

Гальчук О. В.,

Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Київ

ОЛЕКСА ВЛИЗЬКО: НЕОРОМАНТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ АНТИЧНОСТІ

У статті аналізуються твори Олекси Влизька неоромантичної парадигми, інтертекстуальність яких формує античний текст. Здійснюється спроба визначити як особливості індивідуальної рецепції, так і риси неоромантичної інтерпретаційної моделі української античності загалом.

Ключові слова: неоромантизм, інтерпретаційна модель, українська античність, рецепція, трансформація.

В статье проанализированы произведения Олексы Влизька неоромантической парадигмы, интертекстуальность которых формирует античный текст. Предпринята попытка определить особенности индивидуальной рецепции и черты неоромантической интерпретационной модели украинской античности в целом.

Ключевые слова: неоромантизм, интерпретационная модель, украинская античность, рецепция, трансформация.

The article analyses the Oleksa Vlyz'ko's works of neoromantic paradigm, intertextuality of which forms by the ancient text. Was made an attempt to determine particularities of individual reception and features of neoromantic interpretative model of Ukrainian antiquity in general.

Keywords: neoromanticism, interpretational model, Ukrainian antiquity, reception, transformation.

Доба зрілого модернізму стала в історії української античності тим етапом, який, з одного боку, успадкував певні традиції ранньомодерністської рецепції класичної спадщини, з другого боку, розвивався в умовах складного й суперечливого полілогу модернізму – авангардизму – соцреалізму. За умови розмаїття напрямів і стилевих течій того часу можна виокремити кілька моделей поетичної інтерпретації української античності – дифузну, у якій поєднані символістський, неокласичний і неоромантичний підходи її запозичення і трансформації (М. Філянський, В. Кобилянський), власне символістську (П. Тичина, Д. Загул), неокласичну (київські неокласики і “пражани”, зокрема Є. Маланюк) та неоромантичну (О. Влизько, М. Йогансен, В. Сосюра, М. Бажан, Є. Плужник). Найактивніше з-поміж них досліджується впродовж останніх десятиліть неокласична модель, тоді як неоромантична практично не вивчалася. Мета цієї статті – на основі аналізу лірики Олекси Влизька визначити характерні тенденції неоромантичного прочитання античного тексту й з’ясувати його ролі у формуванні поетичної картини світу.

В інтертекстуальності Влизькової лірики, на нашу думку, навіть серед багатоголосся заримованих тогочасних гасел і маніфестів гостро відчутний трагізм авторського світовідчуття, туга за великим і незаниманим, втеча у світ гри. Хоча античний текст включений в силове поле поетових ремінісценцій та алюзій переважно імпліковано, через нього знаходять своє вираження такі концепти його лірики, як “рух”, інтерпретований як обов’язкові метаморфози, “стихія”, побачена і в архетипі води (моря), і в архетипі вогню (образ революції); “парадокс” авторового поетичного мислення й життя різноаспектно оприявнився в мотивах, об’єднаних у символічний “комплекс Трикстера”. Усе це разом так чи так вписується в неоромантичну солярно-кордоцентричну “міфологію”, що розумілася поетом основою нової космогонії. Античний “слід” відстежується й на рівні поезики (звернення до гексаметра в “Аероплани”, “Трактори”).

З першої збірки і до останньої Влизько виявляє себе послідовним міфотворцем: веде мову про новий всесвіт, закони його існування, формує систему уявлень про нових “богів” і “героїв”. Уже в титульному вірші дебютної збірки “За всіх скажу!” він, переплітаючи космогонічний міф з поетикологічним, зараховує себе до покоління митців “з велетнів, що світ створили” [1, с. 24], готових перетворити його на вогонь повстань і заповнити річками своїх гарячих пісень. Космос Влизька містить і суспільну складову через долучення ідеологічного міфу: нове розпочинається зі зруйнування старого (“Європа”), а міфічною точкою відліку в цьому новоствореному світі стає Жовтень, разом з яким народжується новітнє сонце як світило (“Жовтень”) і “сонце”-світогляд (“Романтикові”). Міфічним простором, де ліричний герой відчуває гармонію і спокій, несподівано може стати... клуб комсомолу (“Вмерло. Вщухло...”) або територією боротьби з “чудовиськами” – сумнозвісний Летючий Голландець, що виявився “комунарів розстріляних бригад” в осучасненій “Баладі про Летючого Голландця”. Водночас Влизькова космогонія позначена традиційними рисами: передбачає наявність основних стихій – води (тема моря), вогню (поліобрази сонця і революції), землі (суголосної з міфічною Геєю, яка все народжує, годує, але й забирає назад у себе), повітря (у неоромантика – це неспокій, рух, зміни), пройнятих діонісійською пристрасною ліричним героєм-деміургом (“Дев’ята симфонія”, “Поетові”), здатного вберегти цей недосконалий світ від загибелі. Думка про свободу як про “п’яту першостихію” у вірші “Жовтень” має, як нам здається, вакхічну конотацію, де образ винограду сигналізує про античне тлумачення Діоніса-Вакха як визволителя від турбот і суму, якого греки називали Ліеєм, а римляни – Лібером. Тож у Влизька в одному ряді опиняються образи-символи ідеологічного (революція-“Жовтень”), космогонічного (вогонь-“Сонце!”) і екзистенційного (свобода-“Грона винограду”) міфів. Аналогічне накладання моменту вічності й моменту дня у вірші “Весно, ти знову ідеш”, де увиразнюється ідея циклічності. Прихід весни відчитаний не через український фольклорний мотив повернення з Ірїю, а як ремінісценція з давньогрецького міфу про народження Афродіти з пінних хвиль моря. Ймовірно, поетові імпонувала можливість пов’язати міфічну версію появи богині краси й кохання з крові оскопленого власним сином Урана, що, потрапивши в море, й утворила піну, із народженням його Весни, яка відкриває на землі час “велетнів наших колунних” [1, с. 44]. Отже, за Влизьком, нова епоха (Весна) не може народитися інакше, як в результаті кривавої боротьби, на-

сильницької зміни одного покоління іншим. При цьому поет, на відміну від символістів і неокласиків, які відтворювали у своїй поезії античну “де градаційну” модель людської цивілізації, активно пропагує “прогресуючу”, пов’язуючи її з оптимістичними інтенціями побудови держави нового типу. Авторські варіації архетипу води як однієї з чотирьох першооснов світу, основоположної і в його власній моделі всесвіту, урельсфнюють два протилежні – деконструктивний і конструктивний – аспекти цього архетипу, антитетика якого й провокує широкий діапазон художніх образів його мариністики: з одного боку, буря, шторм (“Рейд”, “Дев’ятий вал”, “Туман”), море як місце смерті (“Балада про контрабанду”, “Балада з одрубаним хвостом”, “Балада про Летючого Голландця”, “Балада про честь матроса”), з другого – очищення водою (“Імпровізація”), химерно поєднуючись у створенні гармонії нового світу, витлумаченої насамперед як активна дія (“Порт”, “Буденне море”, “Доки”, “Кострубаті сонети”). Відтак архетип води виконує в ліриці Влизька невід’ємні від першостихії функції “барометра” моральності людини й міри світової гармонії та руйнівної сили, що виявляє недосконалість людської природи і хисткість гармонії Всесвіту.

Особлива роль в космогонії неоромантика належить і солярному міфу, з якого прокладається розгалуження нерозривних творчих “сонце – вогонь – кохання” (“Фрагменти”), “сонце – серце – катарсис” (“За всіх скажу!”) і руйнівних зв’язків – “сонце – вогонь – смерть”, бо цей вогонь здатний і осліпити тих, *“того, хто тьму сподобав. / Сховався в льох!”* [1, с. 26] (“Дев’ята симфонія”). Ю. Ковалів цілком слушно наголошує на співприсутності мотивів сонця і серця в ліриці Влизька, де “синхронізовані образи сонця та серця, витворювали яскраву солярно-кардіоцентричну інтерференцію ... нерозривне поєднання макро- і мікрокосмосів” [2, с. 23]. Так поет апелює і до української кордоцентричної традиції, а через неї – і до античної, де “філософія серця” мала обґрунтування і в працях мислителів (Платон, Хризип, Філон, Прокл та ін.), і в ліриці, зокрема в давньогрецькій поезії класичного періоду (Каллін, Архілох, Сапфо). У творах Влизька, де серце асоціативно пов’язане з сонцем – теплом – світлом – вогнем, цей образ “стає адекватом суспільного активізму, втілює активну громадянську позицію письменника” [4, с. 107], і так чи так зумовлює звернення до прометеївського мотиву, як у вірші “Крові б, крові і сили відерцем...”. Ліричний герой поєднує в собі і риси Прометея, і слов’янського двійника міфічного титана билинного Святогора, а через мотив самопожертви й пломеніючого серця, що пізніше не раз виринатиме в його творах, ще й горьківського Данка. Данко-Святогор-Прометей – alter ego самого Влизька, сучасний митець, що віддає свою творчість на жертвник революції. Звідси й доповнення традиційним на той час мотивом активної переможної сили, що нерідко оприявлювався в образах крові, помсти, руйнування, агресії, у використанні мілітарної лексики, які можна сприймати як віддзеркалення епохи, а пізніше – і за авторську спробу подолати власне безсилля перед цим “новим” світом, перед загрозою реального знеособлення своєї творчої індивідуальності в новій ідеолого-естетичній системі.

У Влизьковій міфології є і свої “боги”, і “герої”. Так, у вірші “Ленін” поет звертається до узвичаєної в античності, починаючи від промов Ісократі і до римської лірики “золотого віку”, традиції поетичного обґрунтування божественного походження усиновленника зарахованого до лику богів Юлія Цезаря, “внука Венери”, “Енеєвої парості” Октавіана Августа (Вергілій “Енеїда”, Гораций “До Августа” Оди, Кн. 1, II; Кн. 3, III; Проперцій Елегії, Кн. 2, X та ін.), яку успішно реанімували в радянській ліриці з кінця 1920-х років. Проте “Ленін” Влизька цікавий не так своїм змістом типової відверто-пафосної оди, як комбінуванням характерних мотивів: образ вождя, що асоціюється з палаючим космічним серцем, постає як злиття солярного, кордоцентричного й космологічного міфів. У цьому вірші, на думку Л. Скорини, можна спостерегти “не просто виразні міфологічні, а відверті релігійні інтенції. <...> Як колись давні слов’яни обожествляли сонце, так їх нащадки наділяли подібними рисами вождя. Риси конкретної особистості витісняються на маргінес, натомість превалюють прикмети міфічного божества” [4, с. 110]. Завдяки кордоцентричній символіці образ Леніна переходить у розряд міфологеми (*“І серце... Ніколи його не забудьте, космічне, / Що світ умістило, без одного зітху, в собі”*) [1, с. 29], хоча Влизько й “пом’якує” одичну пафосність виразними побутовими деталями, як-от залишена дружиною на столі каша і котлети, намагаючись олюднити портрет вождя й водночас реалізувати тенденцію до відтворення “прози життя”. Адже навряд чи зіткнення “високого” і “низького” у тексті можна вважати неоромантичним прийомом досягнення гротескового ефекту. У творі такого ідейного спрямування, як “Ленін”, це – радше шлях до поетичної афектації. Що ж до нових “героїв”, то рисами міфічного персонажа, здатного перетворити світ з хаотичного в цивілізований поет наділяє насамперед ліричного автогероя: *“Я незламний! – просто і щиро це кажу і снагою нап’юсь!”* [1, с. 196]. Долучаючись до створення міфології більшовицького героїзму, він вимагає від сучасника і в мирний час продовжувати боротьбу (“Плакат для нового героя”), відмовитися від захоплення старовиною на користь індустріалізації (“Іронічна увертюра”), щоб стати *“новітнім вікінгом”*. Проте з часом в ліриці Влизька увиразнюватиметься типове для неоромантизму усвідомлення дисонансу між ідеалом і дійсністю (*“Казок шукаємо шовкових, / ...а попадаємо в пивну”*) [1, с. 49], і поет все частіше обирає стратегію гри, і не лише для моделювання образу героя-сучасника, якого він все частіше “виводитиме” у далекі екзотичні простори в пошуках повноцінного буття. Тому авторський образ світу, невідповідність якого реальній дійсності ставала все очевиднішою, більше скидався на міф, у творенні якого Влизько апелював і до античності, дегероїзуючи її персонажа. Приміром, у вірші “Рейд”, де, окрім втілення в символічній картині розбурханої морської стихії ідеї сучасного світу як боротьби, розгортається узвичаєна й для неоромантика, і для футуристів дегероїзація традиційного образу – Прометея. Незважаючи на те, що історія міфічного персонажа в “Рейді” зведена до “фонові” функції, вона є важливим елементом ідейного задуму автора. Сема “носії вогню” визначає закономірність порівняння *“маяк... мов Прометей напружує кайдани на валу”* [1, с. 55], але розвиток сюжету, де корабель, що орієнтується на його світло, гине, ставить під сумнів традиційну інтерпретацію Прометея як рятівника людства. Його дегероїзація, на нашу думку, є не так авторським полемічним діалогом з античністю (поет звертається не до Есхілової, а Лукіанової традиції деге-

роїзації міфічних персонажів), як супротивом новітній канонізації та заідеологізованості, продовженням футуристичного досвіду ламання стереотипів і кліше. Уже в картині жорстокої бурі, що нагадує сцени гігантомахії, лірик опосередковано відтворює сторінку “біографії” Прометея (“*де грім і шторм у хаосі первісних форм, неначе ті титани, що повстали*” [1, с. 55]) і водночас надає масштабності, космічного виміру образу бурі, але вже не як природному, а радше соціальному катаклізму. Образ корабля, який з часів “Римських од” Горация асоціюється з державою або ширше – людством, яке у “хвилях” Всесвіту шукає свої “острови блаженних”, доповнюють, посилюючи трагізм зображеного, біблійні алюзії: “*в обвали вод летять сталні левіафани*” [1, с. 56]. Корабель з трюмами, повними людей “*нід стогін молитов, тортур і покаєння...*” [1, с. 56] іде крізь ніч назустріч загибелі повз байдужий маяк-Прометей, що так і не ставши порятунком для нещасних. Можливо, маяк – метафора облудної ідеї, йдучи на оманливе світло якої, людство прирікає себе на смерть, а відтак у цьому контексті образ Прометея сприймається і двійником Сатурна-Кроноса, що пожирає власних дітей, й інваріантом Влизькового образу провідника з “Балади про короткозорі Ельдорадо”, який замість обіцяної країни благоденствія скеровує людство в рабство на плантації. Завдяки введенню античної міфемі вірш “Рейд” вписується і до типологічного ряду творів-попереджень на зразок “Прометея” Тичини, де вчорашній тираноборець сам стає тираном, а в неоромантика корабель-в’язниця, тобто тоталітарна держава, намагаючись йти на світло анти-Прометея, не може й не повинна благополучно пристати до берега за визначенням. Отже, у творі, як і в усій збірці “П’яний корабель”, продемонстрований перегук морських мотивів з фаталістичними як свідчення певного “виснаження” оптимістичного романтизму автора, що в своїй інтерпретації традиційного образу ближчий не до Есхіла, а до Лукіана з його іронічною дегероїзацією “авторитетів”. Пониження оптимістичного градусу можна спостерегти й у вірші з виразною античною інтертекстуальністю “Гесіод”, у якому прецедентні імена й мотиви (Гесіод і Гомер, мотиви “Трудів і днів” та “Одіссеї”, легендарний Спартак, не названий, але впізнаний Прометей) співіснують з реаліями часу автора, що, завдяки введенню літературного контексту, набувають специфічного драматичного висвітлення. В античному антуражі порушуються проблеми радянської дійсності. Драматичний ефект посилює і специфічно організований текст “Гесіода”: на зразок античної трагедії, він містить три частини, кожна з яких співвідноситься з певним настроєм, – від пафосу через тривогу риторичних запитань до мужнього фаталізму. Влизько пропонує іронічний парафраз назви поеми Гесіод “Труди і дні” – слова і діла (“*між неутва і між маразму, / неначе мухи на листі, / виконуємо і не раз ми / слова безвольні і пусті*” [1, с. 100]), з гіркотою констатує й засилля бюрократизму, і графоманство серед “братів по перу”, і ширше – вихолощення змісту ідей, в ім’я яких здійснюються перетворення. Тож якщо в давньогрецького поета “роботи і дні” складала гармонійну єдність, що символізувала космічну циклічність й основу людського буття, то в неоромантика “*безвольні і пусті слова*”, щедро розтиражовані в гасла, які нерідко є результатом “*неутва і маразму*”, виступають антагоністами справ. Та ліричний герой ще не готовий відмовитися від них остаточно, він сповнений надії: “*бо хочу вірити, що от надійде знов любити працю новий ліричний Гесіод*” [1, с. 101]. Образ Гесіода відкриває широкий простір для інтерпретацій: це і сподівання на появу митця, поетичне слово якого стане на оборону праці, реальних дій і вчинків, а не пустопорожніх фраз; це і бажання бачити саме трудівника (а реальний Гесіод, як відомо, був добре обізнаним з працею селянина) господарем на своїй землі, що, власне, і декларувалося тогочасною ідеологією. Заявлений у першій частині “Гесіода” мотив розходження теорії і практики будівництва нового світу у другій частині доповнюється мотивом незавершеного звільнення від рабства. Він озвучений питанням “*Куди ти підеш Україно? / Кого питати?*”, на яке автор намагається дати відповідь: “*Ясно й так! Уся в знаменах, як в жоржжинах, / ти пружити нерви, як Спартак!*” [1, с. 100]. Хоча поряд з революційним декором – “*у знаменах, як в жоржжинах*” – звучить ім’я Спартака, вертикальний контекст (себто історія поразки найбільшого в анналах античності повстання рабів) наводить на думку, що Влизько не такий уже й категоричний у своєму переконанні щодо вільної України, яка лише “*пружить нерви*”, прагнучи звільнитися... Щоправда, поет далекий і від того, щоб вдаватися до суспільно-політичного аналізу. “Ворогами” омріяної суспільної гармонії він називає сон і лінь, перебороти яких виходить юнь новітньої України. Ліричний герой розуміє, що таке завдання під силу лише титану, і він готовий ним стати (до речі, самовизначення “титан”, як і характеристика свого покоління в “титанічних” координатах – характерний мотив лірики Влизька (“*За всіх скажу*”, “*Так просто*”, “*Ленін*”). Так у третій частині вірші увиразнюється мотив Прометея, готового розігнати сон і лінь та звільнити Спартака: “*Титан би я! Зробив би все я! Титан би я!*” [1, с. 101]. Але здійснення його шляхетних мрій унеможливує ситуація заміни героїчних пригод і мандрів щоденною суєтою, задля позначення якої Влизько обіграє назву гомерівської поеми: “*“На кожному кроці Одіссея, але ж і Гомера нема!”*” [1, с. 101]. Тут знову маємо справу з таким лейтмотивом лірики поета, як вихолощення змісту революційного слова, і ширше – підміни справжнього життя його сурогатом. Інтонацію розчарування і певної роздвоєності в “Гесіоді” виказують заключні рядки: “*І все ж не кидаю на тацю / і глузд, і віру: / скоро от / надійде знову любити працю / оскраженілий Гесіод!*” [1, с. 101], де “*ліричний*” у першій частині твору Гесіод чомусь став “*оскраженілим*”. Так, на нашу думку, виявляється ще одна характерна риса Влизькової лірики, особливо останніх збірок, коли один рядок, а то й одне слово спроможне демаскувати ретельно скомпонований як ідеологічно вивіреним текст, перетворити його завдяки промовистим алюзіям на текст-гру, автор якого обтяжений маскою фанатичного соцреаліста.

Карнавалізація, гра з текстом і гра з самим життям – невід’ємні від Влизька й так чи так оприявлюються упродовж усієї його творчості як трансформація ідей метемпсихозу. Дозволимо припустити, що коли в дебютній збірці він радше через емоційні перевитрати, провокував відчуття гри, то надалі образи двійника, іронія, сарказм, і особливо парадокс, тобто те, що можна назвати складниками “комплексу Трикстера”, стають тими структуроутворюючими факторами творчості, на вплив і втілення яких можна натрапити на змістовому, ідейному, образному рівнях. Приміром, у циклі “Лірика Фауста”, у різних типах авторських масок, у численних

пародіях і стилізаціях, що загалом є репрезентантами типу автора-трикстера, специфічна риса якого піддавати “сумніву все шаблонне, заскніле: нормативну естетику, конвенції масової літератури, стереотипність мислення й очікування читача” [3, с. 30]. Вважаємо, що, крім авангардистської традиції, у перелицюваннях Влизька очевидний “слід” й елліністичної естетики, де вищою майстерністю вважалося оригінальне опрацювання традиційного. Тож ігрова стихія іронічного дискурсу використовується для багаторівневої організації тексту, орієнтованого одночасно і на інтелектуала, і на масового читача, а, отже, для перекодування соцреалістичної орієнтації на “народність” літератури.

Отже, застосовуючи футуристичну призму для прочитання греко-римської художньої спадщини, Влизько запропонував свій варіант інтерпретації античності, у якій активізувалися мариністські мотиви, виразно визначилася тенденція дегероїзації прецедентних образів, різноаспектно реципіювалася традиція “войовничо нігілістичного сміху кініків” (В. Халізов) й елліністичного перелицювання. Поет модернізував барокову інтерпретацію античності, але, на відміну від неокласиків, не її високу, “шляхетну” версію, а низинну, “народну”. Внутрішній і зовнішній неспокій життя поета народжував такі динамічні, експресивні й пристрасні образи полісемантичного спектру, як вогонь і вода, на яких ґрунтувався його неоромантизм, пізнання світу й себе. Вони ж лягли в основу його міфології. Різні тенденції в опрацюванні Влизьком прометеївського мотиву зумовлені, з одного боку, актуалізацією естетикою поетів-футуристів мотиву планетарного співпереживання рухові історії, часового й просторового усвідомлення себе в певній системі; художньою інтерпретацією власного часу в душі революційної романтики вітаїзму, прагненні самопожертви на користь майбутнього. З другого, – тенденцією перегляду усталених уявлень про минуле, дегероїзацією романтизованих персонажів історії й міфології; алегоричним осмисленням суперечностей доби, зростаючого розриву між ідеалом і дійсністю. Поєднання вогню і серця, особливо виразне в прометеївському мотиві, узгоджувало в ліриці Влизька давньогрецький-український кордоцентризм з неоромантичною естетикою. Особливо запитані в роки непу мотиви й прийоми “Комплекс Трикстера” перетворились у Влизька на форму особистісної, хоча й не до кінця сформованої та усвідомленої, мистецької фронди поета, що сприймав непу як зраду революційній стихії. Дух заперечення і прагнення свободи закривали в його творчості сферу скасування (“неантисипації”, за Сартром) узвичаєного сприйняття прецедентних образів, прокладаючи певною мірою шлях для постмодерного кічу – масового мистецтва для обраних, а, отже, були націлені в майбутнє. Навіть вельми скромна кількість прикладів рецепції античних образів цікава як відображення багатогранності й парадоксальності його художнього світу, у якому співіснування власних поетичних, національно маркованих і світових образів та мотивів видається тугою поета за творчим простором, який унеможливила радянська нормативна поетика. Таким чином, процес політизації художньої свідомості суттєво вплинув на специфіку неоромантичної інтерпретаційної моделі, у зв’язку з чим відбувається суворий відбір образів і мотивів античної спадщини за принципом відповідності завданню не так виражати соціалістичні ідеали, як ілюструвати правильність адміністративних ідей. Тож у рецепції античності намітилася тенденція звуження універсалізму прецедентних образів через їх політизацію, набуття прямолінійної злободенності, часткової втрати гуманістичної та філософської семантики. Та в кращих зразках неоромантичної лірики античний матеріал продовжує бути арсеналом тематично-образних і мовностильових засобів. Античні концепти функціонуватимуть, з одного боку, і як елементи тропів, фактори образності, з другого боку, як елементи розвитку бурлескно-травестійної традиції класичної літератури, транслюючи знижено-гумористичну функцію, оскільки в неоромантичній моделі актуалізується, на відміну від неокласичної, не конструктивний, а її деконструктивний первінь. Трансформуючись, неоромантизм видозмінював мету інтерпретування античності: залишаючись з формального боку близьким до модернізму, а зі змістового – наділений спрагою дії, емоційної наснаги, динамізму, він виявляв цю спрагу в тузі за великим в античних історичних алюзіях та міфології, і водночас шукав героїчне в атмосфері “сірих буднів” реального життя.

Література:

1. Влизько О. Вибране: Поезії / О. А. Влизько / Упоряд. та передм. М. Ф. Слабошпицького. – К. : Дніпро, 1988. – 173 с.
2. Ковалів Ю. Поетичні пошуки Олекси Влизька / Ю. І. Ковалів // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття / Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Ю. А. Чабаненко, 2008. – С. 22-33.
3. Руссова С. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук за спец.: 10.01.06 “Теорія літератури” / С. М. Руссова. – К., 2003. – 40 с.
4. Скорина Л. Особливості інтерпретації образу серця у поезії Олекси Влизька / Л. М. Скорина // Олекса Влизько в контексті українського літературного відродження 20-х років ХХ століття / Збірник праць Всеукраїнського наукового семінару. – Черкаси : Видавець Ю. А. Чабаненко, 2008. – С. 98 – 112.