

Марія Любінецька

ORCID 0000-0002-5674-7395,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та зарубіжної

літератур та методик їх навчання,

Тернопільський національний педагогічний

університет імені Володимира Гнатюка

МІЖМИСТЕЦЬКА ПОЛІФОНІЯ В РОМАНІ МАЙКА ЙОГАНСЕНА «ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО...»

У статті здійснено спробу дослідити міжмистецьку поліфонію в романі Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...». Зазначено, що визначальною ознакою тексту є інтермедіальність, що виявляється у багатоплановій взаємодії літератури з театром, кінематографом, живописом, музикою, вставними жанрами. Доведено, що гра з рецептивними й наративними стратегіями, орієнтація на конструктивізм, елементи театральності, синтетичність мистецьких форм, абсурдизація та домінування іронічного дискурсу в авторському тексті виразно підтверджують вагоме місце творчості Майка Йогансена в українській авангардній прозі.

Ключові слова: інтермедіальність, міжмистецькі зв'язки, наративна стратегія, іронія, жанр, авторський стиль, рецепція.

Постановка проблеми. У літературному процесі 1920–1930-х рр. ХХ століття постать Майка Йогансена вирізняється оригінальністю художнього письма та експериментальним характером творчості. Його авангардне мислення актуалізується через сміливе жанрове новаторство та пошуки власної наративної моделі. Визначальною для розвитку письменника стала співпраця з Л. Курбасом. Її результатом вважають роман «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1929). Ускладнений заголовок, парадоксальна сюжетна організація, гра зі сприйняттям та синтезом мистецтв становлять труднощі для інтерпретації. Власне, письменник відкрито означає свій твір як «балаганчик», «вертеп», а відтак закладає специфічні правила прочитання, що часто дезорієнтують реципієнта. Йдеться про незвичну манеру оповіді, в якій відзначаємо активну присутність експліцитного автора та інтермедіальний принцип побудови фікційного світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість М. Йогансена загалом та роман «Подорож ученого доктора Леонардо...» зокрема досліджували: М. Васків («Майк Йогансен: творчі ігри на межі сну і реальності», 2015), С. Рябчук («Автор і читач у повісті Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...», 2005), Л. Кавун («Модерністська естетика й поетика роману Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», 2018), Віннікова Н. («Пародія Майка Йогансена на лицарський роман», 2010). Зокрема Я. Цимбал у своїй дисертації «Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років» (2003) розглядала такий аспект як синтез мистецтв. Однак окремого дослідження, присвяченого інтермедіальному аналізу роману М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо...» немає, у чому і по-

лягає актуальність нашого дослідження. Алгоритм інтермедіального аналізу розробляли А. Ханзен-Льове, С. Шер, Й. Шрьотер. В українському літературознавстві ця тема привертала увагу Г. Клочека, С. Маценка, В. Просалової, Є. Фесенко, В. Чуканцевої та інших.

Мета статті – проаналізувати міжмистецьку поліфонію у романі «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» та естетичні ефекти, викликані нею.

Виклад основного матеріалу. Експериментальний роман М. Йогансена має складну архітектоніку: пролог, три частини, епілог та післяслово. Епіграф, який складається з двох частин («Coelum, non animum mutant qui trans mare currunt» Горация, а також уривок «From an unpublished essay on “Landscape in the Litterature” by the Author. Quoted for the use of critics only» [4], поданий англійською мовою) є ключем до інтерпретації твору. Та читач може це усвідомити уже після прочитання всього тексту. Вважаємо, що цей художній прийом можна розцінювати як своєрідний маркер добору «ідеального», високоерудованого адресата, а також ігровий аспект між автором та читачем. Подорож останнього у складному текстовому просторі супроводжується іронією, прямими звертаннями, поліфонією голосів. Наративна структура наповнена театральними та сценічними образами, кіноефектами, пейзажами та вкрапленням віршів. Усе це виконує роль семантичних сигналів, адже вказані художні елементи апелюють до сенсорного сприйняття кодів з різних видів мистецтв.

Експліцитний автор не намагається замаскувати власну присутність, а навпаки відкрито та наполегливо окреслює себе в оповіді: «*Я, автор цієї повісти і отець Дона Хозе Перейра та його приятеля, рудого сетера Родольфо, так само як і багатьох інших персон, реальних і нереальних, що є в тій повісті, і багатьох речей у ній... дуже люблю і поважаю пролетаріят, тільки ще куди глибше і повніше*» [4, с. 399]. Упродовж роману спостерігаємо й експерименти з освоєння мови. Придбавши граматику О. Синявського (М. Йогансен був його учнем), еспанський мандрівник відточує граматичні навички: «*Vil-vola, kin-kona, rip-rora... скандував Дон Хозе під рівний стукіт вагону. Dim-domi, kin-koni, bib-bobi... В чистім полі край дороги я пере-стрі-ва-ти-му... дід... до-да і даватиму йому кусень хліб... хльоба*» [4, с. 399]. Цей процес супроводжують удавано інтелектуальні бесіди з собакою Родольфо, тож персоналіфікація та гротеск вкотре підкреслюють поетику авангардного тексту. Яскравим моментом є зауваги чотирилапого щодо поетичної майстерності: «*Як вам не сором римувати «очі» і «ночі»!*» [4, с. 402]. У цьому фрагменті вбачаємо іронічне висміювання шаблонності та вторинності, які маскуються під «поетичність», але насправді лише репродукують стереотипні моделі графоманського письма. Загалом для тексту характерна ліризація оповіді («*...поледве-ледве сунемо степами*», «*Переваги-ваги ми втрачаємо власну вагу у степах. Поволі-волі ми увіходимо в велику волю степів*» [3, с. 395]). У другій частині дізнаємося, що еспанець і тираноборець Дон Хозе вірно служить своїй «високій» меті. Утім і мовлення персонажа, і прості вірші, якими він супроводжує свої історії, створюють комічний ефект. Віршує також Данько Перерва: порушивши мисливські правила, він ніби надає динаміки подальшим подіям: «*Ми тікали від скандалу, тепер тікаємо від смерті*» [4, с. 407]), не припиняючи добирати риму: «*Муці... руці... гнуться... каруці...*», – згадує він рідкі слова й марно намагається витягти з пам'яті подальший рядок: «*Штуці... розпуці... мнуться... перуці...*» [4, с. 406]. Така взаємодія між різними родами літератури (вставними віршами, римованими рефлексіями пер-

сонажів і прозовим нарративом) формує інтермедіальне поле тексту. Поезія тут не існує окремо від прози, а вплітається в неї як ритмічний, інтонаційний і структурний чинник, що модифікує сприйняття подій і тональність оповіді. Завдяки цьому проза набуває поетичних властивостей (звукоспис, повтори, інтонаційна хвилеподібність), а віршовані фрагменти, навпаки, функціонують як елементи характеротворення, комізму та руху сюжету. Відтак інтермедіальність постає механізмом взаємного проникнення родових ознак, що увиразнює авангардну природу тексту та розширює його поетику.

На наш погляд, містифікація є фундаментальною нарративною стратегією роману Майка Йогансена. Автор керує своїми персонажами наче лялькар: «прибираючи» одну іпостась він наділяє життям іншу. На авансцену виходить постать тираноборця з Барселони, який отримує важливу місію. Показовим у цьому сенсі виглядає фінальний абзац прологу: *«І Дон Хозе Перейра став вигадувати текст кореспонденції до італійської газети «Воч-Дель-Пополо». Я гадаю, що при цьому він споменує прізвище доктора Леонардо»* [4, с. 417–418]. Це дозволяє припустити, що весь подальший нарратив є витвореною ним фікцією, своєрідним газетним матеріалом. Таким чином, у структурі роману закладено спробу письма всередині самого тексту, де персонаж не лише творить сюжет, а й миттєво його перекроює: переставляє місцями фігури, викреслює окремі епізоди, фактично привласнюючи собі режисерську функцію. Він ніби відчиняє двері до власної «творчої лабораторії», експериментуючи просто на очах у читача. Такий прийом є безсумнівно новаторським для української прози того часу, оскільки постійно руйнує горизонт очікування, спричинює ефект дезорієнтації та відчуження. Ненадійність оповідача лише посилює цей ефект: фактичне стає вигадкою, а вигадка – художньою реальністю. Щоб увійти в гру, читач мав би знати її правила, проте здебільшого він виявляється неготовим до такої дистанції між автором і реципієнтом. Нетипові нарративні стратегії незмінно кидають виклик канонічним моделям, і М. Йогансен свідомо створює естетичну поліфонічну «головоломку», що постійно випробовує читацьку кмітливість та спроможність орієнтуватися в багаторівневій структурі тексту.

Тільки в епілозі автор зізнається у вигаданості головних персонажів, водночас підкреслюючи «живі» характери другорядних фігур, які раніше трактувалися як умовні. Таким чином, твір вибудовується як багаторівнева гра з фікцією та рецепцією: персонажі постають маріонетками у руках автора-деміурга, який щоразу акцентує на штучності створюваного світу. Це поєднується з різкими контрастами (високе – низьке, любов – тілесність), каламбурами й перебільшеннями, що формують поетику гротеску. Сюжет розвивається фрагментарно: численні відступи, вставні історії та діалоги тварин із людьми (зокрема коня Володьки із селянином Черепахою) підважують традиційні уявлення про мімезис. Експліцитний автор свідомо акцентує на умовності, наголошуючи: *«Просто за спиною подорожнього, доктора Леонардо, скажімо, розлігся перший краєвид»* [4, с. 423]. Або коли персонаж читає вірші: *«Я не можу засудити доктора Леонардо за те, що він склав такий ніжний вірш для нелибкої і неосвіченої жєницини»* [4, с. 426], *«...прозаїчні лірики... пишуть або вірші, що нічим не різняться від прози, або прозу, що нагадує дуже погані вірші»* [4, с. 430]. Тож після «нашого доктора Леонардо» світло спрямовано на *«вигадан(у) нами абсолютно нереальн(у) бабу і до другого, на совість сказати, теж вигаданого, абстрактного персонажа – селянина Черепахи»* [4, с. 426]. У цьому просторі інтелектуальної гри підважуються фабульні закони, а самі персонажі радше нагадують ляльок, голосами яких є всезнаючий автор.

Значну роль у структурі роману відіграє живописна образність. Слобожанські пейзажі змальовано як «словесні картини», побудовані за принципами колористичної й композиційної організації. Така поетика наближає роман до «вербального живопису», а візуальна логіка побудови тексту споріднює його з кіномовою: від панорамних описів автор переходить до «крупних планів» деталей. У такий спосіб формується ілюзія рухомого зображення, що виявляється особливо новаторським для української літератури міжвоєнної доби.

У романі спостерігається постійне накладання реального й ірреального: сні продовжуються на яву, співіснують паралельні варіанти розвитку дії. Топоніми й ситуації мають комічне забарвлення, часто наближаються до каламбурів. Попри іронічне ставлення до літературних кліше, всезнаючий оповідач уважно вибудовує історії кожного персонажа, між якими виявляється тісний зв'язок. Така нарративна стратегія потребує підвищеної читачької уваги, на чому сам наратор постійно наголошує, безпосередньо звертаючись з проханнями *«Уявіть собі...», «Тепер вам легко буде уявити собі...», «Я вимагатиму від вас це куди дужчого напруження уваги...»* [4, с. 443]. У такий спосіб актуалізується гра з горизонтом очікування: автор із легкою іронією демонструє своє усвідомлення обов'язку пояснити подальший перебіг подій. Художній світ постає у вигляді своєрідного «підвійного екрану», де поєднуються панорамні описи та паралельні сцени. У такий спосіб у романі реалізується ефект кінострічки, що забезпечує поліфонію з візуальною культурою.

Варто зазначити, що у романі виразно простежуються риси вертепного дійства. Окреслюючи розмаїття української культурної традиції, ще І. Огієнко виокремлював бароко як явище, що становить підґрунтя духовного життя українського народу: *«Не можу не згадати нашого вертепа, що появився на Україні ще з XVI-го віку, прибрав собі дуже гарних форм, зробився живою ходячою сатирою, і широко не дойшов до нашого часу тільки через те, що уряд вживав проти його всяких засобів»* [6, с. 49]. На думку О. Довгаленко, *«заявлений як “Книга пейзажу”, “флоро-фаунний” роман Майка Йогансена нагадує бароковий ляльковий театр»* [3, с. 82]. У структурі твору чітко окреслюються інтермедійні елементи – вставні ігрові сцени, що навмисне руйнують ілюзію безперервної оповіді та засвідчують діалог із драматургійними формами. Автор-режисер наголошує на умовності дійства: персонажі постають як фантоми, привиди чи навіть алгебраїчні формули, тоді як сам текст постає абсурдним конструктом, гротесковим поєднанням гетерогенних елементів. Відтак усі дійові особи виходять на авансцену, немов на фінальний поклін. Розчарована своєю мандрівкою, Альчеста усвідомлює, що її справжнє почуття спрямоване виключно до Леонардо, і в цей момент автор, мов фокусник, «оживлює» його присутність у творі. Справжнім видовищем стає й повернення з мертвих Дона Хозе Перейри, унаслідок чого профануються не лише мотиви кохання, а й категорії життя та смерті. Особливо показовим є епізод третьої частини, де стає відомою причина такої появи та артикулюється «воля творця»: *«Вам не можна їхати на станцію. Той самий могутній вершитель моєї й вашої долі, що примусив мене, тираноборця, тікати в херсонськiм степу від куркулів на сміх усій читачькій публіці, той самий, що так довго не давав з'єднатись докторові Леонардо з прекрасною Альчестою, що деяким читачам аж слина звисала з губи, той самий творець не може пустити вас на станцію. Редактори й критики б з'їли того творця живцем, щоб він примусив пролетарського студента Перебийноса платити Черепасі аж про три карбованці за підводу»* [4, с. 475]. Його монолог звучить як пряма репліка від імені автора-режисера, який визначає долю персонажів: Орест вирушить на станцію й переживе все, що йому *«призначено»*, Леонардо та Альчеста об'єднуються *«на розраду читачам»*, Велетенко змінить шлях і поїде

до Москви, а селянин Черепаха дорогою збере «букет хвороб» [4, с. 475–476]. У такий спосіб Дон Хозе виконує роль рупора авторської інстанції, розподіляючи «ролі» між персонажами та наголошуючи на театральності й умовності всієї оповіді. Симптоматичними для нього залишаються несподівані появи та зникнення, що лише підкреслюють ігрову природу роману.

У кінці тексту режисер-наратор згадує про доктора Леонардо, який, борячись за свої права на роль, говорить: «...я не тільки трагедійний хор у цій флоро-фаунній комедії. Ні, я головний коханець цієї книги, її нещасливий П'єро і коли мої ремарки, коментарі та голоси декоративна оздоба, то любов моя реальна...вона дає мені право жити серед цих долин і пагорбів вічно» [4, с. 503]. Ця патетична репліка стала останньою, адже після її виголошення доктор Леонардо поглинає безодню. Режисер наче мовить з-за сцени, бо вже не воліє ховатися за репліками своїх акторів.

Лише у післяслові відбувається остаточне структурування оповіді: всі смислові елементи постають у логічній завершеності. Автор подає переклад епіграфа, де підкреслюється, що на першому плані «ландшафтного оповідання» стоїть природа, тоді як персонажі виконують роль картонних декорацій. Таким чином, центр художньої уваги зміщується на степ і лісостеп, змальовані з особливою любов'ю та докладністю: «Ніде не написано, що автор у літературному творі зобов'язався водити живих людей по декоративних пейзажах. Він може спробувати, навпаки, водити декоративних людей по живих і соковитих краєвидах» [4, с. 508]. Мова оповідача позначена індивідуалізованістю та стилістичним багатством. Розкривши головну інтригу «Книги пейзажу», він виголошує фінальне: «Тож а Dios! – прощайте – як кажуть еспанці» [4, с. 508]. Цей вислів можна інтерпретувати як сигнальний маркер Дона Хозе Перейри – ненадійного оповідача й водночас умовного автора історії про мандрівку доктора Леонардо та прекрасної Альєстри. Він постає режисером лялькового театру, сценаристом, який характеризує і водночас критично оцінює своїх персонажів. Симптоматичним у цьому контексті є епізод «народження» дійових осіб: «Із декоративного картону він [автор] вирізав людські фігури, підклеїв під них дерев'яні цурпалки, грубо розмалював їх умовними фарбами...» [4, с. 508]. У такий спосіб у післяслові остаточно актуалізується умовність наративу: персонажі остаточно маркуються як конструкції, а справжнім героєм твору постає український краєвид.

Висновки. На нашу думку, Майк Йогансен створив інтелектуальний роман, для сприймання якого потрібен багатий читальний досвід. Текстова структура демонструє експеримент із формою: персонажі постають як театральні ляльки, сюжет організовано за принципом алогічності, а провідною настановою стає тотальна іронія. Водночас варто підкреслити унікальність авторської стилістики: ретельно дібрані мовні одиниці та їхні несподівані сполучення формують багатий асоціативний ряд і створюють додаткові смислові площини.

Якщо футуристичне мистецтво ґрунтувалося на радикальному запереченні традиції, то Майк Йогансен обирає інший шлях – трансформацію, яка полягає у введенні нових елементів до усталених моделей із метою досягнення несподіваного художнього ефекту. У його прозі еkleктично поєднано театральні, живописні, музичні та кінематографічні засоби. Наратор майстерно варіює семантичні відтінки слів, надаючи їм нового значення, і водночас іронізує над найвним читачем, нагадуючи: художню ілюзію не слід плутати з реальністю.

Отже, Майк Йогансен виявив винахідливість у викладових формах і змоделював абсолютно новаторський художній світ. Автор виступає водночас як «режисер», «художник», «композитор» і «драматург», створюючи текст, у якому література виходить за власні межі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Васьків М. Майк Йогансен: творчі ігри на межі сну і реальності. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер.: Філологічні науки.* 2015. Вип. 8. С. 99–106. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2015_8_15.
2. Віннікова Н. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман. *Вісник Запорізького національного університету.* 2010. № 2. С. 28–32.
3. Довгаленко О. Вертепна модель світу в «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» Майка Йогансена. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство).* 2015. № 2. С. 81–85. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2015_2_17.
4. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію. *Вибрані твори / передмова Р. Мельникова.* Київ, 2001. 516 с.
5. Кавун Л. Модерністська естетика й поетика роману Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2018. Вип. 27–28. С. 7–18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2018_27-28_3.
6. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу: курс читаний в Укр. нар. ун-ті: з мал. і портр. укр. культ. Діячів. Київ: Абрис, 1991. 272 с.
7. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2002. 20 с.

References:

1. Vaskiv, M. (2015). Maik Yohansen: tvorchy ihry na mezhi snu i realnosti [Mike Johansen: creative games on the border of dream and reality]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Ser.: Filolohichni nauky.* 2015. Vyp. 8. S. 99–106. (in Ukr.).
2. Vinnikova, N. (2010). Parodiia Maika Yohansena na lytsarskyi roman [Mike Johansen's parody of a chivalric romance]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu.* № 2. S. 28–32. (in Ukr.).
3. Dovhalenko, O. (2015). Vertepna model svitu v «Podorozhi uchenoho doktora Leonardo i yoho maibutnoi kokhanky prekrasnoi Alchesty u Slobozhansku Shveitsariiu» Maika Yohansena [Vertepna model svitu v «Podorozhi uchenoho doktora Leonardo i yoho maibutnoi kokhanky prekrasnoi Alchesty u Slobozhansku Shveitsariiu» Maika Yohansena]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky (literaturoznavstvo).* № 2. S. 81–85. (in Ukr.).
4. Yohansen, M. (2001). Podorozh uchenoho doktora Leonardo i yoho maibutnoi kokhanky prekrasnoi Alchesty u Slobozhansku Shveitsariiu. [Podorozh uchenoho doktora Leonardo i yoho maibutnoi kokhanky prekrasnoi Alchesty u Slobozhansku Shveitsariiu]. *Iybrani tvory.* Kyiv. 516 s. (in Ukr.).
5. Kavun, L. (2018). Modernistska estetyka y poetyka romanu Maika Yohansena «Podorozh uchenoho doktora Leonardo i yoho maibutnoi kokhanky prekrasnoi Alchesty u Slobozhansku Shveitsariiu» [Modernistska estetyka y poetyka romanu Maika Yohansena «Podorozh uchenoho doktora Leonardo i yoho maibutnoi kokhanky prekrasnoi Alchesty u Slobozhansku Shveitsariiu»]. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolohiia.* Vyp. 27–28. S. 7–18. (in Ukr.).
6. Ohienko, I. (1991). Ukrainska kultura. Korotka istoriia kulturnoho zhyttia ukrainskoho naroda [Ukrainska kultura. Korotka istoriia kulturnoho zhyttia ukrainskoho naroda:]; kurs chytanyi v Ukr. nar. un-ti: z mal. i portr. ukr. Kult. Diachiv. Kyiv: Abris. 272 s. (in Ukr.).

7. Tsymbal, Ya. (2002). *Tvorchist Maika Yohansena v konteksti ukrainskoho avanhardu 20–30-kh rokiv* [Tvorchist Maika Yohansena v konteksti ukrainskoho avanhardu 20–30-kh rokiv]: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Kiyv. 20 s. (in Ukr.).

Mariia Liubinetka

INTERART POLYPHONY IN MIKE JOHANSEN'S NOVEL «THE TRAVELS OF THE SCHOLAR DR. LEONARDO...»

The article attempts to explore the interart polyphony in Mike Johansen's novel «The Journey of the Learned Dr. Leonardo...». It is noted that the defining feature of the text is its intermediality, manifested through a multilayered interaction of literature with theatre, cinema, painting, music, and various inserted genres. It is demonstrated that the play with receptive and narrative strategies, the orientation toward constructivism, the elements of theatricality, the synthetic nature of artistic forms, the absurdist tendencies, and the dominance of ironic discourse in the author's text clearly affirm the significant role of Mike Johansen's work within Ukrainian avantgarde prose.

Key words: intermediality, interart connections, narrative strategy, irony, genre, authorial style, reception.

Отримано: 16.09.2025 р.

УДК 821.161.2.09(092)Драй-Хмара
DOI: 10.32626/2309-7086.2025-22.143-151

Ігор Набитович

ORCID 0000-0001-9453-158X,

*доктор філологічних наук, професор, професор кафедри
української літератури та теорії літератури,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка*

МИХАЙЛО ДРАЙ-ХМАРА — РЕДАКТОР «УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ НАУКОВИХ ЗАПИСОК» У КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ

У статті проаналізовано історичні контексти і особливості створення «Університетських Наукових Записок» у Кам'янець-Подільському Державному Українському Університеті та організації їх видання редактором Михайлом Драй-Хмарою.

На основі архівних протоколів та спогадів сучасників проаналізовано історію приготування до друку, висвітлено об'єктивні та суб'єктивні причини, які унеможливили видання цих наукових публікацій.

Ключові слова: Михайло Драй-Хмара, редагування, Кам'янець-Подільський Державний Університет, наукові студії.

Постановка проблеми. Заснування в 1918 році Кам'янець-Подільського Державного Українського Університету сконцентрувало в Кам'янці-Подільському достатньо великий науковий потенціал – учених, які мали не тільки навчати студентів, а й творити високу, українську за своїм духом науку. У цій першій українській високій державній школі – станом на 1 липня 1919 року –