

12. Стус В. С. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Факт, 2008. Т. 3. 752 с.
 13. Стус В. С. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Факт, 2009. Т. 5. 768 с.
 14. Стус Д. В. Час поезії. Стус В. С. Твори: у 4 т. 6 кн. Львів: Просвіта, 1995. Т. 3. С. 6–10.
 15. Фрайт О. В. Музична номеносфера як індикатор еміненності літературних текстів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 45(2). С. 49–54.

Олег Соловей
 (м. Вінниця)

ПРО ДЕБЮТНУ ЗБІРКУ ПОЕЗІЙ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

That thereby beauty's rose might never die.
William Shakespeare. «Sonnet 1»

Дебютна збірка поезій Емми Андієвської «Поезії» [1] прикметна кількома цікавими та важливими рисами. Щось подібне щодо назви, аж настільки відчужено-безособове, в українській поезії дозволяв собі хіба що Володимир Сосюра у найгірші для нього позачасові роки сталінізму. (І на те були поважні причини, поготів, – опісля появи збірки «Серце», 1931). Володимир Свідзінський у 1940-му р. з аналогічних причин не міг видати свій «Медобір», – лише часткові висмики під нейтральною назвою «Поезії». У назві зазвичай відбивається концептуальний авторський задум, його естетичні та ідеологічні інтенції. Але згадані приклади стосувалися країни-концтабору, ситуація двадцятирічної Андієвської, здавалося б, радикально інша. Випустити у світ першу збірку поезій, не надавши їй принципового та неповторного імени, поготів, мешкаючи у ФРН, у вільному світі, – як таке може бути? Рання молодість – складний і небезпечний період у людському житті, отже – може бути й таке; не варто дивуватися: численні сумніви, суперечності, субверсивність і турбулентність свідомості. Я не буду пояснювати, чому збірка «Порічок гроно» втратила своє автентичне ім'я і вийшла друком лише із жанрово-родовим маркером на обкладинці. Люди, зацікавлені темою, давно уже знають про цю історію, втім бракує остаточної верифікації. Хотілося б почути пояснення від самої авторки, попри те, що це аж надто давня історія. Підозрюю, у щоденниках 1950–51-го рр. Емма Андієвська багато та емоційно з приводу цього рефлексувала, і колись ми це все прочитаємо. Хоча, звісно, нічого такого не гарантовано, – треба знати темперамент і східну затягість пані Емми. Я особисто анітрохи не здивуюся, якщо колись дізнаюся, що згадані щоденники та епістолярій відповідного періоду, – давно уже нею знищені, – можливо, ще того ж 1951-го вікопомного року.

Дебютувавши збіркою віршів із такою дивною (власне, *відсутньою*) назвою, Емма Андієвська, тим не менше, отримала найвищу оцінку від метра тогочасної української критики у вільному світі, Ігоря Костецького [2]. Він визнав її геній, ледве не голослівно наголосивши на цьому факті та майже нічого нікому не по-

яснивши. Так теж буває, коли ти зустрічаєшся з явищем, яке перехоплює подих, а самому *явищу* немає ще й двадцяти років. (Можливо, і кількість віршів у збірці співпадає саме з віком авторки? Втім, це може бути й випадковим збігом). У цій ситуації Костецькому можна хіба що по-людськи поспівчувати. Він був першим, хто відкрив для світу феномен Емми Андієвської, – неординарної поетки, за декілька років – новелістки, а ще пізніше – самобутньої й самодостатньої мисткині. Водночас Костецькому з його інтуїтивним природнім даром, а також із технічними навичками вишколеного письменника-експресіоніста, було значно простіше, ніж усім наступним читачам і дослідникам цього феномену. Він, зокрема, писав про дебютантку Е. Андієвську: «...Назвати когось живого – та ще й, як у даному разі, ледве двадцятирічну дівчину з її першим виступом – назвати цілком поважно генієм це ніяке не захвалювання, а просто констатація того прокляття, яке лежить на обраній звище для мучинь людині. Геній це вічна ненависть самого себе, вічна прірва між катівнею вигаданого сну і недосягнутим ступенем мистецької майстерності, який не дозволяє той сон бодай на одну десяту відтворити» [2, с. 5]. Цікаво, що Ігор Костецький писав свій відгук не на збірку «Поезії», яку у підсумку отримав читач від видавництва в Новому Ульмі, а на збірку «Порічок гроно», про що є свідчення у вигляді зноски під текстом його рецензії у заокеанській (нью-йоркській) газеті «Обрії»: «З приводу виходу збірки: Емма Андієвська: „Порічок гроно”. Видавництво „Україна”, 1951 р.» [2, с. 6]. До того ж і у тексті рецензії йдеться саме про збірку «Порічок гроно». Що усе це означає? Дуже просто: критик писав рецензію на збірку, яка ще мала назву «Порічок гроно» й готувалася до друку чи вже була у друкарні. Він надіслав рецензію до редакції «Обріїв» (Нью-Йорк, США) ще до того, як дізнався про зміну назви збірки в останню хвилину. Сама ж авторка про внесену нею зміну критикові явно не повідомила. Відомо, що Костецький у ті економічно непрості для нього часи (та й у пізніші роки – так само) користувався переважно дешевшою «повільною» (морською) поштою, тому доставка кореспонденції за океан займала доволі відчутний час, – декілька тижнів. Маю відчуття, що якби він дізнався, що збірка вийшла під назвою «Поезії», то ця рецензія взагалі не була б оприлюднена. Зокрема й тому, що він піддає критиці деякі вірші зі збірки, а водночас і саму назву збірки, вважаючи її як мінімум невдалою та «по-олесівському нестерпною»: «<...> а в найпершій чергою, чотирирядковій поезії „ще” прикро вражає наївне порівняння через „наче”, – не кажучи вже про самий заголовок, „Порічок гроно” (саме так, і то двічі звучить назва книжки у рецензії. – О. С.), сам по собі дуже поганий, а, перенесений на назву цілої збірки, просто таки по-олесівському нестерпний. Ще пара зауважень могла б бути до цього, так, як кожній нововинайденій чудодійній машині завжди бракує пари деталей, що їх уже пізніше додають, удосконалюючи її, блискучі епігони» [2, с. 5]. У своїй явно компліментарній та вітаїстичній рецензії (яка, вірогідно, за спільним узгодженим задумом критика і поетки, мала бути першою в світі), Костецький від самого початку ретельно подбав про масштаби естетичних контекстів («з явищем в його абсолютності», – як він писав), у яких читач мав сприймати дебютну збірку юної авторки, запропонувавши, зокрема, своє розуміння генези цієї поезії: «Міродайним стилевідчуттям поезії Окциденту було прагнення рівноваги словосполу-

чень, тобто, те, що носить назву клясицизму. Стилi динамiчнi, напруженi, загостренi, епохи, сказати б, екстатичного стилевiдчуття, отже кожноразового романтизму з експресiонiзмом включно, було нiби тимчасовим бунтом. Але, з другого боку iснує дiаметрально-протилежна традицiя: свiт тисячолiтнього поетичного Сходу, залiзний карб неймовiрних словесних конструкцiй, фантастичних, сновидних, галюцинацiйних словообразiв. Тим то кожен прорив у наш свiт того, що, примiром, для Китаю є тiльки незначною часткою звичайного поетичного цiлого, ось як поезiя Мао Тзе-тунга, сьогоднiшнього червоного диктатора Небесної iмперiї, стає чи не революцiєю. Ми не знаємо, як сприймає культурний китаець або японець зустрiч з європейським клясичним стилевiдчуттям. Але ми знаємо певно, що на кожному окцидентальному поетi, який наважився свiй несамовитий орієнтальний сон зробити здобутком нашої мистецької майстерности, лежить свого роду обов'язок генiальности» [2, с. 5–6].

Не менш серйозно до цього поетичного дебюту поставився й iнший авторитетний критик української емиграцiї Володимир Державин, доволi категорично обстоюючи «сюрреалiстичний стиль» поетки, та вiдкидаючи дещо таки несподiвану рецептивну пропозицiю І. Костецького щодо генези лiрики Е. Андiєвської: «Вже значно лiпше характеризує поезiю Андiєвської, <...> бо вiн, принаймнi, згадувати й називати сюрреалiзм не соромиться, тiльки ж зовсiм недоречно пов'язує його з поезiєю Далекого Сходу, на якiй вiн, очевидно, жадною мiрою не розумiється i яка насправдi абсолютно нiчого спiльного з захiдноєвропейським сюрреалiзмом нiколи не мала, будучи вiд початку до кiнця збудована на суто лiтературних i часом мiтологiчних (отже, в останньому рахунку, теж лiтературних) альянсах i натяках» [4, с. 34]. Хоча, невдовзi й сам критик засвiдчив своє повне нерозумiння, скажiмо, таких рядкiв – «Леопард розцвiтає в кутку; / Тiнi мовчки лежать, мов квіткi», – вважаючи, що у вiршi йдеться про зображення «побляклої рослинности з її жовто-червоно-чорною свiтотiнню» [4, с. 35]. І, як висновок, наприкинцi статтi: «Емма Андiєвська взяла на себе завдання почесне й вельми вiдповiдальне – стати першим в iсторiї українського письменства поетом-сюрреалiстом» [4, с. 38]. На жаль, це нафантазований висновок, не зiпертий на переконливу аргументацiю. Критик так i не збагнув, що це вiршi про кохання, i що вони мають цiлком «земне» походження та очевидного адресата. Зокрема, цi вiршi про втрачене кохання; про перший i гiркий жiночий досвiд, – саме звiдси густi та акцентованi осiннi настрої та мотив «старiючої» жiнки, – *жiнки, яка втрачає*. Лiричнiй героїні лишаяються лише спогади, якi вона приймає часом iз вдячнiстю, але найчастiше проживає i виписує їх як iсторiю хвороби, iсторiю душевної травми.

Юрiй Шерех, вiдчайдушно промовчавши з приводу поетичного дебюту Емми Андiєвської, за п'ять рокiв вiдгукнувся доволi жвавим текстом на її прозовий дебют. У цiй статтi, шукаючи, чи не передовсiм, генезу письменницi, вiн зачепив особисто Игоря Костецького, – нiбито в хорошому європейському контекстi «трьох К», але зi специфiчною злiсно-ядучою настановою. Костецький цього не вибачив Шереховi до кiнця свого життя. Здається Юрiй Володимирович неабияк про це шкодував. Як почувався при тому Костецький, зцiпивши зуби та тримаючись власних принципiв, – ми не знаємо, але вiн тримався. Бо принципи – це важливо.

Тому, зрештою, ми знаємо чимало, або ж інтуїтивно відчуваємо. Шерех усього-на-всього пожартував², швидше за все, не замислюючись щодо наслідків, але наслідки будуть, наслідки живі дотепер. Ці двоє більше ніколи не мали особистого взаємнення. І мені шкода, бо це зашкодило українській гуманістиці у вільному світі. Але я однозначно на боці принципів, тому я на боці Костецького, – за всієї моєї поваги до Юрія Шереха. Іноді жарти реально дорого коштують, і це саме прикрий випадок Шереха і Костецького.

У контексті української еміграційної лірики початку 1950-х рр. збірка Андієвської виглядає свіжо й привабливо, попри навіть те, що чимало рядків (точніше, мабуть, *образів*) мають вигляд абсолютно штучний, придуркуватий, інфантильний. Що такого в них далекосхідного розгледів Ігор Костецький, – для мене залишається неабиякою загадкою. Юрій Шерех, згадавши І. Костецького у своїй рецензії, на диво жорстко помилився, стверджуючи, що «авторка не взяла в Костецького його фрази, його ворожбитсько-шарлатанських маніпуляцій із словом»: «Костецький подарував авторці єдине, що він має – світ важкої з перепною голови, недогризених солоних огірків, їджених з хвоста оселедців і останніх, заблуканих нічних трамваїв, що везуть одного напівпритомного пасажира невідомо куди, може в вічність, може в район поліції. На щастя, правда, авторка не взяла в Костецького його фрази, його ворожбитсько-шарлатанських маніпуляцій із словом» [7, с. 2]. Як на мене, рання творчість Емми Андієвської – як поетична, так і прозова (як мінімум упродовж усіх 1950-х рр.), – перебуває цілковито під впливом саме Костецького, і це стосується передовсім її активного та сміливого експериментування (назвімо це так) із мовою та її «бароковою» лексикою. А вже Кафка, Кокто, Іван Голль, Андре Бретон, Трістан Тцара, – причетні до постання феномену Андієвської цілковито незрозумілим чином (якщо не рахувати персонажа, позначеного літерою Д., який Шерехові нагадав персонажа К. у романі Франца Кафки «Замок»), якщо взагалі причетні. Або так: звісно, причетні, але виключно тією мірою, якою вони присутні у поліфонічному континуюмі, в якому зростала та формувалася творча індивідуальність, а відтак – і загальний феномен Емми Андієвської.

Зрозуміло, що дебютна збірка Андієвської належить саме до такої поезії, про яку написали і Костецький, і Шерех, – складної, не очевидно референтної й таке інше. Але внутрішня ситуація цієї лірики виглядає під час занурення в неї не настільки складною, як видавалося нашим метрам. Передовсім це стосується здогадок щодо її генези. Тож із автентичною назвою збірки Андієвської, від якої у виданій книзі «Поезії» лишився лише перший вірш, – вірш-заспів без назви, – усе ніби просто. Хіба що варто поглянути на сам цей текст, якщо вже він магічно

² Утім, можливо, не лише пожартував. Цілком може бути, що це була відповідь на гострі випадки І. Костецького роком раніше у рецензії на зрадаговану Шерехом книгу Едварда Стріхи (Костя Буревія), до якої він написав післямову й коментарі. (Див.: *Костецький І.* Прогулянка книгарнею. *Україна і Світ*. 1955. Зошит 15. С. 55–56). Але «відповідь» Шереха виявилась стилістично незграбною й такою, що ігнорувала будь-які правила інтелектуальної суперечки-полеміки. Костецький у своїх випадках передовсім захищав Михайля Семенка і український футуризм 1914-го – 1930-го рр., водночас, щоправда, завдавши удару й по редакторському та літературно-критичному реноме Ю. Шереха; на жаль, не без того. Але Костецький у своїй публічній практиці так і не дійшов до використання пліток і не зазірав у приватну шпарину, аби переказати читачеві побачене разом із цілковито нафантазованим, як це бачимо у рецензії Шереха. (Див.: *Шерех Ю.* Диптих про книжки з подвійним дном. *Українська літературна газета*: Місячник літератури, мистецтва, критики, наукового і громадського життя. 1956. Число 1(7). С. 2).

впливав на всі інші, й був визначальним для вимріяної назви (яка, пам'ятаємо, аж настільки не подобалася Костецькому) всієї дебютної збірки. Зрозуміло, що йдеться про інтимну лірику, пов'язану з переживаннями ліричної героїні:

Охмелілий розвішую віск

І думаю тільки про вас.

Поетичний дебют Андіївської (на відміну від прозового у 1955 р., раціонально осмисленого та, однозначно, більш підготовленого), – це суцільний пошук, а відтак, – сміливий – аж до безоглядності, – експеримент; а місцями – й зовсім – неприхована мистецька провокація. Юрій Шерех у «Великій статті про малий вірш» (1952), присвяченій загалом-то одній конкретній поезії Олега Зуєвського (на прикладі якої він розмірковує про речі та тенденції, без перебільшення, масштабні: «Вага невеличкого вірша Зуєвського для нашої поезії в тому, що це, скільки знаю, перше в нас адекватне відтворення типу сучасної поезії Заходу. Того самого, що позначений формулою Мак Ліша. З мого погляду – це не головна лінія нашого поетичного розвитку. Але це розвиток, а не стагнація. Це сьогодні, а не дев'яносто років тому» [6, с. 338]), у процесі зіставлення деяких радикальних поетичних практик того дня, дає ранній ліриці Андіївської просто нищівну характеристику: «Однак відмовлення від пунктуації вказувало на шлях, яким можна було йти. Ішлося про розхитання звичних зв'язків слів. Кожне слово в нашій мові ніби має кілька гачків, до яких – за інерцією мови – мають бути почеплені інші слова, при чому конче слова певного типу або й певні слова. Так досить сказати, приміром, слово *розз'явити*, щоб у свідомості з'явилися слова *рота* або *пащеку*, і то конечно в формі родового або знахідного відмінка. Вираз *о десятій* автоматично тягне за собою слово *годині*. І так далі, і так далі. Просто пооббивати ці гачки зі слів, вивести їх цілком із автоматизму їхніх зв'язків – означало б перестати писати українською мовою. Але що коли розхитати ці зв'язки? Коли, часом, перебити звичні конструкції рівнобіжними, але не тотожними? Або коли частину гачків лишити порожніми, простягненими в порожнечу? Коли дати переслизання з одних нормальних конструкцій на інші, теж нормальні, але не при даному гачку? Ішлося, одне слово, не про руйнування мовних зв'язків, а про їх систематичні переключення, про розбиття інерції, про виведення їх із звичного. Наслідком такої техніки, поперше, розривалися зв'язки поетичної мови з побутовою. Подруге, і головне, підносилися вага слів і їхнього значення. Бо читач, почуваючи, що його вибито з синтаксичної інерції, починає шукати втраченої рівноваги в уважнішому вгляді в значення слів. Тим самим у протилежність всякій заумній мові при такому підході до мови роля значення слова не занепадає, а зростає. Вирвані з контексту щоденщини, але поглиблені значеннєво, слова щільніше в'яжуться з внутрішнім світом поета і духово спорідненого з даним поетом читача. Поезія стає не позамовною, як було в заумників, і не протимовною, що свідомо ламає мовні норми, як це є, приміром, у ранніх поезіях Андіївської (які, до речі будь сказане, саме через це не здаються мені поезією, бо те не мистецтво, що йде проти свого матеріалу), а, так би мовити, метамовною, понадмовною, виходячи при цьому з можливостей, закладених у самій мові» (виділення в цитаті належить Ю. Шерехові. – О. С.) [6, с. 339–340]. І далі, доводячи власні побіжні рецептивні зауваження до

статусу висновків: «Флюктуаціонізм – не легка річ, – з погляду суто технічних вимог, що стоять перед поетом. Суть їх полягає в тому, що, систематично порушуючи синтаксичну й фразеологічну інерцію мови, поет повинен увесь час спиратися на можливості, закладені в самій такій мові, використовувати те, що в мові може бути, не накидаючи мові нічого їй чужого. Адже йдеться саме про мінення, вагання, але не про розрив з традицією, не про насильство над мовою. Інакшими словами: тільки один крок тут від Зуєвського до ранньої Андіївської. Але цей крок має вирішальне значення. Те, що написав Зуєвський, – поезія і українською мовою. Те, що написала Андіївська, – *не поезія, а радше словесний спорт*, і зв'язки його з українською мовою, коли не говорити про зовнішнє оформлення слів, – мінімальні» (курсив мій. – О. С.) [6, с. 341]. Погодьмося, це прозвучало доволі жорстко. Можливо, навіть занадто і до певної міри несправедливо. Хоча, мушу визнати, що суб'єктивна рація у словах критика все-таки наявна. Навіть однозначно наявна. А, скажімо, людські сантименти й прихильність найчастіше бувають скеровані на людей, із якими ми маємо хоча б якесь особисте взаєминня. До всіх інших ми кожного разу більш об'єктивні й суворі, – це теж у людській природі.

Так сталося, що Емма Андіївська розпочала свій шлях у літературі в перший рік другої половини ХХ ст., відтак – уся ця друга половина буде належати їй. Не виключно їй, але значною мірою – їй, поготів, що її слідами так ніхто й не наважився йти. А от проблема неререферентності (сюрреалізм? – навряд чи, попри те, що до сьогодні про це не встиг написати хіба що найбільш лінивий дослідник-інтересант) цієї збірки, як на мене, не є аж такою очевидною. Можливо, і теза Юрія Шереха щодо спорту в дебютній збірці поетки ґрунтується на його суб'єктивному відчутті неререферентності, яку він у статті [6] про вірш Олега Зуєвського розглядає виключно з погляду лінгвіста. А лінгвістові художня література доступна хіба що в окремих, – цілком зрозуміло, – виключно лінгвістичних – аспектах. Для прикладу, розглянемо декілька віршів зі збірки Емми Андіївської «Поезії». Почавши з першого тексту, який мав пояснювати назву збірки «Порічок ґроно». Образ, покладений у назву збірки – «Порічок ґроно», – відсилає, як мінімум, до аналогічних образів у назвах хронологічно близьких книжок, – «Сагайдак» (1925) Юрія Дарагана та «Козуб ягід» (1927) Валеріяна Поліщука (зрештою, можна згадати ще його «Жмуток червоного», 1924). Образ *ґрона* – це образ збірки і натяк на сутність її структури; це, як *сагайдак* у назві однойменної збірки Дарагана. Порічки в ґроні – вірші в книжці, – за аналогією до віршів-стріл у сагайдаці й, відповідно, у «Сагайдаці» Дарагана. Образ «Порічок ґрона» – цікавий сам по собі. Чому не *жменя горобців* (якщо насправду йдеться про сюрреалізм), або будь-який інший варіант, – *каміння з праці, намисто з хмар* або будь-що інше? Емма Андіївська, яка своїм першим кроком у літературі могла собі дозволити будь-що і в будь-якому вигляді, віддала перевагу порічкам, ґронові порічок. Як виглядають порічки? Колір, смак, тендітність і ніжність власне ґрона? Це про що? Я думаю, що це про молодість, кохання і творчість. Єдина можлива альтернатива порічкам – українська тотемна вишня. Як це було у Тараса Шевченка та у народній українській пісні. А ще вишня уже була у дебютній збірці «Психетози» (1922) молодого Гео Шкурупія: «роздушилась велика червона вишня / по всьому тілі теплий сік...» [8, с. 69], і Андіївська, яка прослухала ґрунтовний авторський курс

лекцій із історії української та світової літератури авторства Ігоря Костецького, безперечно, знала про цей образ, наповнений відвертою еротикою. Як відомо, повторюватись у мистецтві, як мінімум, – *mauvais ton*. Тому у двадцятирічній поетки – власний індивідуальний образ: порічок гроно. Це ще й приклад використання формалістичного прийому учуднення, про який вона дізналася, поза сумнівом, так само від Костецького. І цей прийом, як не дивно, чудово корелює із тією «китайщиною» у її творчості, про яку вперше згадав усе той же Костецький у рецензії, а значно пізніше, але водночас і значно ґрунтовніше та переконливіше, про це написав Марко Роберт Стех [5].

Збірка Емми Андіївської за мотивним комплексом її дев'ятнадцяти творів є передовсім книжкою інтимної та любовної лірики. Ці специфічні медитації, виконані у суголосі з настроями, породженими передовсім осінню. Осінь – це завше про павзу й прощання; саме про це йдеться у вірші «Осінь». Кореляція осіннього завмирання світу докола із втратою дорогої людини – суть цієї невеличкої поезії. А у вірші «Троянда пішла від місяця» ситуація прикрого розлучення означена вже у назві тексту, а вже у ньому сама подія, що призводить до тривожного олюднення усього довкілля через використання метафори-персоніфікації. Троянда пішла від місяця, бо має власну гідність, і от, будь ласка, маєте таку картину:

*Зорям на небі тісно,
Троянда пішла від місяця.
Дерева, як з діжки тісто,
Муром стікали в барвисте,
Де вітер від пахоців світиться.*

Водночас варто звернути на *motto* до всієї збірки поезій. Це, мабуть, найвідоміші слова з Екклезіяста: «... і нема нічого нового під сонцем». Це алюзія: приватна ситуація авторки та її героїні не нова й анітрохи не унікальна. У вірші «Старіюча», вже назва якого так само промовляє, хоча авторці лише двадцять років. У назві присутня ознака за дією, якою поетка шифрувала від чужого ока чи то на правду поразку, а чи звичайний досвід нещасливого кохання, якого в житті досить складно уникнути: «Як осінь листя, розлетілось / Почуття. Лиш де-де зачепився / Лист, що запізнівся відлетіть». У поезії «На ранок» маємо вже не лише інтимну лірику, але й доволі відверту еротичу з чітким мінорним післясмаком:

*У ліжка всі кості нили
На ранок. Фруктів тіла
До склянки холодної тислись
В гарячці. І в пунші
Світанок тонує, наче пунш доливали.
Стихали на агрусі шрами.
Шакали під вікнами танули.
– Ви відійшли. –*

Інший важливий і добре помітний мотив збірки «Порічок гроно», – мотив самотності («Над столом», «Увечорі», «Плач по Офелії» й ін.), який виникає зі згадки про розлучення з коханою людиною, а відтак, – про самотність, старість, швидко проминання життя. Старість у ліриці Андіївської взагалі різко протистав-

ляється самому поняттю життя (принаймні життя активного, повнокровного, самодостатнього), бо життя – це молодість і кохання; зокрема і взаємність у коханні. У «Плачу по Офелії», можливо, є згадка про травму хребта, якої зазнала поетка у юнацькому віці на спортивному майданчику. Ця травма була неабияким випробуванням для активної молодої людини, яку лікарі мусили знерухомити на декілька тривалих місяців: «Пройшов залізом замок до хребта; / Не виїде владар на білі лови». Вірші з цієї збірки сьогодні потребують нового та уважного пере-прочитання з урахуванням біографічного матеріалу, який значною мірою дослідникам сьогодення приступний. Хоча, помітна закритість письменниці та герметизм її творчості є певною перешкодою на цьому шляху.

Література

1. Андіївська Е. Поезії. Новий Ульм: Вид-во «Україна», 1951. 28 с.
2. Костецький І. Про Е. Андіївську. *Обрії: Література. Мистецтво. Критика*. Нью-Йорк, жовтень 1951. Число 5(6). С. 5–6.
3. Костецький І. Прогулянка книгарнею. *Україна і Світ*. 1955. Зошит 15. С. 55–56.
4. Державин В. Поезія Емми Андіївської. *Україна і Світ*. 1953. Зошит восьмий–дев'ятий. С. 33–38.
5. Стех М. Р. Далекосхідні стежки до меж невимовного. *Кур'єр Кривбасу*. 2005. Число 183. С. 137–160.
6. Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1. Харків: Фоліо, 1998. С. 336–342.
7. Шерех Ю. Диптих про книжки з подвійним дном. *Українська літературна газета: Місячник літератури, мистецтва, критики, наукового і громадського життя*. 1956. Число 1(7). С. 2.
8. Шкурूपій Гео. Вохко. Вибрані твори / упоряд. О. Пуніна, О. Соловей. Київ: Смолоскип, 2013. 872 с.