## ПАВЛО БОГАЦЬКИЙ – МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ:

**ДІАЛОГ АВТОРІВ І ТЕКСТІВ**

### Віра Просалова

(Україна)

*У статті на прикладі двох творів – “Камелії” Павла Богацького та “Арабесок” Миколи Хвильового – виявлено актуалізацію авторами назви східного орнаменту на позначення жанрової своєрідності текстів, акцентовано імпресіоністичну складову художнього мислення прозаїків. З’ясовано, що діалогічна природа зазначених текстів реалізувалася шляхом засвоєння авторами здобутків західноєвропейської культури, виявлення реакції головних героїв на твори попередників.*

*Ключові слова: автор, художній текст, діалог, імпресіонізм, експресіонізм, синестезія.*

## PAVLO BOHATS’KYI – MYKOLA CHVYL’OVYJ: THE DIALOGUE OF AUTHORS AND TEXTS

### Vira Prosalova

*The article reveales on the example of two works – “Camellia” by Pavlo Bo- hats’kyj and “Arabesque” by Mykola Chvyl’ovyj – the updating by the authors of the name of the oriental ornament to denote the genre originality of the texts, the im- pressionistic component of artistic thinking of both writers is emphasised. The dialogi- cal nature of these texts is realised by authors’ mastering achievements of Western cul- ture, identifying reactions of the main characters on the works of predecessors.*

*Keywords: author, artistic text, dialogue, impressionism, ехpressionism, synesthe-*

*sia.*

Це зустріч двох текстів – готового і створюваного <...>, зустріч двох суб’єктів, двох авторів.

*М. Бахтін*

Художній текст діалогічний за своєю природою. Як посередник між попередніми й наступними текстами, він реагує на них, відповідає на інші, розвиває чи, навпаки, заперечує вже висловлене тощо. Михайло Бахтін характеризував текст як “слово про слова”, “думки про думки”, висловлювання про інші висловлювання, наголошував на його ‘включеності’ в безперервний процес комунікації (Бахтин 1986).

Як носій смислу, текст розрахований на реципієнта, потребує, власне кажучи, адресата, який уже у процесі сприймання створює свій варіант тексту, що залежить від усвідомлення реципієнтом імпліцитного смислу висловлювання, співвіднесення його з корпусом інших текстів та з позатекстовою реальністю. Текст, сприйнятий реципієнтом, уходить в інші тексти, а ті – знову в нові. Йдеться при цьому не про фрагменти попереднього тексту в новоствореному, а

про його відгомони, ‘сліди’, що можуть виявлятися як експліцитно, так і приховано, імпліцитно.

*Мета цієї статті* – виявити діалогічну природу художнього мислення українських прозаїків першої третини ХХ століття: представника “Української хати” Павла Богацького та молодшого від нього на десять років Миколи Хвильового; простежити, як жанрове визначення ‘*арабеска’* позначається на поетиці текстів. Досягнення цієї мети ускладнюється тим, що до сьогодні творчий доробок П. Богацького лишається недоступним і читачам, і літературознавцям.

Натомість творчий спадок М. Хвильового перебуває в епіцентрі дослідницької уваги. У цьому переконують праці Віри Агеєвої, Юрія Безхутрого, Миколи Жулинського, Лідії Кавун, Ірини Констанкевич, Раїси Мовчан, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука, Марти Руденко, Любомира Сеника, Олега Солов’я, Галини Хоменко, Юрія Шереха та багатьох інших учених. Юрій Безхутрий уважає “Арабески” М. Хвильового “складним поєднанням різних за своєю виражально-зображальною силою елементів, своєрідним орнаментально- семантичним плетивом” (Безхутрий 2003, 403), відзначає вияв у творі різних родових ознак: лірики та епосу. На думку Юрія Шереха, письменник “заплітав слова в арабески й візерунки, розгортав їх у жалібні процесії і шикував у танечні групи” (Шерех 1998, 58), тобто прикрашав твори. Раїса Мовчан відзначає прагнення автора “у своїх творах максимально розкритися самому, дати волю своїм відчуттям і почуттям” (Мовчан 2008, 190).

*Завдання цієї статті* – з’ясувати, як у творах прозаїків реалізувався діалог із традицією, а також визначити, на яких рівнях художнього тексту виявився діалогізм їхнього художнього мислення. При цьому звернемо увагу на підстави для виникнення діалогу. Мовиться про болісне усвідомлення авторами наслідків закритості української культури, розуміння нагальної потреби розблокувати її для західноєвропейських віянь, модернізувати, про необхідність збагачувати зображально-виражальні можливості художнього слова. І М. Хвильовий, і П. Богацький рішуче не приймали просвітянського реалізму, орієнтувалися на Європу, шукали шляхів оновлення літератури.

Для виявлення ознак діалогу слід брати до уваги ввесь корпус текстів, однак у межах однієї статті обмежимося лише спостереженнями над двома етюдами – “Камелією” П. Богацького й “Арабесками” М. Хвильового, що були названі авторами ‘арабесками’. Ці етюди були не фактографічними авторськими життєписами, а насамперед художніми творами, написаними на основі життєвих вражень, збагачених асоціаціями. Це твори глибоко особистісні, психологічні, позначені довірливими інтонаціями. Їхні герої – романтики, естети, наділені своєрідним сприйняттям світу, “закохані у звуки, фарби й запах слова” (Хвильовий 1990, 301) митці, які прагнуть реалізувати свої творчі задуми, спрагло шукають натхнення, особливо в коханні.

Ще у працях митців Рафаелевого кола арабеска пов’язувала матеріальний та ідеальний світи, різні реалістичні й умоглядні фрагменти. Це жанроозначення диктувало спосіб художнього втілення авторського задуму, гетерогенність компонентів художнього тексту, орнаментальність, а також напрямок письменницьких пошуків: у глибини людської душі, потаємні та незбагненні,

недоступні зовнішньому спогляданню. Жанр арабески дозволяв поєднати непоєднуване, повторювати і варіювати, як в орнаменті, мотиви, вільно співіснувати в художньому цілому різним компонентам і ознакам. Важливою прикметою середньовічного орнаменту було включення до нього окремих арабських слів, отож арабеска відзначалася поєднанням зорових і словесних образів. Й. В. Гете підмітив у ній “економію мистецтва” (стаття “Про арабески”), особливу внутрішню організацію. Як принцип вільної орнаментальної композиції, вона приваблювала Едгара По (“Гротески й арабески”), Карла Лебрехта Іммермана (“Мюнхаузен. Історія в арабесках”). Зокрема, Едгар По розглядав арабеску як наслідок творчої роботи уяви, адже подібних візерунків у природі немає.

На початку ХХ ст. одними з перших за модернізаційний проект української культури взялися “хатяни”, особливо активно з-поміж них – Микита Шаповал (Сріблянський) та Павло Богацький. “Всупереч назві, «Хату» цікавило місто, – підкреслює Соломія Павличко. – Її настанови були принципово антинародницькими” (Павличко 1999, 129). “Хатяни” проголосили індивідуалізм, культ краси і чуття. Ірина Констанкевич помітила, що ранній український модернізм, зокрема представників “Української хати”, Микола Хвильовий вважав “недокрівним” (Констанкевич 2014, 156), маючи на увазі непочутість культури, відсутність відгуку на неї. Отож, проблема діалогічності, що передбачає не лише висловлювання, а й реакцію на нього, хвилювала митців початку минулого століття.

Творче становлення Павла Богацького відбулося дещо раніше, ніж сина “м’ятежної доби” Миколи Хвильового, – напередодні Першої світової війни, в умовах гострої естетичної боротьби “хатян” і “радян”, що відбирала чимало сил та енергії. Роботу над своєю першою збіркою – “Камелії” (1918–1919) – письменникові довелося завершувати вже в Лук’янівській в’язниці, куди він, заарештований німецькою владою, потрапив наприкінці квітня 1918 року. Твори цієї ранньої збірки П. Богацький назвав “психологічними арабесками”, підкреслюючи, що предметом зображення в них стала людська душа. У підзаголовку слово

‘арабески’ вжито в множині, очевидно, тому, що письменник не обмежувався творенням якогось одного орнаменту, а нанизував їх, варіюючи уявні й реальні картини, емоційно-суб’єктивні та об’єктивно-раціоналістичні.

М. Шаповал (Сріблянський) відзначив у П. Богацького прагнення “писати об’єктивно навіть свій суб’єктивний світ” (Сріблянський 1918–1919, 7). Сучасний дослідник Ярослав Нагорний (Нагорний 2015, 33) уважає новелу “Камелія” в довоєнному доробку письменника знаковою, адже в ній спостерігається відхід від народницьких стереотипів, пошуки нових засобів художнього вираження. Назва твору глибоко символічна: дівчина і кохання асоціювалися з вишуканою ніжною квіткою камелії, що приваблює дивовижною красою, проте не гріє серце закоханого, адже не має запаху. Назвою твору акцентувалася краса життя, кохання, квітів, письменницька орієнтація на естетизм, засвоєння творчого досвіду західноєвропейських літераторів. Павло Богацький, мабуть, знав історію написання роману Олександра Дюма (сина) “Дама з камеліями”, що мав значний резонанс у читачів, адже героїня етюду

“Камелія”, як і Маргарита Готьє О. Дюма, також прикрашається білими камеліями, котрі набувають у творі символічного значення.

Жанрове визначення ‘арабеска’ скеровує до цілої низки творів-попередників, з-поміж яких слід згадати “Арабески” М. Гоголя, що складалися з наукових, науково-популярних статей і таких художніх творів, як “Невський проспект”, “Портрет”, “Записки божевільного”. Сам автор назвав цей збірник “усякою всячиною”, адже поєднав наукове і художнє сприйняття світу, тобто досить різні, як в орнаменті, елементи, що утворили складне ціле, зумовлене єдиним сприйняттям світу письменником і вченим водночас.

Назва середньовічного орнаменту на позначення арабських мотивів та химерно поєднаних у новій структурній цілісності елементів давно використовувалася в живописі, архітектурі, прикладному мистецтві, музиці (Роберт Шуман, Анатолій Лядов, Клод Дебюссі, Федерік Шопен, Ференц Ліст, Нільс Гаде, Микола Метнер, Олександр Скрябін, Ерманно Вольф-Феррарі) і стала символом вільного саморозгортання творчої уяви.

Назвою складного орнаменту, утвореного геометричними і стилізованими рослинними елементами, М. Хвильовий акцентував неповторне поєднання у творах різних сюжетних перипетій, художнього слова і розмаїтості барв, музики звуків. Його “Арабески” актуалізували збірку повістей та оповідань 1864 року чеського письменника Яна Неруди, однойменний збірник статей (1911) російського символіста Андрія Бєлого, “Вечірні арабески” (1923) Степана Васильченка. І хоч однойменний етюд М. Хвильового вчені пов’язують насамперед зі збіркою М. Гоголя, проте його найближчими попередниками були П. Богацький та С. Васильченко.

У творі М. Хвильового озивалися й інші автори: М. Сервантес де Сааведра, Мартінас Сієрра, Персі Біші Шеллі, Лоренс Стерн, Чарльз Діккенс, Ернст Теодор Амадей Гофман, Джонатан Свіфт, Іван Тургєнєв, Тарас Шевченко, Володимир Винниченко, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий та багато ін., не названих прямо, проте імпліцитно присутніх. Інтертекстуальність – характерна ознака арабесок, змонтованих з елементів інших візерунків-текстів.

Жанр арабески мав концептуальне значення для М. Хвильового, адже завдяки поєднанню непоєднуваного він акцентував думку про складність світобудови, відкривав простір художній уяві, дозволяв, як в орнаменті, нанизувати і варіювати компоненти, прикрашати художнє висловлювання, обривати чи відновлювати візерунок у будь-який момент. ‘Пам’ять жанру’ (за М. Бахтіним), очевидно, змусила автора винести жанроозначення в назву твору.

В обох етюдах – “Камелії” та “Арабесках” – осмислюється мотив міста, неодноразово акцентований М. Хвильовим (“Я безумно люблю город”), бо саме місто дає митцеві творче натхнення, стає джерелом багатьох тем. Місто постає у звуковому і зоровому сприйнятті, з багатьма не зовсім привабливими деталями (такими як, скажімо, запах бензолу), котрі, проте, видаються оповідачеві дивовижно прекрасними. У “Камелії” топос міста подрібнюється на окремі локуси, представлені переважно крамницями, які відвідує оповідач, щоб придбати подарунки для своєї коханої. Анонімний герой-інтелігент, схильний до рефлексій, як і Микола з “Арабесок”, постає в очікуванні дня народження коханої. Сам день народження зображується поза соціальним контекстом – як

імпульс для відтворення вражень персонажа, який прагнув визначеності у стосунках, взаємності почуттів: “Завтра день її ангела… О, чудово!.. Завтра, значить, легко, без жадних турбот і страждань взнаю я її, розгляну добре її серце, її думи, настрої, словом, завтра я нарешті прочитаю таємницю її душі і впевнюсь: чи пан, чи пропав я” (Богацький 1918–1919, 107).

Оповідач у “Камелії” перебуває в анонімному місті, а в “Арабесках” він вільно переміщається у просторі й часі. В етюді М. Хвильового простір розширюється: спочатку зображується слобожанське місто з гуркотом трамваїв, шумними бульварами, японськими ліхтарями, циферблатом на костьолі, потім згадується чумацька країна, “аули голубої Савойї”, тобто простір набуває ірреального виміру. Згодом він локалізується в санаторії поблизу моря, який, однак не викликає захоплення у відпочивальників насамперед умовами та якістю наданих послуг. Варто згадати, що влітку 1924 року М. Хвильовий за порадою лікарів відпочивав недалеко від Бердянська. Його враження від перебування в санаторії, що нагадував йому зону, і відбилися в етюді. Простір в “Арабесках” то подрібнюється на окремі, на перший погляд, хаотично подані в тексті локуси, то зводиться до кімнати, де відбувається, наприклад, лекція-дискусія про слово і думку. Сфокусований в одній кімнаті він, як у мініатюрі, відбиває художню модель світу, в якому панують абсурд, невігластво, конформізм.

Оповідач “Арабесок” поєднує різні ознаки, відтворює деталі реальної та фіктивної біографії, уявляючи себе, скажімо, Сойрейлем, позашлюбним сином чиновника, який відмовився від небажаного нащадка, лишив його, по суті, напризволяще. Проте, як це виявиться згодом, це все необхідно автору-творцеві тільки для того, щоб відчути справжній смак слова, продемонструвати його здатність навіювати емоційні стани. В одному образі, таким чином, поєднуються доволі різні ознаки, вигадані й цілком реальні деталі, що загалом характерне для жанру арабески – з її химерним поєднанням несумісного.

В “Арабесках” з’являються, на перший погляд, не зовсім мотивовані фрагменти, як, наприклад, епізод із Бригітою чи пацюком. Проте вони доповнюють загальну картину світу – дисгармонійного, хиткого, абсурдного й незбагненного. Микола болісно реагує на дисгармонію в житті, проте не втрачає оптимізму, вірить, точніше, хоче вірити в азіатський Ренесанс, загірню комуну, як і “біографічний” автор. Однак ця віра набуває казкових конотацій. Невипадково в етюді згадані легенди Шахерезади, крізь призму яких героєві вимальовується майбутнє. Згадка про Шахерезаду була знаковою, адже відбивала мерехтіння смислів: щасливе майбутнє – це казка, в яку героєві хотілося б вірити, але підстав для цієї віри лишалося надто мало… У цьому оповідач відверто не зізнається, а продовжує грати свою роль перед читачем. Проте згаданий “мат королю” провокує читача віднайти мету і підтекст цієї гри.

Авторське ‘Я’ в “Арабесках” реалізується в ідентифікації оповідача з Миколою Григоровичем, французьким варіантом його імені – *Nicola*s (так називає його Марія), згадці про день народження у грудні, відтворенні відгуків про його творчість, актуалізації географічних назв, імен героїв його творів. Цим досягається автентичність художньо реалізованих вражень, асоціацій, думок.

В обох творах осмислюється один і той самий мотив ‘свій/чужий’, що набуває, проте, індивідуально-авторських інтерпретацій. У П. Богацького “своє”

не протиставляється “чужому”, бо для коханої герой готовий підпорядкувати його “чужому”. “Я оглядав кожну рослину пильно і старанно. Так, наче в давнину на східних базарах живого товару розглядали молодих невільниць, – акцентує герой. – Моє око нахабно оцінювало постать красуні, заглядало їй у вічі, білі зуби, а руки досить делікатно торкались її пишних форм” (Богацький 1918–1919, 108). Квіти сприймаються як знаки жіночого тіла, асоціюються з ‘купівлею/продажем’ невільниць. Отож, автор актуалізує мусульманський світ, а з ним і таке характерне для нього явище, як ясир.

Після трьох років очікування в передчутті взаємності юнак підмінює реальне бажаним, вимріяним, тому в етюді поєднуються лірично-суб’єктивізовані й епічно-об’єктивізовані фрагменти, коли він, нарешті, розплющує очі на реальність: “Я вийшов на вулицю, мов з душного храму, де зоставив у труні дорогі останки, де під шклом важкої труни були ще цілі і не зруйновані, милі мені риси дорогого коханого лиця” (Богацький 1918–1919, 114). Юнак, нарешті, зрозумів, що Ганка віддала перевагу іншому, тепер ‘чуже’ оцінюється ним як низьке, буденне, приземлене, засуджується як інше, набагато гірше, ніж ‘своє’.

У М. Хвильового ‘своє’ – це насамперед степовий край, слобожанські полки, шведські могили, що асоціюються з добою Мазепи. “Поділивши «своє» на дві частини – «до» і «після» настання «м’ятежної епохи», – підкреслює Ю. Безхутрий, – ліричний герой відчутно надає перевагу другому. Але важливо відзначити, що коли в позиції «до» «своє» абсолютно переважає, тобто «чужого» тут немає як такого, то в позиції «після» з’являються елементи чужого, осмислені як своє, включені до нього як рівноправні” (Безхутрий 2003, 60). Оповідач у чужому знаходить близьке собі: у творах іспанського письменника, режисера і перекладача Мартінеса Сієрри він, скажімо, відчуває захоплення звуком, фарбою, запахом. Таким чином, ‘чуже’ дає можливість виявити ‘своє’, проте згодом у творі воно набуває інших модифікацій: по-перше, іншого, що має право на існування, незалежно від свого; по-друге, кращого, ніж своє; по-третє, стає засобом повернення до свого.

Час в етюдах набуває амбівалентного осмислення: з одного боку, він плинний, мінливий, з іншого – безконечний, бо повертається до свого початку. У “Камелії” він сконцентрований в одному дні, у якому відбилося минуле, визначилося теперішнє й намітилося майбутнє. Ганка з цього етюду робить спробу повернути юнака, надіславши йому зів’ялі квіти камелії та листа, в якому зазначає: “Приходь, тебе жде твоя Ганка на свято нашого кохання… Отрута згинула разом з квітками і знову я тебе одного люблю і чекаю… Приходь…” (Богацький 1918–1919, 119). Кінець твору обірваний, автор свідомо дає простір читацькій уяві, змушуючи його уявити майбутню зустріч героїв, що могла призвести до примирення чи остаточного розриву.

Оповідач у М. Хвильового, як уже зазначалося, вільно почувався в часі, який то спресовується, то накладається на інші часові площини, то раптом розмикається у “виноградну даль”. Виноградна, тобто рослинна, даль викликає асоціації з арабескою, що завдяки компонуванню пагонів, листя, квітів може розгортатися в безконечність. Частини “Арабесок” поєднані в ціле не причиново-наслідковими, а асоціативними зв’язками. Фрагментарність твору відбиває абсурдність світу, калейдоскоп миттєвих вражень, переживань, думок,

розірваність свідомості людини, яка виявляє творчу енергію, щоб через одиничне, окреме відтворити ціле.

Повторюваність і варіювання мотивів спостерігаємо і у П. Богацького, і у М. Хвильового: “*Завтра* день її ангела…”, “В неї *завтра* свято…”, “*Завтра* я розрубаю наш вузол…”, “*Завтра, завтра* або гимн, або requiem…” (П. Богацький); “Ішла м’ятежна епоха. Ішла духмяна романтика, і нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів”; “Ніч. Весна. Гримить повінь” (М. Хвильовий). Для поетики арабесок органічним є оксюморон, завдяки якому художньо відтворюється непоєднуване, акцентується неодновимірність життя: “Степова оселя й дальні виноградники – все потопало в *мовчазному концерті* цвіркунів”, “Коли цвіркуни на далекому зруйнованому курорті починають *мовчазний концерт*, тоді за косою в порту горить маяк”, “*безшумні шуми* моїх строкатих аналогій і асоціацій” (М. Хвильовий).

Органічна для арабески й синестезія: “Синій вечір. Синій вечірній город”; “у садах моєї духмяної фантазії”, “кармазинові дзвони”, “духмяна романтика”, “м’яка зелень дерев”, “теплі образи” (М. Хвильовий); “З нею було наче з живим сріблом” (П. Богацький). Як в орнаменті, у цих творах на фонічному рівні нанизуються звуки (“І тобі, синє вечірнє місто, надхненно співаю славу”) і звукосполучення (“жевріє жемчуг химерної папороті”).

Сприйняття арабески призводить не до концентрації уваги, а, навпаки, до її розсіювання – через химерне поєднання частин. В “Арабесках” М. Хвильового відчувається рух, що не припинився, не набув остаточної форми*, отож, і* не призвів до завершеності. Обидва етюди – це твори, відкриті “для свободи дій свого адресата, який повинен завершити його власними значеннями і власною винахідливістю” (Еко 2004, 9–10). Поетика відкритого твору передбачає активність реципієнта, який прогнозує перебіг подій – залежно від свого життєвого досвіду, внутрішнього стану тощо. Твір М. Хвильового відзначається більшою строкатістю, ніж П. Богацького, характеризується спонтанністю асоціацій, багатозначністю й недомовленістю, що досягається поетикою умовчань: “Ах, боже мій... от пам’ять... Це ж відомий професор Чам... по... по... неврогеології, здається…”; “Її звали панна... не пам’ятаю добре – хай буде за Винниченком: панна Мара”. Поетика умовчань мала місце і в “Камелії” П. Богацького, при цьому підпорядковувалася розкриттю внутрішнього світу героя: “Треба сповістити всіх… Але ж я не знаю всіх адрес!.. Що робить?..”; “Далі двір і доми на всі чотири сторони… Оповідав, що мешкає у якоїсь пані, де багато є мешканців-панночок… Гаразд!.. Чи сього не досить?..” (Богацький 1918–1919, 115); “Але чого така певність?.. Чого?.. бо я її люблю вже давно, давно. Бо… вона знає, що давно вже хочу знати се од неї… Бо… до сеї пори ще ніколи не казала сього і не показала… Бо… Але, на що докази, коли я певен в тому…” (Богацький 1918–1919).

В обох творах помітна дифузія жанрових ознак: автобіографії, щоденника, сповіді, мемуарів, художньої біографії**.** Авторське жанрове визначення ‘арабески’ має концептуальне значення, адже настроює читача на відповідне сприйняття творів. Жанр арабески викликає очікування гетерогенних складників, аудіовізуальної образності, орнаментування, визначає художню концепцію дійсності, в якій поєднуються високе і низьке, прекрасне і потворне, комічне і

трагічне, матеріальне й ідеальне, акцентує на глибинній сутності явищ, художньо реалізовує авторське уявлення про безконечність світу. Обидва твори – “Камелія” та “Арабески” – підтверджують модерністичну стратегію їхніх авторів, котрі дбають про поліфонічне звучання текстів, прикрашають свої висловлювання, насолоджуються красою художнього слова, відкриваючи читачеві його колір і смак.

У творах виявилися ознаки різних стильових систем: імпресіонізму, експресіонізму, символізму, частково сюрреалізму (наприклад, в епізоді з пацюком у М. Хвильового). Символічного значення набули і назви обох творів: камелія в П. Богацького – це відсутність взаємності, арабески у М. Хвильового – поєднання непоєднуваного. Символічний рівень текстів стосувався різних сфер: у П. Богацького – інтимної, у М. Хвильового – суспільної. В естетичній системі символістів слово служило натяком, що потребує декодування, відкриває вищі істини. Героїня П. Богацького, як і чарівна квітка камелії, виявилася холодною, байдужою до почуттів саможертовного юнака, який підготував для неї свято, що призвело до загибелі його ілюзій, усвідомлення ним марності своїх сподівань на взаємність. Виконана дівчиною опера французького композитора Жака Оффенбаха “Казки Гофмана”, в якій ішлося про долю автора і героїв його казок, уже прогнозувала перебіг подій у творі. Як Гофман відкрив для себе, що має справу із жінкою легкої поведінки, так і герой “Камелії” усвідомив нарешті це: “П’ю за Камелію – жінку, котра є вічна, молода, котра чарує своєю красою, але не гріє і не пестить душі, котра холодна, наче мармурова статуя, за жінку позбавлену аромату кохання… за її серце для всіх і ні для кого, за її облудливе слово, за її красу божевільну й нечутливу… п’ю за Камелію…” (Богацький 1918– 1919, 118).

Імпресіоністична техніка у творах П. Богацького та М. Хвильового реалізувалася у відтворенні переживань оповідачів, боротьби в їхній душі сумнівів і віри. Поетика експресіонізму призвела до деформації пропорцій, контрастності відтворених емоцій, експресивності висловлювань (“І так, квіток!.. Квіток цілі пучки, у вінках, у горшках, у кошницях… Білих, рожевих, червоних і ще, ще… Ріжних…”), що передавали юнацький максималізм і водночас розчарування.

Діалог письменників – Павла Богацького та Миколи Хвильового – спостерігаємо на різних рівнях художнього тексту: мотивному, проблемно- тематичному, композиційному, жанрово-стильовому, просторово-часовому. На проблемно-тематичному рівні відбувається осмислення таких важливих аспектів проблеми, як митець і слово, митець і суспільство, митець і натхнення, митець і кохання. Спільність проблематики, актуалізація образу митця зумовили діалогічні зв’язки письменників і, відповідно, їхніх творів, що відбили, проте, неповторність творчої індивідуальності, її неоднозначну реакцію на дисгармонію у світі.

На просторовому рівні в обох творах спостерігаємо локалізацію відчуттів, породжених містом. В осмисленні дилеми ‘свій’ / ‘чужий’ прозаїки уникають прямолінійності, відбиваючи складність буття та самоусвідомлення творчої особистості. Обидва твори відзначаються фрагментарною побудовою, що підпорядкована розкриттю настроїв героїв.

Бахтин, М. (1986). *Проблема текста в лингвистике, филологиии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа*. В кн.: *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.* Искусство. Москва.

Безхутрий, Ю. (2003). *Микола Хвильовий: Проблеми інтерпретації: монографія.* Фоліо. Харків.

Богацький, П. (1918–1919). *Камелії [психологічні арабески].* Грунт. Київ.

Еко, У. (2004). *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ.*

*М. Гірняк.* Літопис. Львів.

Констанкевич, І. (2014). *Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія.* Вежа-Друк. Луцьк.

Мовчан, Р. (2008). *Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі.* Стилос. Київ.

Нагорний, Я. (2015). *Дифузії жанру і стилю в прозописьмі П. Богацького на фоні дискусії “хатян” і “радян”*. Філологічний дискурс. Вип. 1. С. 30–33.

Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі. 2-е вид., переробл. і доп.* Либідь. Київ.

Сріблянський, М. (1918–1919). *Огнепоклонники.* У кн.: *Богацький П. Камелії [психологічні арабески].* Грунт. Київ. С. 3–6.

Хвильовий, М. (1990). *Твори: У 2 т. / упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка.* Дніпро. Київ.

Шерех, Ю. (1998). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. / ред. рада: В. Шевчук та ін., упоряд. Р. Корогодського.* Фоліо. Харків.