею трансформувати в проблему художньої творчості з наголосом на специфіці творчого процесу. Українські футуристи, передусім М. Семенко й О. Богомазов, котрий був прихильником кубо-футуризму, не обмежувалися лише загальними гаслами щодо експериментаторства чи руйнування старого мистецтва, а виступали як митці-теоретики, намагаючись обґрунтувати теоретичні засади тих принципово нових явищ в мистецтві, які вони ж самі й створювали. «Авторський» – за визначенням Л. Левчук – характер їх теорії ще й сьогодні важко систематизувати, проте не викликає жодних сумнівів, що проблема художньої творчості або присутня, або «проглядається» в напрацюваннях і Богомазова, і Семенка, і Малевича. Останній, як відомо, закладав основи українського кубізму, конструктивізму й супрематизму. Водночас митець не стояв осторонь і футуризму, підтримуючи цей напрямок передусім за властивий йому «динамізм».

Повертаючись до аналізу «кверо-футуризму», підкреслимо значно більшу зацікавленість М. Семенка процесом створення твору, аніж самим твором. У зміст цієї тези досить логічно «вписуються» поняття «стремління» й «шукання», тобто свідомо підкреслюється не результат творчості, а її процесуальний характер. Якщо М. Семенко опікується «художнім твором», то Казимир Малевич (1878–1935) виокремлює значення художнього образу, повністю заперечуючи той зміст, який цьому структурному елементу художнього твору надають у реалістичному мистецтві. На думку Л. Левчук, зацікавленість К. Малевича проблемою художнього образу стимулювалася кількома причинами, зокрема, його негативним ставленням до

наслідувального, тобто мімезистичного, мистецтва. К. Малевич був переконаний, що мистецтво не відображає навколишню дійсність, а створює нову. Цей процес «створення» відбувається завдяки образу. Аналізуючи концепцію «нового мистецтва» К. Малевича, Л. Левчук підкреслює значення його роботи «Естетика», на сторінках якої митець провів порівняльний аналіз принципів «побудови» реалістичного і нереалістичного живописного твору, показавши – у тому числі – і важливість для митців нової генерації навчитися «шукати образ» [5, с. 182–185]. Погляди Л. Левчук поділяє й український естетик П. Храпко, підкреслюючи, що К. Малевич підтримував тих живописців-експериментаторів, для кого «побудова образу» або, точніше, його постійний пошук» розглядався як «більш ціннісний» [11, с. 80–81].

Є слушною й теза Л. Левчук, котра вважає, що за прискіпливого аналізу й неупереджених оцінок значний естетичний потенціал виявляє й ідея поезомалярства, яка органічно «вбудовується» в проблему видів мистецтва та їх можливого синтезу. Як відомо, на початку ХХ ст. проблема синтезу мистецтв, до з'ясування сутності якої долучилися О. Скрябін, В. Кандинський, М. Чюрльоніс, Л. Курбас, належала, з одного боку, до актуальних, а з другого – до теоретико-практичних, оскільки перші її теоретичні обриси зробили саме митці. Послідовними прихильниками синтезу мистецтв виступав і М. Семенко, й інші українські футуристи. На нашу думку, феномен поезомалярства – в інтерпретації футуристів – остаточно не досліджений, особливо в тому аспекті, де виявляється, по-перше, новаторський характер розмислів, передусім, Семенка, а по-друге, не тотожність позиції футуристів з іншими поглядами, що вже були сформовані в 20-і рр. минулого століття.

Аналізуючи сучасний стан теоретичного опрацювання української моделі футуризму, слід виокремити статті й кандидатську дисертацію харківського філолога С. Жадана, присвячені філософсько-естетичним поглядам М. Семенка. Позитивним аспектом робіт С. Жадана є те, що вони виконані на міжнауковому рівні, де літературознавчий підхід співіснує з філософсько-естетичним аналізом. Власне філософським підґрунтям «естетики раннього українського футуризму» дослідник вважає концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона та К. Жакова. Щодо Ф. Ніцше й А. Бергсона, то, на наше глибоке переконання, подібні твердження вимагають більш ґрунтовної аргументації, ніж ті, що наведені в авторефераті дисертації С. Жадана [3]. Як що ж звертатися до ідей К. Жакова, на погляди котрого М. Семенко посилається, зокрема, у статті «Кверо-футуризм» [8], то тут позицію С. Жадана слід підтримати, а зроблені ним наголоси оцінити позитивно.

Зазначимо, що постать Калістрата Жакова (1866–1926) заслуговує на увагу й здатна була викликати інтерес М. Семенка з багатьох причин. К. Жаков народився в селі Давпон Вологодської губернії й до тридцяти років перебував у пошуках «власного призначення». Нарешті, у 1896 р. він стає студентом спочатку фізико-математичного, а потім історико-філологічного факультетів Київського університету. Літературну творчість К. Жаков розпочав наприкінці ХІХ ст., а його найбільш відомим художнім твором стає автобіографічна повість «Крізь стрій життя» (1912–1914), яка складається з чотирьох частин. Паралельно з літературою К. Жаков займається – за його визначенням – «художньо-філософською критикою» й «чистою»

філософією. У контексті «художньо-філософської критики» він пише дослідницькі роботи, присвячені творчості Федора Достоєвського та Леоніда Андрєєва.

Як філософ К. Жаков проходить складний шлях від матеріалізму й атеїзму до релігійного містицизму, поступово формуючи власну концепцію, відому як «філософія лімітивізму» – філософія граничного. Від 1908 р. наукова, педагогічна й літературна діяльність К. Жакова була пов'язана з петербурзьким Психоневрологічним інститутом ім. Бехтерева, де він викладав до 1917 р. М. Семенко був студентом К. Жакова, навчаючись у цьому інституті в 1911–1913 рр. Перебування в Санкт-Петербурзі мало значний вплив на прийняття Семенком футуристичних ідей. Як зазначає А. Біла, «...лише протягом листопада-грудня 1913 р. тут відбулося близько двадцяти публічних футуристичних виступів, на яких читали свої вірші петербурзькі егофутуристи і московські бюджетляни і які зазвичай завершувалися бурхливими скандалами» [1, с. 6].

Як відомо, український футуризм М. Семенко, за висловом А. Білої, «маніфестував» у 1914 р., а в програмній статті «Кверо-футуризм» підкреслював значення розмислів К. Жакова. Зберігаючи правопис М. Семенка, подамо його тезу: «Лімітивний кверо-футуризм Жакова робить синтезу всього передущого знання і вносить еволюційний принцип в пізнання» [8, с. 266].

Підтримуючи дослідження філософсько-естетичних поглядів засновника українського футуризму, розпочате С. Жаданом у 2000 р., зазначимо, що в цьому напрямку вкрай потрібна подальша робота, яка буде враховувати й потенціал «філософії граничного» К. Жакова, адже ця філософія, як ми показали, була трансформована М. Семенком в логіку розвитку української моделі футуризму.

Підсумовуючи матеріал статті, підкреслимо наступне: 1. Існуючі теоретичні розвідки щодо історії та теорії українського авангардного мистецтва підтверджують актуальність подальшого дослідження широкого кола проблем цього унікального естетико-художнього явища. 2. Феномен авангардного мистецтва, потужною складовою якого є український футуризм, відтворений у сучасній гуманістиці лише ескізно й існуючі теоретичні напрацювання виявляють чимало «білих плям», заповнення яких вимагає нових наукових відкриттів. 3. Констатація самотності й самоцінності української моделі футуризму вимагає водночас виявлення все нових і нових аспектів у конкретних творах низки митців, сукупна спадщина яких сформувала футуризм.

Література :

1. Біла А. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму. Передмова / А. Біла // Семенко М. Вибрані твори. – К., 2010. – С. 5–21.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Жадан С. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.01.01 / Жадан С. – Харків, 2000. – 19 с.
4. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 : исторический обзор : в 3 т. Т. 1 : Боевое десятилетие / А. Крусанов. – СПб. : Новое литературное обозрение, 1996, 320 с.
5. Левчук Л. Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан / Л. Т. Левчук. – Київ : МАКЛАУТ, 2011. – 339 с.

6. *Левчук Л.* Футуризм: історія, теорія, мистецька практика / Л. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах : зб. наук. пр. – К. : КНЛУ, 2009. – Вип. 24. – С. 3–9.
7. *Личковах В. А.* Від Фауста до Левертюна: вступ до некласичної естетики / В. А. Личковах. – Чернігів : Міжнародний фонд „Відродження”, 2002. – 181 с.
8. *Семенко М.* Кверо-футуризм // Вибрані твори. – К., 2010. – С. 265–268.
9. *Скляренко Г.* Проблеми дослідження української образотворчості ХХ століття в контексті історії мистецтва // Мистецькі обрії : альманах. 2001–2002. – К., 2002. – Вип. 3. – С. 31–39.
10. *Тузов В.* Культуротворчі процеси в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) як підґрунтя сучасних теоретичних інновацій : автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 / Тузов В. – К., 2011. – 20 с.
11. *Храпко П. Ю.* Естетичний дискурс українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст.: структурно-семіотичний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 / П. Ю. Храпко. – К., 2014. – 20 с.