

Микола Кодак

ФІЛОСОФІЧНА ТРАСОЛОГІЯ МИКОЛИ БАЖАНА (З МИСЛИТЕЛЬСЬКОЇ БІОГРАФІЇ ПОЕТА)

У статті розглядаються поеми М.Бажана 1930-х рр. “Число”, “Смерть Гамлета”, “Трилогія пристрасті”, “І сонце таке прозоре...” З’ясовано філософське навантаження сюжету, особливості індивідуальної мікропоетики і стилістики, оснований на художньому експериментуванні.

Ключові слова: поема, афористичність, метафора, гіперболізм.

Mykola Kodak. Mykola Bazhan's philosophic trasology (To the biography of the poet as a thinker)

This article contains an analysis of M.Bazhan's poems “The Number”, “Hamlet's Death”, “The Trilogy of Passion” and “The Sun Is So Transparent...” written in the 1930's. The author of the article exposes the philosophical background of the poems' plots as well as peculiarities of their micropoetics and style stemming from Bazhan's turn for literary experimentation.

Key words: poem, aphoristic character, metaphor, hyperbolism.

“Я” поета это я сновидца плюс я речетворца.

Марина Цветаева

Казалось, он уснул под стук цифири.

Борис Пастернак

Поняття “трасологія” можна відстежити від англомовного перекладу терміна слід (trace) [див.: 2] — одного з концептів французького філософа-постмодерніста Жака Дерріди. Його застосування до опису поетики українського письменника М.Бажана видається цілком доречним і з огляду на загальний інтелектуалізм, і через його ставлення до Б.Пастернака як номінанта Нобелівського комітету, а найбільше як мовотворця, синтетика місткої й багатовимірної фрази.

* * *

Цей епізод належить до 30-х років XX століття, що видалися часом, в якому поет налаштувався на випробування зіткнень “алгебри” й “гармонії”, поезії й математики, логіки й риторики, чинні медіатори котрих постають один супроти одного у процесі зрощення певного жанру, цього разу жанру філософської поеми.

Сприймаючи поему “Число” як твір “експериментального ладу”, Л.Новиченко через півстоліття після її появи писав: “Читаєш її сьогодні з відчуттям певної естетичної незручності — хоч-не-хоч суцільні, а незрідка піднесені в квадрат і куб утілення абстрактних категорій, метафоризовані відльоти, певний образ і певна історична біографія Числа в його щонайзагальнішому значенні... А з другого боку — перейняті справжнім почуттям рядки, скажімо, про пізнавальну і творчу силу діалектики з її “живлющими” грозами суперечностей (поет, як він сам розповідає, захоплено читав у цей час “Філософські зошити” Леніна, студіював Гегеля, інших мислителів), про радість здобутої ясності, нового й широкого розуміння світу” [4, 18]. У контексті думки критика видається природною набігла

(з пам'яті) цитата з К.Маркса, а саме 13-та з “Тез про Фейєрбаха”: “Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an Sie zu verändern”, що означає приблизно: “Філософи мали по-різному пояснювати світ. А справа полягала в тім, щоб його переінакшити”.

У поемі М.Бажана “Число” “І філософський камінь, і гомункул // Числа” поставлені сурядно, “як штучно вирощений плід” [1, 73]. Ці номінативи одсилають думку до Середньовіччя, у добу алхімії, її основних набутків. У тих часах і в тодішніх хронотопах зосереджені основна предметність і сюжетність поеми, найперше філософської. Уся ментальність твору має відбиток тієї доби, наліт філософствування, тогочасної “мудрості”. Отож цікаво, що твір предметним інтересом фактично поєднує у своєму значенні філософічність із історизмом: поряд ужитий номінатив “мудрість” щоразу здобуває ореольний супровід, основні асоціації якого ведуть у підсвідоме, подібно до текстів К.Г. Юнга. Ось, скажімо, перший випадок:

І мудрість йшла, як хвора породілля, Отруєна чаклунським соком зілля,
З сухим, як гостія, й гарячим животом, Ядучим соком і містичним сном [1, 73].

Подане натяком на дешифрувальну “базу” зчеплення містики і сну не так розкриває, як затуманює поняттєвий ряд. Іще більше наростає страх перед ірраціональністю й абстракціями в наступнім реченні:

І мудрість йшла, як сон і параноія, Підносячи число, як деспота, на щит
Сновида лжива між живих сновид Поміж зачумлених, замучуваних стоя [1, 73].

Надалі заголовний номінатив набуває часослухняності, тобто процесуальності: “Число росте під алчними руками / І щодоби зростає” [1, 74]. У цього процесу — свій автономний супровід, про що звідано тут же, реченням, винесеним у новий абзац:

Приплив-одплив негавної лічби
Шумить над теплими й холодними морями [1, 74].

Відчутність процесу, його тяглість набуває адекватної форми, яка презентує належний спосіб урахування в геотопосі ряду, котрий

Йде з Генту й Генуї до Корсіки та Мальти,
Крізь Зонд, Ламанш, Біскаю, Гібралтар [1, 74].

Поет ніби відчитує “чужу” стихію думання, чужу “прозорливість трансу”, дивоглядні модифікації різних чисел у звичному їх малюнку, інтерпретуючи арифметичну “цифрі” як “частокіл лічби”, спроектовуючи, як

У кожен з десяти невитворних значків
Вдивляється гендляр, як в радість і в загадку [1, 74].

Поет глибоко розуміє і прагне виразити емоційність переживань “виссаних і висохлих абстракцій”, котрі “Зароджені у підступі і злі” [1, 75]. Поміж абстракцій і з них самих часто в ладі вірша складається локаль-мотив із тими чи тими розгалуженнями й підрядними мотивами: “Абстракція числа, як привид божества, / Абстракція, що смертю пахне трохи, / Коли мертвіє рух і кам'яніє час / У формулах великого святохи, / У кафедральній замкнутості фраз” [1, 75].

З філософічною рішучістю поет відстежує й насторожено фіксує: у транспективі історичних епох

І мисль стає дедалі все гугнявіш, —	У життєдайних грозах протиріч,
Старіє Фауст, в'яне думки рух,	Що розгортали й потрясли суще;
І перед тьмою незбагнених явищ	І розвертається движима і страшна,
Лякливо клякне невсипущий дух,	Безмежна й вічна кругойдучість циклу,
Цей дух, що йшов проз течію сторіч	Що вже перейдену, утворену та зниклу
І розверзавсь могутніше та дужче	Свою межу сама в зростанні поглина [1, 75].

Поетична мова Бажана, по суті, переходить у текучу нерозривність, у мимовільну афористичність констатацій того, як “сотні струй ріку прядуть єдину, / Щомить міняючи пов’язаність свою, / Хитаючи й бунтуючи пучину” [1, 75].

Подібно до будь-якої рухливості, абстракція числа у своїй процесуальності набуває нових контекстів. І поетові доводиться найперше зважати на впливовий контекст, означувати його семіотику:

Як пульс і плин, число росте й живе,
Собі само ламає серце й мозок,
Щоб з муки й боротьби, з великих гроз і грозок
Повстати знов, як значення нове [1, 75–76].

У досліджуваній предметності всуціль і поряд натрапляємо на поставання нових значень із суперечностей мозку й серця, “З сухого серця і живущих дум”. Поет-мислитель відстежує, що саме звідти й виникає “Знаючість Гегеля, ця тінь буття живого” [1, 76]. Надалі першопочаткова “знаючість” змінюється номінативом “Бундючність”, котра здобуває категоризацію “ікони і канону”, на додачу поет віднаходить “Професорські косноязичні клетоти”, що “женуть у свій закон / Живий неспокій, душу діалектики” [1, 76]. Надалі “Бундючність Гегеля” трактується відверто як “пожива словоблудства / І нерухомий марш муштрованих ідей” [1, 76]. Бажан оксюморонно зводить незводжуване: “нерухомий марш” (!). І наступний висновок “Живий неспокій — у живих людей” [1, 76] підказаний контекстом і спадає на думку цілком природно.

Адже саме про це в афористиці поеми й говорить Бажан: “... сталь стругаючи, ламаючи руду, / Ллючи чавун, витоплюючи мідь, / Дано труду збагнути світ, пізнати і змінити” [1, 76]. У розбігу готовності “Ладнати юрби й розкривать серця” поет вигукує: “О земле юрб і добр, о земле сил і дій! / Я кожную яв твою зв’яжу і відокремлю / В єдиній складності твоїй” [1, 77]. Далі зав’язується перехід на нові періоди: “Тебе до пня, // до дна тебе, до краю / Всю вичерпать і розітнути суть” [1, 77]. Автор звідомає відчутну безконечність інтелектуального процесу: “Тебе, немов мету і жертву, розкриваю / Й не можу до кінця збагнути, Бо мудрості й буття несходима путь, Що, віддаляючи, кінці свої зближає” [1, 77].

Тяглість розповіді визначає певні фігури в синтаксисі твору. Прикладом строфоїдного вичерпування тієї чи тієї предметності може бути заключна синтагма поеми “Число”:

Робота й мисль, сполучені в єдине	І лживий. Як спірит;
Знання і прагнення,	розлючений, як бог;
і розгортання сил,	Приреченості лицемірний фатум —
Коли, у наступі розтоптаній, загине,	Безрадісність і розпач обидвох (...)
Глухий, немов пиха, нудний, неначе пил,	[1, 77–78].
І гегелівський дух, натхненник пустосвятам,	

Наступного, 1932-го року М.Бажан пише поему “Смерть Гамлета”. І виявилася вона ще лаконічнішою, ще коротшою, так само “фрагментарною”, як і “Число”. Її стислість зіперта на шекспірівський “крій”, зі зворуванням на котрий і полемізує автор ХХ ст., звертаючи свої “філіппіки” до данського принца.

Достеменно визначальність, дефінітивність, наочність — ось властивий предмет авторського філософського інтересу, задля якого нарощується “жвавість” та всіляка готовність до відгуку “актора”, покликаного до “сценічного втілення” філософом, парадигм, зрештою, як у Шекспіра, — ролей, зокрема й ролей соціогенних, зумовлених соціумом, номінацією особи у світі.

Третьою в циклі експериментальних філософських поем початку 30-х років стала “Трилогія пристрасті” (1933). Її започатковує радикальна звістка: “Захворіло серце. З усіх хвороб / Найтяжча й найдужча — разюча ця хворість” [1, 117]. У літературно-критичних інтерпретаціях твору настійно складається асоціація з “амурним” ореолом для адекватного потрактування змісту цієї заголовної “пристрасті”! Більше того. Не дає наступний текст поживи й для асоціювання з будь-якою “трилогічністю”: твір структурно не розчленований на якісь “...логії”, на дво-, три- чи -енної кількості фрагментарне ділення цілого.

Тому цілісність поеми здобула поділ у біжучому, але водночас усе-таки доречному синтагмуванні тексту шляхом означення наголошених слів, котрі й правлять за певні (звичайно ж, умовні) віхи на шляху руху твору з погляду його, реципієнта, пристрасті (чи пристрастей у множині, як то засвідчує російський переклад цього твору: “страстей”). Автор удруге проакцентує: “Захворіло серце”. Логічно позначене слово “серце” ніби так само логічно вимагає (як напарника) — свідомість: “і точна свідомість / Про стан свій, про біль свій, малий і страшний” [1, 117]. У початкових рядках поеми осмислюється певна несподіванка — відсутність у найближчому просторі буття ознак сполоху, помітної тривоги: “І крику немає у нього — натомість / Нема і сподіваної тишини. / Натомість навколо гармидер відвідин, І радники, й гості, і свідки кругом” [1, 117]. Сердечна недуга нині не передбачає летального фіналу як неминучого; тим більше якщо предметно йдеться саме про пристрасть: тож у цьому “гармидері” серце вже знає: “ніхто з них не гіден / Почути останній розпачливий подих його” [1, 117]. В унісон із наративним ладом поематичної інтродукції констатовано в її кінцівці певний претензійно-очікувальний ефект:

Сидять приживалки. Ревуть домочадці.
Приходять розрадники й опікуни
Сваритись при першій, непевній ще, згадці,
Що мають на спадок права і вони
[1, 117].

При початку першого постувертурного епізоду розбивкою (чи розрядкою) предметно означено зосередження на понятті співчуття, на котре звертається і логічна, і граматична увага в ігровій поступальності твору.

Чистоплюйці душі і сердець приживалці,
Більше тобі, співчуття, не дано,
Як тільки сидіти й поламані пальці
Зав’язувать бантом навколо долонь
[1, 117].

Нелегко і граматично, та й логічно вжити цілком доречно, а не зав’язуючи “бантом навколо долонь” (як доводиться робити створеному Бажаном героєві “Трилогії пристрасті”), оце слово *співчуття* в одному ряду із двома функціонально підрядними іменниками (*чистоплюйка* і *приживалка* — *сердець і душі*). Іменник середнього роду вписано в контекст, який водночас спровоковує до цілої мережі узгоджень, хоч би й тільки граматичних.

Слідом за заздрістю сурядно розглядаються умовні

Серед пристрастей, що постають на номінацію й атрибуцію, виходить “голодна хандра, невиразна й огидна”, прозвана ще “карикатурою одчаю”; вона — “і не мить, і не настрої” [1, 118].

Для номінації наступної пристрасті автор переходить до прямого звертання, у котрому звучить і сукупне звинувачення:

Ти душиш, як астма,
Ти душиш, як мертвим узлом,
Прониклива й найболючіша з судом,
Заздрості люта й таємна тривоги! [1, 118].

У кожній пристрасті автор відкриває певну множину психологічних вимірів. Скажімо, поет прагне “розпач розкрити, як родива творчі”... В ряду “радників”, “свідків”, “гостей” семантично виокремленим увиходить “Перший великий гість”. Вірізно його згідно з питомим статусом і наповненістю; ця пристрасть

...не приходить одразу, вона, що веде за собою
Спокійну ходу і змужнілу поставу душі [1, 121].

Функціонально пристрасть зненавиди увиразнена “дзвоном великого бою”, що надає зненавиді особливого резонансу, далі іще й примноженого аж до фізіологічної відчутності.

Постійними стають аналогії між психологічними і фізіологічними, чуттєвими апперцепціями — між різнопараметральними вимірами й векторами.

Скупа тишина зненавиди. Мовчання продумані такти.
Відмірює виліт і вибух годинник у тілі торпед.
Розграфлено простір і постріл. Сформульовано
напрями й тракти.

І башти лобами трирогими перешилились вперед.
Хронометраж перемоги —

ці такти і вахти “Аврори”,

Ця зненавида, що зважила
серце, гранату і мить [1, 121–122].

Зводить воєдино семантично несумірні параметри дійсності — “серце, гранату і мить” — стає для поета манерою письма, нормою мислення, утіленням атрибутів семантики, похідних від певних символів часу.

Отже, у поетовій мислі спостерігаємо певну схильність, певну закономірність. Її можна назвати тенденцією розгортання, що започаткована серцем; надалі сектор переходить до зваження “серця, гранати і миті”; наступним у простуванні тенденції стає образний рух “у просторі”, котрий охоплює простір і час: “Триумфальні ворота часу”. Автор насичує розповідь дзвоном, щойно означивши нове розгортання — “Маршрути і мислі, і слова, і зору”, зокрема вписавши: “Щоб кожне влучання звучало як радість” [1, 122]. Це порівняння набуде значущості аж наприкінці. Поки що проголошено: “Дзвени ж, зненавидо, як дзвонять громохкі мости...” [1, 122].

Коли ж персоніфікована зненавида “входить” ув інтер’єр, то виявляється — “І серця — замало”. І тоді новим семантичним нагнітанням стає “Слово незнаних, не збагнутих і невтоленних широт” [1, 122]. Неважко помітити, що слово так само троєкратно означене епітетами, а далі й цілими прикінцевими періодами, оснащеними заохочувальними звертаннями-закликами:

Ти в нього, як в сяйво, вдивися,
ти вслухайся в нього, як в подих,

І серця замало.
І ребер гримить розворот,
Коли триумфатором добрим
над людською думою встало
Слово незнаних, незбагнутих і невтоленних широт [1, 122].

Завершальним акордом поеми “Трилогія пристрасті” постає “Пулсація світлого серця, піднесеність мислі найдужча”. У неї автор запитує: “Якої прекрасної ери ти перший відважний гонець?” [1, 123] У відповідь на запитання про “епохальну” заадресованість “мислі” лунає такий же експресивний заклик:

Рости, і зривай оболонки, і ветхі зривай шкаралуці,
О радосте, зерно майбутнього,
радосте, зерно сердець! [1, 123].

Номінування радості як “єдиного майбутнього свого” стається в остаточному кінці поеми й фінально предметує центральну пристрасть, довкола якої оберталася уся дія твору.

В октаві пристрастей решта емоцій, окрім першочергового співчуття та двох прикінцевих — зненавиди й радості, психосемантично не вирізнена, тому й не переборює “заоктавну” межу, межу, що надає їй простору “трилогіїності”.

У поезії “Танець” року 1934-го М.Бажан удався до своєрідних формул на зразок: “Це — людство. Муж, і немовля, / і мати, й син-воєк. / О людство — це твоя земля. / І радість — теж твоя! / Стомовний тлум, сторукий люд, / Як людство, повстає. / Твій труд, твій лет, твій лад, твій суд. / І свято — теж твоє!” [1, 130–131].

У сусідстві однорічних творів гарно відчутно різні настанови поета на неоднаковість пролонгацій: на короткі слова в “Танці” — і досить подовжені — у наступній поемі “І сонце таке прозоре”. Особливо це стосується кінцевого речення “Танцю” в зіставленні зі, скажімо, четвертим реченням поеми:

Ще грань не довершиться кожна,
Як вийде із світлого дому
Дівчатко привітне, чи жінка,
чи парубок, чи хлопчєня,
І візьме блискучу лопату,
Яка, наче паморозь, пахне, —
І травами пахне, й росєю,
шліфованим холодком;
Бо саме садити розсаду,
Як трохи чорнозем протряхне,
Щоб корінь вганявся в зростання
зухвалим хлопчачим ривком [1, 124].

Тож зіставмо кінцівку “Танцю” “Твій труд, твій лет, твій лад, твій суд” або ж набір іменників у першому ж описі: “...Дівчатко привітне, чи жінка, чи парубок, чи хлопчєня”.

Буде важко не відчути, що в поемі (чи не під натиском сцієнтичного викладу наукової предметності) усі іменники морфологічно “видовжені” (звісна річ, у межах природності).

Упродовж усієї першої частини твору до спостереженого вище додаються й інші форми “Сподовжень”, серед яких вигадлива тавтологія (“радість веселого”, котру можна замінити на “веселість радісного” абощо).

Нарешті, заключною, четвертою в першому жанровому квадригоні початку 30-х років ХХ ст., що його утворила інтелектуально вибаглива муза М.Бажана

при затримці невсипущого поетичного генія митця у транспективі часів, і постала поема “І сонце таке прозоре”. Твір, названий за початковим рядком, відомий і під іншим заголовком – “Садівник” (за його другою частиною). У “пошуковому й полемічному циклі поем”, за словами Л.Новиченка, “Садівник” уже наповнений мажорними тонами, що передають повнокровне гуманістичне світовідчуття людини соціалізму (соціалізму, зрештою, не стільки суцього, скільки бажаного, “передбачуваного”); М.Заболоцький також уважав аналізований твір одним із кращих зразків філософської лірики. До останнього двотомника М.Бажана ця поема чомусь не потрапила, хоча жодних пояснень укладачів у виданні не маємо.

У променях сонця пейзажі сприймаються як “тунелі в простори”, а весь віршопис сповнений вимогливої насамперед до акцентів дикції, на зразок “літорость”, “кристалізації” та й інших багатоскладових слів. Філософський лексикон автора природно наповнювався словами із 3-х і більше складів (*пейзажі, тунелі, простори; наповнить, усталить, оправить; великий, солодкий, літорость*).

Відстежуючи протікання сонця “в повному пульсі рослин”, поет проставляє людські постаті на помітному пункті: у перебігу поетичної думки. І проставляє постаті в людській “дорослості”.

Матеріалізація чи гіперболізм стилю Бажана створюють ефект відчутності зображуваного феномену. Скажімо, у виразі

Алое важкі сталагміти.
Кольчуга брязкучого лавра.
Напружений дим матіоли.
Настурцій узорчаста мідь – [1, 124].

усе, аж до знаків пунктуації, особливо кінцевих “крапок”, спрямовано на радикалізацію вражень шляхом перенесень назви рослини на очуднену умовину її проростання, “мілітаризацію” рослинних атрибутів (“Кольчуги брязкучого лавра” тощо). Виразом бажанівської панметафори-порівняння може бути така строфа:

І зело, могутнє, як атом,
І атом, розквітлий, як айстра,
І формулу, плідну, як сім’я,
звитяжно підносить творець [1, 125].

Кінцівка першої частини завбачливо передхоплює сюжетний вступ другої частини поеми.

І він – у цій радості творчій,
Отой садівник, що помалу
На клумбу висаджує квіти –
Настурції і шавлії [1, 126].

Несподіваною знахідкою садівничого на початку другої частини поеми виявляється людський череп та “мала п’ятикутна мідяшка”. Садівник “знає, що знахід цей значить, / Що значить цей знак випромінний, / Ця зоряна мідна ознака / міцних переможців-людей” [1, 127]. Першими словами інтерпретації знайденої зірки було:

Ну що ж – це тільки знак, жетон живого діла
Живих людей, які вже вміли жити! [1, 127].

Надалі слова садівника ніби зливаються воєдино з авторськими, які засвідчують:

2. *Ваянкур Д., Епікард Е.-М.* Слід (trace) // *Енциклопедія постмодернізму*. – К., 2003. – С. 289–391.
3. *Нельс С.* Монологи Гамлета и проблема их сценического воплощения // *Шекстифовские чтения*. 1978. – М., 1981.
4. *Новиченко Л.* Жестокой мысли жажда... (Поэзия Микола Бажана) // *Бажан М.* Стихотворения и поэмы. – Ленинград, 1988.

Анжела Матющенко

У ТІНІ КУЛІША: РИСИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ 1920-Х Р .

У вітчизняних дослідженнях української драматургії 1920-1930-х років склалася традиція зараховувати до такого потужного світового авангардного напрямку, як експресіонізм, насамперед п'єси Миколи Куліша, проте останніми роками з'явилася й інша тенденція. Зокрема, у монографії "Український літературний авангард" (2004) донецька дослідниця Анна Біла доводить, що в українському мистецтві 1920-1930-х рр. лише творчість Леся Курбаса та Олександра Довженка вповні належали до експресіонізму як цілісного філософсько-естетичного напрямку. А п'єси М.Куліша, і тим більше – Якова Мамонтова, Івана Дніпровського та інших українських драматургів, лише використовували зовнішні прийоми експресіоністського письма. Авторка статті, полемізуючи з цим твердженням, аналізує драму М.Івченка "Повідь" та п'єси І.Дніпровського, акцентуючи в них не лише формально-стильові, а й світоглядні риси експресіонізму.

Ключові слова: експресіонізм, драматична колізія, світоглядна амбівалентність, експресіоністські алузії.

Anzhela Matuschenko. In Kulish's shadow: Expressionism's traces in the Ukrainian drama of the 1920s

In most of the recently published researches dealing with the Ukrainian drama of the 1920-1930s, it has already become commonplace to regard some of the most significant plays of that time, particularly those of Mykola Kulish, as expressionist; however, there is also a number of studies whose authors are inclined to resist such a tendency. Thus, in her monograph "Ukrainian literary avant-garde" (2004) Anna Bila, a researcher from Donetsk, argues that only the dramatic works of Les Kurbas and Oleksandr Dovzhenko can be treated as expressionist in the true sense of the word, whereas in the works of Mykola Kulish and, furthermore, of Yakiv Mamontov, Ivan Dniprovsky and other Ukrainian playwrights of the 1920-1930s one can single out only some minor features of expressionist writing. In order to controvert such reasoning, the author of the present article concentrates on the drama text "The Flood" written by M.Ivchenko as well as on I.Dniprovsky's plays, marking out not only their stylistic likeness to expressionist drama, but also their affinity with expressionist picture of the world.

Key words: expressionism, dramatic collision, ambivalence of the worldview, expressionist allusions.

У вітчизняних дослідженнях української драматургії 1920-1930-х років уже склалася традиція відносити до такого потужного світового авангардного напрямку, як експресіонізм, насамперед п'єси Миколи Куліша, проте останніми роками з'явилася й інша тенденція. Зокрема, у своїй ґрунтовній монографії "Український літературний авангард" (2004) [1] донецька дослідниця Анна Біла в розділі "Експресіонізм як світогляд і методологія" доводить, що в українському мистецтві 1920-1930-х років лише творчість Леся Курбаса та Олександра Довженка вповні належали до експресіонізму, в якому, на відміну від інших художніх напрямів першої половини ХХ століття, надзвичайно важливу та навіть визначальну роль відіграло цілісне філософсько-естетичне світосприйняття, тоді як у п'єсах Миколи Куліша, а тим паче – Якова Мамонтова, Івана Дніпровського та інших українських драматургів використовувалися тільки зовнішні прийоми експресіоністського письма або ж це була свідомо стилізація під експресіонізм. Якщо своє твердження щодо творів Куліша авторка монографії аргументує, пояснюючи експресіоністські мотиви та інтенції в них впливом курбасівської творчої лабораторії, то з її категоричними висновками про всю українську драматургію 1920-х років загалом і про п'єси, зокрема, І.Дніпровського погодитися важко. Адже насамперед у його дебютній п'єсі "Любов і дим" поєднання, можливо,