

СТЕФАН СІМОНЕК

Інститут славістики Віденського університету (Відень, Австрія)

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ У ЦЕНТРАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Аналогічно до інших слов'янських літератур в українській літературі від середини 90-х років XIX ст. на тлі основоположної зміни епох також формувався новий напрям, який свідомо відкидав попередні естетичні мірила і шукав єднання з мистецькими течіями Європи, провокативно й програмно проголосивши попередні художні оцінки більше не обов'язковими і застарілими. Досі літературознавча термінологія різних слов'янських філологій називала цей напрям по-різному: так, у полоністиці донині говорять переважно про Молоду Польщу, в русистиці натомість про символізм, якщо брати до уваги новаторські рухи в обох літературах, що одночасно вдавались до аналогічних художніх технік.

На роль синтетичного гіперпоняття, здатного змістовно охопити всі без винятку аналогічні прагнення у слов'янських літературах, саме з компаративістичної перспективи напрошується термін «модерн», хай він і не використовується однаковою мірою в усіх філологіях¹. Таким чином, предметом цього дослідження буде модерн в українській, точніше в західноукраїнській літературі Галичини. Зі свого боку, її програмність досліджуватиметься в контексті багатогранної взаємодії двох важливих художніх прагнень, а саме взаємозв'язку потягу до новизни власне в риторично загостреному відкиданні попередніх художніх моделей, як-от реалізм, із цілеспрямованими спробами відкриття власної літератури, яка сприймалася дедалі відстороненішою і відсталішою стосовно європейських культур, що надихали і були зразком². Усвідомленою публіцистичною ареною цього специфічного поєднання художнього новаторства і європеїзації були зазвичай ті маніфести і програмні документи, які відомі з 90-х років XIX ст. у багатьох слов'янських літературах і які, таким чином, придатні для порівняльних студій³.

Щодо української літератури ця констеляція є особливо комплексною, адже за всіх взаємозв'язків літературні орієнтири Західної і Східної України були доволі різними, не насамкінець через розбіжні форми літературної багатомовності в царській (українська–російська) і австро-угорській (українська–польська–німецька) Україні. Літературні осередки Галичини назагал істотно менше орієнтувалися на російську літературу, ніж на літератури Західної і Центральної Європи, тобто літературні імпульси модерну надходили менше з Санкт-Петербурга, ніж із Парижа, Кракова та Відня. Молодій Польщі, так само як і Віденському модерну, у цьому процесі міжнародного посередництва належала поміж іншого важлива функція фільтрування, що зв'язувала, видозмінювала і ретранслювала новаторські імпульси з Франції в напрямку західноукраїнської літератури⁴.

З цього погляду програмні документи західноукраїнського модерну придатні для порівняння з аналогічними тенденціями в інших слов'янських літературах Центральної Європи, як-от у чеській чи хорватській, такою мірою, що ці програмні документи були пізніми, якщо взагалі не запізними. Таким чином, вони стоять у хронологічному кінці еволюції, яка в інших слов'янських літературах у Празі, Любляні і Загребі заявила про себе почасти на добрий десяток років раніше, ніж у Львові, де угруповання, яке на програмному рівні присвятило себе цілям модерну, виникло, власне, щойно 1907 р. На основі цих часових реляцій та завдяки різним взаємоспрямованим зв'язкам у подальшому встановлюватимуться програмні позиції західноукраїнського модерну в Галичині щодо чеського і хорватського модерну. Очевидні зв'язки зі Станіславом Пшибишевським (Stanisław Przybyszewski) з його витриманим в екстремально загостреному дусі програмним текстом «*Confiteor*», оприлюдненим 1899 р. у краківському часописі «Життя» («*Życie*»), і з іншими програмними документами Молодої Польщі, як-от Зенона Пшесмицькі-Міріама (Zenon Przesmycki-Miriam) чи Станіслава Бжозовського (Stanisław Brzozowski), свідомо не заторкатимуться, позаяк ці питання вже порушувалися раніше⁵.

Львівська газета «Діло» 18 листопада 1907 р. помістила в числі 249 відразу на перших двох сторінках маніфест Остапа Луцького, який повідомляв читачів про мистецькі позиції «Молодої музи». Сам Луцький ще 1905 р. оприлюднив збірку віршів «3 моїх днів»,

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

а 1903 р. під псевдонімом Остап Люнатик – тоненьку збірочку художніх пародій з назвою «Без маски». У цій збірці він покепкував із метрів тодішнього українського літературного процесу, як-от Івана Франка (що, мабуть, почасти пояснює надмірно жорстку його реакцію на появу «Молодої музи»)⁶. У цій публікації ми знаходимо в особливо яскравому вигляді типовий для програмних текстів модерну взаємозв'язок художнього новаторства з європейськими прагненнями (можливо, саме тому, що маніфест виник після програмних текстів чеського, хорватського і польського модерну, але також і російського, що їх Луцький, таким чином, міг узяти за зразок). Вписування «Молодої музи» в цей дискурс відбувається 1907 р. шляхом покликання на численні зовнішні художні особистості, адже вже на початку маніфесту автор згадує «Заратустру» Фридриха Ніцше (Friedrich Nietzsche) в якості підтвердження глибоких змін духовного життя, називаючи його відправним пунктом потрібної докорінної ревізії естетичних понять⁷.

Далі Луцький зазначає, що з легкої руки Ніцше канули в Лету догма за догмою; метафорою безодні як диференційним маркером щодо попередників автор потрапляє в унісон із маніфестом чеського модерну, в якому аналогічно висловлено нездоланну протилежність між модерном і попередниками. Як міжнародних представників мистецтва, Остап Луцький наводить, поряд із Фрідріхом Ніцше, й інші імена, які так само відіграли центральну роль в утвердженні модерну в слов'янських літературах кінця 1900-х років: Генрик Ібсен (Henrik Ibsen), Морис Метерлінк (Maurice Maeterlick) і Шарль Бодлер (Charles Baudelaire), а на додаток ще Анатоль Франс (Anatol France). Зате впадає у вічі відсутність особистостей, загалом таких близьких для західноукраїнського модерну не насамкінець також географічно, тобто Віденського модерну з Германом Баром (Hermann Bahr) і Молодої Польщі зі Станиславом Пшибишевським (можливо, це можна пояснити свідомим незгадуванням справжніх орієнтирів).

Що ж стосується нового естетичного позиціонування через відмежування від попередників, то Луцький відсуває відправний пункт художньої креативності від суспільних зобов'язань автора, які надто часто заганяли в шаблонність. Замість цього однозначна перевага над раціональним розумом надається світові індивідуальних почуттів. Міркування Луцького звучать доволі емоційно:

СТЕФАН СІМОНЕК

Воля і свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне і зрозуміне всіх ніжностей в почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи – ось і вся девіза молодого літературного тону. Артистична творчість не має бути боною ані нянькою ані пропагатором, бо одинокою її санкцією є лише внутрішня душевна, сердечна потреба творця, яка в ніяку розумовану шуфлядку не дасть ся замкнути.⁸

Цю риторичну інсценізацію нового і власного на противагу до попередніх, оголошених застарілими, художніх моделей (до яких Луцький урешті незаслужено відносить і Франка), подибуємо на добре десятиріччя раніше й у маніфесті чеського модерну. У жовтні 1895 р. його підписали відразу 12 представників тодішнього чеського духовного життя, а через кілька місяців оприлюднили в часописі «Перспективи» («Rozhledy»). Підписали текст, зокрема, такі важливі тогочасні критики, як Франтишек Ксавер Шальда (František Xaver Šalda) чи Франтишек Вацлав Крейчі (František Václav Krejčí), а також такі знані поети, як Отокар Брезина (Otokar Březina) й Антонін Сова (Antonín Sova). Насправді маніфест уклав (і також підписав) поет та критик Йозеф Сватопулк Махар (Josef Svatopluk Machar), який від 1889 р. мешкав як письменник і банківський службовець у Відні, де від середини 90-х років XIX ст. жваво співпрацював із новозаснованим тижневиком «Час» («Die Zeit») Германа Бара⁹. У «Die Zeit» у скороченому вигляді маніфест доволі швидко вийшов також у німецькому перекладі і таким чином міг вплинути на інші слов'янські літератури монархії. Ще 1992 р. Наталка Тацуняк коротко проаналізувала істотні взаємозв'язки між чеським модерном і молодомузівцями¹⁰, і все-таки доцільно ще раз розглянути це питання.

Також і в маніфесті чеського модерну подибуємо обидва сюжети дискурсу, що з'явилися згодом у декларації Луцького: художнє новаторство, згенероване творчою особистістю, з одного боку, та інтеграцію рідної літератури в ширший загальноєвропейський контекст – з іншого. Тут вони ще більше взаємопов'язані, ніж у програмі молодомузівців через 12 років. На відміну від Луцького, в маніфесті чеського модерну експліцитно не згадуються жодні міжнародні зразки (що, звісно, не заперечує опосередкованих відси-лань до Бара й Ніцше)¹¹. Відсутність Мориса Метерлінка й Шарля Бодлера, у порівнянні з програмним документом «Молодої музи»,

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

пояснюється, ймовірно, тим, що саме ті автори чеської літератури, як, скажімо, Карел Главачек (Karel Hlaváček), які у своїй поезії звертаються до декаденства, не підписали маніфесту чеського модерну.

Зате у маніфесті декларується подолання національної завуженості, а саме в пристрасному відкиданні національних мап, а також у намірі знайти, незважаючи на всі суперечності, спільний знаменник із німецькомовними мешканцями Богемії. Відповідно до цього, троє згаданих чеських митців, яким, очевидно, відводиться ключова роль, а саме маляр Йозеф Манес (Josef Mánes), композитор Бедрих Сметана (Bedřich Smetana) і письменник Ян Неруда (Jan Neruda), не поставлені на службу національній справі, а введені у полярність чужого і свого: цих троє митців, яких, згідно з маніфестом, на сьогодні вважають чехами, половину їхнього життя сприймали чужинцями, які лише висловлювалися по-чеському. Схоже місце посідає в маніфесті «Молодої музи» Ольга Кобилянська, чию творчість було, за Остапом Луцьким, несправедливо взято на глуз. У зв'язку з Кобилянською Луцький 1907 р. втілює, певною мірою постфактум, вимогу доступу жінок до культурного і суспільного життя, ще 1895 р. висловлену у маніфесті чеського модерну: «Ми постійно вимагаємо доступу до культурного та суспільного життя також для жінок» («Důsledně žádáme i pro ženy přístup do kulturního a sociálního života»¹²).

Відмову від національної завуженості поставлено там у прямий зв'язок із особистістю мистця – інакше, ніж згодом у програмному документі Луцького: від самого початку проголошена, а згодом ще раз повторена свобода слова і намір торувати власні шляхи обіч від уже проторованих супроводжуються вимогою самостійності у мистецтві та критиці, а вже невдовзі життя творчої особистості взагалі ставиться понад усе інше. Вимога до мистця спершу звучить так: «Будь собою!». Відтак самостійність однозначно ставиться перед національністю, водночас розглядається як передумова останньої, коли аподиктичним тоном зазначається: «Будь собою і будеш чеським!» («buď svým a budeš českým!»¹³).

Поряд із Прагою, центром слов'янського модерну в 90-х роках XIX ст. став також Загреб; коли 1895 р. у Загребі відбулися демонстрації і частину студентської молоді виключили з університету, ранні представники хорватського модерну перебралися хто до Відня, хто до Праги, де орієнтувалися на особливості місцевого

модерну і заснували відповідні часописи¹⁴. У Відні внаслідок цього 1898 р. з'явився часопис «Молодість» («Mladost»), який проіснував, щоправда, недовго, взорувався на віденський модерн і вже навіть своєю назвою перегукувався з «Молодою музою»¹⁵. Коли 1 січня 1898 р. вийшло перше число «Молодості», в ньому містився коротенький, ніким не підписаний вступ, у якому йшлося про призначення нового видання, чиїм фактичним автором був Мілівой Дежман-Іванов (Milivoj Dežman-Ivanov). У хорватському модерні Дежман-Іванов посідав подібне місце, як Бар у Відні, і відігравав роль передусім як критик і значно менше як автор художніх творів¹⁶.

У цій коротенькій передмові до першого числа «Молодості» подибуємо єдине ім'я, до якого апелюється, а саме шведського містика Емануеля Сведенборга (Emanuel Swedenborg), чиї написані латинською трактати були оприлюднені в Лондоні в середині XVIII ст. Таким чином, це покликання можна вважати підтвердженням європейської відкритості хорватського модерну, хоча його, звісно, й не можна поставити в один ряд зі згаданими у маніфесті «Молодої музи» іменами Метерлінка і Кобилянської, які були сучасниками. Наднаціональний зв'язок міститься у цьому сенсі в інтермедійному контексті на початку хорватського часопису: безпосередньо поруч із декларацією Мілівоє Дежмана-Іванова бачимо портрет російського художника Василя Верещагіна (Василий Верещагин), вельми тоді популярного в німецькомовному просторі. Як на цілий десяток років опісля Луцький, Дежман-Іванов також вбачав художнє новаторство не в раціональному, а в несвідомому та інтуїтивному. Вже на початку передмови Дежман-Іванов прикликає таємничо шепітливе, невидиме джерело в тихому закутку душі. Виходячи з цього образу, далі він відкриває опозицію з відкинутим старим та зашкарублим реалізмом, з одного боку: «Викиньмо старе» («Zabacimo staro»), і пошуком нових перспектив – з іншого: шукаємо нові обрії («tražimo nove vidike»)¹⁷. Цю дихотомійну протиставу старого й нового в царині літератури подибуємо згодом у маніфесті Луцького¹⁸.

Таким чином, маніфест, оприлюднений 1907 р. від імені «Молодої музи», завершує серію попередніх програмних текстів слов'янського модерну в Центральній Європі: ця серія стартувала 1895 р. маніфестом чеського модерну, продовжилася на межі сторіч 1898 р. передмовою до «Молодості» Дежмана-Іванова. Звичайно, можна було б всі ці декларації розташувати в хронологічній послідовності та

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

дослідити на предмет прямої чи непрямой рецепції (як-от німецький переклад чеського маніфесту у віденському «Часі» («Zeit»), який із високою ймовірністю взяли до уваги також в інших слов'янських літературах Центральної Європи). З цієї хронологічної, закладеної в одному напрямку перспективи маніфест молодомузівців стоїть у часовому кінці, відкриваючи потенційні рекурсії до решти програмних текстів, що з'явилися раніше. Наприклад, Луцький оприлюднив 1902 р. у львівському «Літературно-науковому вістнику» два вірші Махара у власному перекладі¹⁹, а отже, міг прочитати в оригіналі маніфест чеського модерну і теоретично почерпнути звідти натхнення для власного майбутнього програмного тексту.

Методологічно продуктивнішим, ніж таке механістичне і через це врешті незадовільне накладання окремих слов'янських програмних текстів, здається їхнє розташування поруч під знаком міжкультурної мережі, що охоплює спільний простір естетичної комунікації. Такий новаторський підхід застосував 2004 р. Гартмут Беме (Hartmut Böhme)²⁰, а вже наступного року Гельга Міттербауер (Helga Mitterbauer) успішно поширила його на процеси художнього обміну в Центральній Європі саме в контексті модерну²¹. З цієї перспективи Львів, центр Галичини, виступає з появою молодомузівського маніфесту Луцького важливим вузловим пунктом щільної культурної мережі, що численними культурними нитками з'єднана з іншими важливими містами Центральної Європи, як-от Прага, Загреб і Відень²², так що процеси міжкультурної взаємодії відкриваються не лише в якийсь один, а в усі можливі боки. Таким чином, методологічна метаформа мережі, основою якої є концепція багатополярного, симультанного співіснування, приходить на зміну лінійній часово-хронологічній послідовності. На основі специфічного культурного ущільнення на теренах Центральної Європи і типових для цього регіону «спроб поєднати найрозбіжніші культурні коди на одній художньо-естетичній площині»²³ метафора мережі здається особливо придатною для аналітичного виявлення міжкультурних механізмів такого штибу. Врешті, вона прекрасно вводить маніфест «Молодої музи», на перший погляд не такий уже й помітний, у щільну мережу взаємопокликань, що дає змогу опрацювати специфічну функцію цього документа.

(Переклад з німецької Тимофія Гаврилів)

- 1 Так, славетний хорватський славіст Александер Флакер (Aleksandar Flaker) ще 1979 р. стосовно слов'янських літератур із добрими підставами висловився на користь англійського поняття «модернізм» (Modernism) замість «символізм» (Symbolism) (див.: А. Flaker, Symbolism oder Modernism in Slavic Literatures? *Russian Literature*, 1979, № 7, s. 329–348). Хоча в межах цього дослідження поняття «модернізм» і «модерн» аж ніяк не тотожні, йдеться про однозначний вибір на шляху всеохопної і гнучкої понятійності, релевантної однаковою мірою для всіх слов'янських літератур.
- 2 Олег Баган у новому дослідженні називає авторів «Молодої музи» такими, які бунтували як переконані й раціональні *оциденталісти*, широко засвоївши через польську культуру модерні віяння Заходу (О. Баган, Бунтарський спалах «Молодої Музи»: від символізму до неоромантизму (На берегах поетичних книг Мелетія Кічури), *Віденський період у житті і творчості Мелетія Кічури*, ред.: Я. Лопушанський, О. Радченко, Дрогобич 2022, с. 48). Покликаючись на спогади Петра Карманського, Тамара Гундорова ще 2008 р. згадувала у вступній статті про дискурс українського оциденталізму це естетичне спрямування «Молодої музи» (див.: Т. Гундорова, Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського оциденталізму, *Європейська меланхолія. Дискурс українського оциденталізму*, ред. Т. І. Гундорова, Київ 2008, с. 7).
- 3 До стислого порівняння програмних текстів із царини модерну у східнослов'янських літературах див. S. Simonek, Europäisierung als Verheißung oder Bedrohung? Ein vergleichender Blick auf Programmtexte der Moderne in den ostslawischen Literaturen, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 51, 2005, s. 197–205. Програмний текст львівської «Молодої музи», який перебуває в центрі уваги сьогоденішнього дослідження, там не враховується.
- 4 До рецепції Віденського модерну у слов'янських літературах див.: Z. Konstantinović, Die «Wiener Moderne» im Bewußtsein der slawischen Völker, *Slavia*, 1995, vol. 64. s. 63–74.
- 5 Див.: С. Сімонек, *Іван Франко і «Молода Муза»: Сором'язливі та декларовані модерністи у Галичині кінця 19 – початку 20 століття*, пер. з нім. Ю. Прохаська, Седльці; Відень 2012, с. 168–184. Тут відсилаємо до поважного видання маніфестів і програмних текстів Молодої Польщі, упорядкованих Марією Подразою-Квятковською (*Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Hrsg. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973).
- 6 У збірочці пародій Луцького Франко фігурує як «Іван Храмо» (О. Люнатик, *Без маски. Історія новітньої літератури. Причинки-проблеми-дезідерати*, Коломия 1903, т. 1, с. 6), трохи згодом також з'являється такий автор, як Василь Пачовський,

ПРОГРАМНІ ПОЗИЦІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ...

перелицьований на «Василя Плащовського», який пізніше увійшов до найближчого кола молодомузівців (Там само, с. 15).

- ⁷ Не лише в програмних документах, але й у віршах «Молодої музи» знайшла свій вияв полеміка з ідеями Фридриха Ніцше, пор. пасаж «Танцююча надлюдина» (*Tańcząca nadczłowiek*) у Matusiak (див.: A. Matusiak, *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy, Młodej Muzy*, Wrocław 2006, s. 181–193).
- ⁸ О. Луцький, Молода Муза, «Діло», 1907, № 249, с. 1. Перше речення наведеної цитати подибуємо також у ґрунтовній монографії Соломії Павличко про дискурс модернізму в українській літературі. Звісно, Павличко відразу додає, мовляв, на жаль, поезія молодомузівців не виробила нової мови для вияву нових почуттів (див.: С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 113).
- ⁹ Характерно, що Іван Франко, який у Відні познайомився з Махаром особисто і зацінував його, намагається позиціонувати Махара якомога далі від чеського модерну: в рецензії на соціально-критичну поему Махара «Магдалина», що побачила світ 1894 р. у Празі, 1895 р. Франко зазначає, начебто це не більше, ніж явище моди, вважати Махара очільником чеського модерну, і таке хибне етикетування не відповідає талантові Махара (І. Франко, *Зібрання творів*: у 50 т., Київ 1981, т. 29, с. 476–477).
- ¹⁰ Див.: Н. Тацуняк, До питання про індивідуалізм у літературі (на прикладі «Молодої Музи» та «Чеської модерни»), «Молода Муза» і літературний процес кінця XIX – початку XX століття в Україні і Європі. Тези доповідей наукової конференції (Львів, 19–20 листопада 1992 р.), Львів, с. 76–78.
- ¹¹ У цьому контексті маніфест чеського модерну опосередковано позиціонується між Віднем і Берліном, підтверджуючи спрямованість чеської культури на ці два міста (пор. David-Fox 2000). До питання культурних зв'язків чеського й віденського модерну пор. ґрунтовну розвідку L. Kostřbová, *Mezi Prahou a Vídní. Česká a vídeňská literární moderna na konci 19. století*, Praha 2011.
- ¹² F. X. Šalda, *Soubor díla. Kritické projevy 2. 1894–1895*, Praha 1950, sv. 11, s. 363.
- ¹³ Ibidem, s. 361.
- ¹⁴ Див.: B. Senker, Razmenja dramskih tekstova između bečkoga i zagrebačkoga književnog kruga na mijeni stoljeća, *Fin de siècle Zagreb – Beč*, Hrsg. D. Barbarić, Zagreb 1997, s. 146–169.
- ¹⁵ Про профіль часопису «Молодість» пор. K. Nemeš, M. Bobinac, Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele, *Fin de siècle Zagreb – Beč*, Hrsg. D. Barbarić, Zagreb 1997, s. 87–91, щодо окремих публікацій на сторінках часопису пор. S. Marijanović, *Fin de siècle hrvatske Moderne (Generacije «mladih» i časopis «Mladost»)*, Osijek 1990.

- ¹⁶ Див.: V. Žmegač, *Duh impresionizma i secesije. Studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb 1993, s. 29.
- ¹⁷ Див.: M. Dežman-Ivanov, *Uvod. Mladost. Smotra za modernu književnost i umjetnost*, 1898, кн. 1, sv. 1, s. 1.
- ¹⁸ Наталка Тацуняк вбачає в антитрадиційності істотну єднальну ланку між «Молодою музою» і чеським модерном (Н. Тацуняк, До питання про індивідуалізм у літературі (на прикладі «Молодої Музи» та «Чеської модерни», «Молода Муза» і літературний процес кінця XIX – початку XX століття в Україні і Європі. Тези доповідей наукової конференції (Львів, 19–20 листопада 1992 р.)), Львів, с. 77.
- ¹⁹ В. Лучук, Остап Луцький – перекладач чеської поезії. «Молода Муза» і літературний процес кінця XIX – початку XX століття в Україні і Європі. Тези доповідей наукової конференції (Львів, 19–20 листопада 1992 р.), Львів 1992, с. 55.
- ²⁰ Див.: Böhme: Hartmut Böhme, Einführung. Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Hrsgg.: J. Barkhoff, H. Böhme, J. Riou, Köln; Weimar; Wien 2004, s. 17–36.
- ²¹ Див.: H. Mitterbauer, Verflochten und Vernetzt. Methoden und Möglichkeiten einer «Transkulturellen Literaturwissenschaft», *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 1: Vernetzungen*, Hrsgg.: H. Mitterbauer, J. Feichtinger, Innsbruck; Wien; Bozen 2005, s. 15–30.
- ²² Словацький україніст Микола (Мікулаш) Неврлий (Mikuláš Nevrlý) дослідив також у розвідці 1993 р. творчість авторів-молодомузівців у контексті словацького літературного модерну (див.: М. Неврлий, Етапи формування західноукраїнської модерної поезії, *Сучасність*, 1993, № 5, с. 159).
- ²³ M. Csáky, Pluralität. Bemerkungen zum «dichten System» der zentral-europäischen Region, *Neohelicon*, 1996, vol. 23, issue 1, s. 12.