
ПУБЛІЦИСТИКА РОМАНА ОЛІЙНИКА-РАХМАННОГО І УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНОПОЕТИЧНЕ СЛОВО

Володимир ПОГРЕБЕННИК

Роман Рахманний (справжнє прізвище Роман Олійник, роки життя 1918–2002) — визначний публіцист, есеїст, історик і літературознавець, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка. Він — автор сімнадцяти книжок, зокрема тритомника “Україна атомного віку” (Торонто, 1987–1991), вибрані есеї з якого увійшли до виданих 1997 року у Києві “Роздумів про Україну”, понад 1300 статей в українській і західній періодиці, в тому числі з проблем української культури. В творчій спад-

щині одного з екзильних “найактивніших і найпомітніших публіцистів та аналітиків” (Іван Дзюба) важливе місце належить самобутньо осмисленій українській народнопоетичній традиції.

Один із чотирьох синів селянської родини з села Піддністряни на Жидачівщині, Роман успадкував від батька Дмитра і матері Розалії, діячів “Просвіти”, потяг до знань і культури. Сім’я хліборобів, рідне село і властивий йому фольклорний “клімат”, українська духовна і матеріальна культура формували

юнака та його братів (один із них, Іван, загинув 1944-го року як вояк УПА; інший, Степан, — доктор політології, полковник армії США й консультант Міністерства оборони України). Роман Олійник після народної школи навчався в рогатинській гімназії. Коли польська влада припинила її діяльність, здобув матуру у Львівській гімназії. У 1944 році із відзнакою закінчив Львівську богословську академію, ректором якої був Йосип Сліпий.

Учителював і працював у мережі ОУН, а перед загрозою більшовицької окупації емігрував на Захід. В Європі, зокрема, виконував доручення ОУН, працював як журналіст, несучи слово правди про події в Україні. Після переїзду в Канаду знаний публіцист був співзасновником Ліги визволення України (1949), головним редактором газети з “відфольклорною” назвою “Гомін України”, членом редколегії журналу “Сучасність”, керівником українського відділу “Радіо Канада”. В 1962 році захистив у Монреальському університеті докторську дисертацію (не так давно видана в Україні під назвою “Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки)”), якийсь час читав лекції з української літератури в авторитетному університеті МекГіл.

Рідна народна творчість, не забута за океаном, увійшла до численної і вагомий творчої спадщини Романа Олійника-Рахманного у досить широкому спектрі жанрів. Його становлять кобзарські думи, різноманітні пісні, казки і перекази, характерні зразки “малих” форм фольклору. Питома вага спілкування з багатющим світом української усної народної творчості в ньому висока. Крайні “полюси” такого контактування — від принагідних мінімальних апікацій до наскрізного компонування статті в “відфольклорному” жанрі та в основі самобутньо розбудованих традиційних образів (у “Думі про наймолодшого брата”). При цьому в оперативне поле маестро журналістського пера потрапляли не тільки формоутворюючі моделі, що походили із всеукраїнського фольклорного ансамблю, а й подекуди характерні зразки регіонального побутування — наприклад, із Лемківщини в “Слові...” на її оборону. Найчастіше вияви публіцистичної асиміляції народнонаціональних прототипів припадали на 60–70-і роки, що має своє пояснення обставинами життя українства в УРСР і країнах-сателітах Москви.

Найбільш показовий у плані специфіки спілкування публіциста з фольклором — есей “Дума про наймолодшого брата” (вперше опублікований у “Сучасності” за 1965 рік). Він укладений, згідно автокоментаря Романа Рахманного, в рамки “Думи про втечу трьох братів з Озова”. Тож експліцитно “відфольклорна” “Дума про наймолодшого брата” є однією з вагомих ланок в історії актуалізуючої асиміляції надзвичайно популярної кобзарської думи, відомої в численних записах від початку XIX століття до нашого часу. Невигаслу популярність символічних сюжету й образності для власних інтерпретаційних розбудов ще раз довела (вже після публікації статті) “Думою про братів неазовських” Ліна Костенко.

Цікаво в формальному плані, що вже зачин “думи” Романа Рахманного виявив його іпостась наратора-фольклориста. Бо ж саме в цій функції виступив автор, коли ствердив через порівняння з епосами інших народів найвищу трагічність твору про озівських братів, а також здефініював стиль думки і вислову в думі як класично простий, майже євангельський. Те саме скажемо про зачинну атрибуцію архетипу як думи саме козацької. Цим фольклорний шедевр прилучено до того тематичного пласту кобзарського епічного репертуару, що присвячений збройним змаганням козацтва проти татарсько-турецьких нападників, тяжкому пробуванню чубатих невольників у “темних темницях”, їхній мрії про волю, що не часто ставала дійсністю. Фольклорний первень думки публіциста поєднав такі аспекти: історичний (“Дума про втечу трьох братів...” як найтрагічніша картина життя в Україні — й не тільки між 1471 і 1696 рр., коли цей твір міг постати); емоційно-рецептивний (в апеляції до всіх читачів, які ще малими хлоп’ятами ридали “щирими сльозами, читаючи десь у куточку” прегарну думу); естетичний — в акцентуванні поетичності цитованого архетипу. До речі, джерелом цитацій став, очевидно, один із найвиразніших варіантів думи, відомий у записах Цертелева з Полтавщини 1814 року, Білозерського з Чернігівщини 1852–1854 рр. чи Манжури з Харківщини 1875 року.

Обрамлююча артистична композиція есею, важлива для розуміння майстерності автора, підпорядкована алюзійному спроектуванню сюжетного вектора думи на історичний досвід ук-

раїнського не так родинного, як “ройового” громадського життя: “Пригадуєте, читачу, як ми в юності нашій дивом дивувалися, прямо вірити не хотіли: — Хіба ж це можливе серед українців, аби старші брати наймолодшого брата не порятували у потребі великій?”¹ (виділення наше — В. П.). Принагідно відзначимо тут кумулятивну дію метроритміки думи на стиль автора, котрий свідомо, проте й під її сугестивним впливом, ритмізував власну “прозову” мову. Адже виділені вище курсивом рядки вклялися в “народно-мелічні коліна” варіації народнопісенного розміру 6 + 6 + 6 + 7 + 6 + 7 за прориву думної тавтологічної внутрішньої рими “ати” — “ата”.

Вивірення колізії думи (відповідь братів “Гей, ми і самі не втечемо, І тебе не візьмемо...”) реаліями складного життя зумовило в Романа Рахманного неочікуване і, здавалося б, природне тут розгорнуте накладання мотиву думи на матрицю українського життя різних історичних епох. Так оформився філологічний концепт — значної ваги межових ситуацій у красній словесності. Постав навіть критичний закид на адресу тих українських письменників, яким не вистачило, як Франкові чи Коцюбинському, Стефаникові чи Винниченку, творчої винахідливості для відкриття у житті своїх земляків не “одного деталю, гідного Софоклого чи Шекспірового пера” (Р. Рахманний).

У цитованому гарно скомпонованому і добре структурованому есеї фольклористичну преамбулу змінила зав’язка з метафізичною назвою “Поza межами добра і зла”, що спроектувала думу про братів на реалії ХХ століття. В ній констатовано: українському читачеві недосить милуватися власне мистецьким компонентом “трагічно-прекрасної думи” чи подумки вглиблюватися в саму тільки межову філософську ситуацію. Прецінь “трагічна доля наймолодшого брата, покинутого старшими братами на безлюдній і безводній окраїні землі української, пригадується у зв’язку з сучасною життєвою обстановкою значної кількості українців”². У цьому зв’язку в шатах образно-публіцистичного мислення висловлено тривку культурологічну істину про те, що вельми часто книжки відтворюють “живі фрагменти життя живого...”

Самобутній за своїм характером політичний розвиток українознавчої думки дозволив

автору прикласти майже пророчий лад “Думи про втечу трьох братів з Озова” до межової ситуації буття-небуття українців у РРФСР і залежних від Кремля тодішніх комуністичних державах, як “народні” республіки Польська, Румунська і Чехо-Словацька. Історизмові мислення Романа Рахманного його читачі завдячили реалістичною картиною гіркого становища українського етносу в Росії від 20-х рр. Зі згортанням політики українізації він залишився без шкіл, часописів, узагалі поза “обслуговуванням культурою”. Остаточо ж русифікацію царського зразка, як ми тепер добре знаємо, а у середині 60-х мужньо та справедливо ствердив автор, змінив курс на повну асиміляцію, лінгво- й етноцид.

Образні конструкції думи, ці розсипані в тексті художні “скріплення” викладу, підсилили критичний пафос у висвітленні пекучої проблеми. Його об’єктом закономірно став київський уряд — байдужий спостерігач обмеження прав українства в ПНР і НРР, “співвинуватець у гнобленні українців на території Російської Федерації”³ (на жаль, остання проблема належним чином не розв’язана й досі, тож статтю рано “списувати в архів” історії). Вислужництво київських партійних бонз перед Кремлем слушно пов’язується з браком національної і людської гідності. Початками цього виступають у статті слова старшого брата середущому, що становлять архетип родового українського себелюбства:

*“Старий отець-мати помруть,
Дак будем наполю ґрунти-худобу паювати,
Не буде третій між нами мішати...”*

Наведена репліка явила не єдиний, згідно автора, повчальний момент козацької думи. Адже невдовзі впали старші брати, порубані яничарськими ятаганами. Подібно покпила “лукава доля” (це “загальне місце” фольклору показує і силу впливу на Р. Олійника народної за походженням образності, й органічність перебування публіциста в обраній манері) з самих тих бонз і їхніх прислужників. Адже люта ординська погоня накрила і їх хвилею сталінських репресій. Осторога, що впливає з цього історичного висновку, увиразнена не тільки проектуванням думи на факти радянської дійсності, а й висловлена за допомогою народної паремії “На похиле дерево й кози скачуть”. Новий її сенс “опритом-

нення” правлячої верхівки (марний, звісно, кажуть-бо теж серед народу: “Горбатого могла виправить”) розширив семантику художньої й белетристичної інтерпретації цієї приповідки від часу Івана Котляревського. В його “Наталці Полтавці” вона виражала лише впадіння родини після смерті Терпила. Як вивершив публіцист центральну частину статті-есею “Відповідальність найстаршого брата”, за подібної ситуації, згідно української звичаєвої традиції, батька-опікуна мав би замінити саме він, старший брат (контекстуально цей образ прочитується як УРСР і її громадяни). А що так не сталося, вершинне закінчення частини має метою — попри позірну відстороненість наратора — опритомнити українців. Їм так бракує солідарності вже навіть в окремії державі, неначе живуть вони в ірреальному світі поза межами добра і зла, відокремлено від інших народів...

Цей старшобратній обов’язок прикінцева частина під назвою “Відповідальність середущого брата” приклала до українства західної діаспори. Від найстаршого “кінного” брата з УРСР воно довго чуло (крім прокомуністичних організацій) лиш “очорнюючу лайку та погрози”, отримувало тільки “колоди на своєму шляху”. Хоча вони траплялися, додамо, й після 1991 року, життя підтвердило справедливості висновку публіциста: ніщо не в змозі замінити для середущого брата “впливу суверенної держави і маєстату суверенної культури власного народу!”⁴ реального державницького запліччя. Але й за його ефемерності в УРСР’івському варіанті Роман Рахманний, що показово, не сприйняв підміни конструктивної діяльності газетними фразами про гинучу Україну і буцімто єдиних її репрезентантів-емігрантів.

Навпаки, автор, гранично використовуючи зображувальну фактуру “озівської” думи, ототожнив речників таких гасел із середущим братом, коли той марно шматував і розкидав свою китайку на вказівки шляху найменшому пішаниці. Задля захисту єдинородних братів, силоміць одлучуваних од материзни, запропоновано цілу кампанію спільних заходів українців вільного світу включно з моральним тиском на Київ через відвідувачів із України. Атмосферу зустрічей із ними метафорично вподібнено настроєві з “Казки про дивну сопілку” — “Помаленьку, козаченьку, грай, ти

мого серденька не вражай...” Образність цієї казки, записаної, виданої й “олітературеної” Лесею Українкою, опрацьованої Олександром Олесем і Миколою Вороним, під благородним пером Романа Рахманного ще раз зажила сливе художнім життям: “треба запитаннями про пекучі українські справи стиснути міцно — немов дружніми долонями серце їхне...; якщо воно українське, воно відізветься людським, українським голосом на поклик наймолодшого брата”⁵. Не гола риторика — майстерність викладу “на нуту народну” (Іван Франко), емоційне злиття з благанням розпуки наймолодшого брата визначили сильний і мистецький пуант статті. На всіх байдужих до того волення покладає вона відповідальність за покинення братика “на Чорному шляху чужоземної неволі: безводдя, безхліб’я і безправ’я”.

Викінчення публіцистичної “думи” типологічно зіставне з синкретизмом ідейно-публіцистичного цілого поеми “Гайдамаки” Тараса Шевченка. Бо обидві ввібрали критично-полемічний компонент, високу мрію про краще майбуття, звернення до громади й таке інше. Р. Рахманний переконливо змодельював можливі рецепції свого писання земляками, “засліпленими” різними ідеологічними настановами, — самовдоволену, добродушну, скептичну їх реакції. Найпосутнішою серед них виявилася та, властива загалу читачів обабіч залізної завіси, що прийняла вистраждані думки так, як молодший брат китайку, до серця прикладаючи та промовляючи щире слово-молитву: “—Ні, без болючого почуття солідарності... нам ніколи не бути нацією! Тож виведи всіх нас, Боже, на шлях український. Визволь нас із неволі чужоземної — економічної, культурної, політичної; а насамперед — із нашого власного рабства духовного. Щоб ми врешті всі не лише звалися українцями, але й відчували, як одна велика українська родина; щоб ми вірно стояли всі один за одного; щоб у кожному з нас ім’я українців звучало гідно й гордо; щоб врешті ми стали людьми, як інші люди, та народом, як усі інші народи. Без того почуття ми далі житимемо поза межами добра і зла, немов три брати, вічно тікаючи з озівської неволі”⁶.

Підсумовуючи аналіз есею, ствердимо: “Дума про наймолодшого брата” розкрила кращі риси таланту публіциста, який осягнув досконалість у створенні “відфольклорно”-літе-

ратурної форми, компонуванні есею, принципах “роботи” з епічним національним надбанням. Фактично Роман Рахманний запропонував для вжитку нову жанрову модифікацію, засновану на сплаві проблемно-політичного письма з відстояною традиційною формою, переосмисленою ідейно й художньо. Факт у такій високоорганізованій структурі є ядром, об’єктом емоційно насаженого коментування. Барви ж думної палітри є яскравою мистецькою канвою, стильовим артистичним прийомом, формоутворюючими значущими подробицями, врешті “фірмовим знаком” есеїста, залюбленого в дивовижному народному ліро-епосі та вмілого в підпорядкуванні його колізій та образів суспільно вагомий тривозі.

При моментальному реагуванні на помічені загрозові тенденції національного життя іще не раз ставали в пригоді публіцисту конструкції кобзарських дум. Наприклад, у контексті розкриття тягlosti державної ідеї в свідомості українців іще за лихоліття чужинецької влади значення великого вченого і державотворця присутньо окреслено на підставі взаємодії з заголовним антропонімом іще однієї з відоміших дум (присвячена М. Грушевському історична розвідка “На шляху до Великої України”, опублікована в часопису “Нові дні” 1967 року). Зокрема, тут наголошено: завдяки Грушевському наш народ перестав бути бездольним “Хведором Безрідним”^{*} на роздоріжжях східноєвропейської історії.

При історичній констатації ж відступництва української давньої еліти від батьківської мови і традиції (в статті “Коли ще звірі знали українську мову”, опублікованої у “Новому шляху”, 1979) публіцист доречно застосував іншу універсальну формулу — з думи “Маруся Богуславка”, що має багатющу літературну історію. Як мотиватор виречення рідної мови суспільною “сметанкою” тут було введено достеменний, хоч усічений, автокоментар Марусі: побусурменилася вона “для лакомства нещасного”. Публіцист-історик протиставив такому “потурченню” свідоміший простолод і наново сформовану демократичну інтелігенцію.

Українську народну пісню Роман Рахманний осмислив як справжню українську славу.

^{*} Як відомо, турки застали цього курінного отамана при обіді, постріляли-порубали й покинули над Дніпровою сагою. Вже неживим у більшості варіантів думи знайшли його козаки та поховали за звичаєм. Тож дума продикувала значення героя не як ренегата, а як жертви.

Тракував її як вислів душі, “зовнішній вираз внутрішнього світу української людини”⁷. Будучи водночас високим ідеалістом і людиною практичного діяння, пов’язував із нею, неначе з материнською молитвою, надію на порятунок із чужинецьких океанів українських потопаючих душ — з одного боку. З іншого, пам’ятаючи науку Т. Шевченка, П. Куліша, В. Антоновича і М. Драгоманова, вважав її вчителькою. Тією, що спонукає прислухатися до потреб сучасного українського поспільства, вчить міркувати, доходити власних висновків і на цій підставі цілеспрямовано діяти.

Траплялося, автор навіть намагався підійти до козацької теми українського фольклору “від супротивного”, тобто перебільшено критично як до архаїчного голосільницько-шароварного пласту “з пропащого минулого” (стаття “З антени української душі” — “Свобода”, 1977). Але й тоді, прочувши серцем і вдумавшись в слова, наприклад, пісні “Ой закувала та сива зозуля”, згармонізованої Петром Ніщинським у довершений хор, — дійшов висновку про її свіжий, актуально-болючий вплив. Коли запорозькі молодці в святую неділю пораненьку оплакують свою невольницьку недолю — в кожному ще живому українському серцю зроджується гостросучасна асоціація. Висловлено її в пісенному стилі, що виявляє свою спроможність вражаючого відгуку на животрепетні події. При цьому фольклорні конструкції тактовно транспонувалися і контамінувалися (“— Повій, повій, вітре, на Україну, де сонечко сяє...”, “Гей, як зачули султани... та й звеліли ще більші кувати кайдани...”)

Роззосереджено перенесено в статтю фольклорний осучаснений мотив визволу рідних із нової, московської неволі ГУТАБ’ів, і традиційний образ моря, сповненого козацькими чайками. В епічному дусі створено авторські тавтології (“думу думають”, “пишуть-розповідають”). Тактовне їх уведення оздоблює політологічний сенс частини “Тирани незмінні”, сприяє наданню “фольклористичній” статті-студії міжчасового сенсу. Вивершено ж її особистісним “прицілом”: тільки той, хто має антену людської душі, відчує і зрозуміє пісенну остерогу матися на бачності, щоб не втратити сонце волі.

Осмилення процесу ширення рідних пісень “навіть під осоружним московським ре-

жимом” і сприйняття всіма фібрами душі чудового виконання українських пісень хоровими ансамблями Заходу привело Романа Рахманного в статті “Немов материнська молитва” (“Новий шлях”, 1977) до усвідомлення важливої істини: пісня органічно єднає українців в одну велику родину-націю. Виконувала пісня й компенсаторну функцію. В часи драконівських утисків вільного слова, замінюючи “книжну” поезію, вона оберігала від замулення історичну пам’ять загалу. Тому, наголосив публіцист, усі нападники без вагань знищували кобзарів, засилали в Сибір або на Соловки поетів. Наступ на рідну пісню, “традиційний себеислів української людини”, вівся й через писання на офіційне замовлення (колективне вимушене величання “орла з-за гір та високих” — “батька” Сталіна). Також — через фальсифікування пісенної автентичності (коли “широке село під горою” стілецької пісні *volens-nolens* перетворилося на “червоне”).

Автор дав полемічну відсіч тим “заламанцям”, які, прислужуючись, твердять про “фольклорний рівень” як вияв буцімто слабкості художньої творчості українського народу. Оберігання-піднесення нашої “пісні-поезії” привело в статті до визнання необхідності цінувати її понад усе в світі як сутність української душі. Бо ж вона, “немов материнська молитва, невидимим якорем із дна чужомовного моря видобуває своїх синів і дочок та притягає їх до берега української спільноти”⁸.

Свободу мисленого перебування в світі різнорідної пісенності “багатонаціональної Країни Рад”, уміння адекватно, нехай у дечому й дискусійно, поцінувати політико-моральний сенс привітаних режимом співів виявила стаття-дослідження “Не співайте мені сеї пісні” (“Вільна думка”, 1974). Вона є, властиво, словом на захист права українського, грузинського й інших народів на національну, політичну свободу, вільні думку, слово і спів. Українська пісня “Розпрягайте, хлопці, коні!”, грузинська “Суліко” (“Дівчина”) тут фігурують серед широко виконуваних там, де “так вільно дише людина” — в сталінсько-брежнєвському СРСР.

Роман Рахманний, пластично зобразивши в статті вересень 1939 року, розкрив неспівмірність гасел і дійсності. Він пов’язав таке культивування лірично-розслаблених станів

пісні пропагандивною метою Москви тримати підкорені нації психологічно роззброєними, без пам’яті про героїчне минуле. Проблема “Якщо завтра війна” таким чином цілком делегується тій силі, що в пісенному популі советських мелодій означена “Москва моя... могучая” і “Родіна слішить, родіна знає”.

Роман Рахманний, удаючись до політичного обігрування пісенних реалій, за допомогою художньо-публіцистичної умовності створив панорамну картину батьківщини. В ній сорок мільйонів українців копають “криниченьки” і “далі носять воду москалям”, а розсідлані козацькі коні “вигибають по колгоспах разом із замореними нащадками запорізьких вершників”⁹. Лиш зрідка їм розв’язують рота та дозволяють заспівати “Розпрягайте...” та ще “Через нашу хату вже качки летять...” Резигнаційний дух цих пісень, немов нервово-паралітичний газ, оповив душі українців і в країнах Заходу. Розпрягти політичних коней закликали їх, на думку автора, речники Товариства “Україна” — тоді підмурівка КДБ — Юрій Смолич, Олександр Підсуха, Федір Маківчук і інші. Тому публіцист, тривожачись долею рідної нації і вірячи, незважаючи ні на що, в її генія, рішуче повторює слідом за Лесею Українкою: “Не співайте мені сеї пісні!” Можна не сприймати загостреного розуміння автором двох ліричних пісень, але в активній протидії намаганням роззброїти українство йому не відмовиш...

Ідейно прилягає до схарактеризованої вище проблематики лейтмотив, що оформився в результаті огляду вільної української преси за 1982 р., зокрема бразильського часопису “Праця” (стаття “Редактор як духовно-політичний провідник”: “Свобода” за той же рік). Він є таким: якби ми щодня проспівали хоча б одну церковну пісню зі збірника, виданого в Прудентополісі, чи колядку, чи щедрівку — зберегли б досконалішою рідну мову, “стали більш завершеними українськими людьми”¹⁰.

Цей аспект пісні як Ангела-Охоронця душі (розроблений у письменстві Богданом Лепким) продовжено в статті-мемораті під назвою “Слів із пісні не викинеш, ідеї не заміниш” (“Свобода”, 1980). Заснована вона на розповіді диригента Нестора Городовенка про концерт перед Сталіним і його опричниками. Триумф хору породив неочікуване запитання горця

з Кремля: чому співаки не виконують глибоких церковних пісень? Невідомо, була це провокація сталінського типу чи вождь так вивчав можливість використання впливу цих пісень уже з пропагандивно зміненими словами.

Та це, власне, не так і важливо в порівнянні з теоретичними висновками Романа Рахманного, що становлять внесок у мистецтвознавство і музичну фольклористику: 1) неповторною є сила творчого людського духу, натхненного самопожертвою Спасителя; 2) ідея пісні поєднує слова з музикою, тому її не можна сфальшувати; 3) при спробі підміни слів вони зблякнуть через музику, в якій живе ще ідея вилучених слів; 4) “чужа” мелодія навіть без слів тягне за собою чужу ідею; 5) “українська ідея може жити, прийматися в українських душах і розвиватися в нові творчі паростки тільки при передумові, що цю ідею нестиме українське слово, нерозривно пов’язане з українською музикою — світською чи церковною”¹¹.

Питома вага і форми присутності народно-пісенних компонентів у Р. Олійника різняться. Надибуємо серед них латентні, ледь угадувані фольклорні “знаки”. Наприклад, публіцистичний топос “по цьому боці греблі” (“сучаснівська” стаття 1965 р. із назвою за Докією Гуменною “Діти чумацького шляху за кордоном”) мнемонічно нагадує про ту пісенну греблю з насадженими шумливими вербами. В іншому випадку зустрінемо й засоційований, розкритий автором “слід” часового означення відомої пісні. В репортажі про події одного тижня з народною назвою “Самі себе в ярмо запрягають” (“Наша мета”, 1964) кремлівський *соре d’etat* чи переворот відтворено в такий цікавий спосіб: “А тим часом у четвер (ритм авторської мови тут ознака майстерності. — В. П.), неначе в народній пісні “Ой не ходи, Грицю...”, вже не стало Хрущова”¹². В літературній історії баладної пісні про отруєного Гриця, докладно висвітлений іще Павлом Филиповичем, її сегмент ніколи не був часоказником доби насильної зміни володаря.

Більш докладної уваги й аналізу занурення вимагають інші приклади. Адже в хвилюючій статті “Поклик матерів України” (“Національна трибуна”, 1990) синтезовано різні вищезгадані способи. Зокрема, сказати б, “монографічної” лейтмотивності, резюмованої “ідеологічності” спілкування з пісенністю, при-

нагідних латентних пісенних аплікацій повістування. Тож — степ України. Тут уже давно відгрімилі гармати Другої світової війни. Але українські матері все ще ходять “на курган” виглядати свого солдата. Декотрі з цих “журавликів” із далекої служби з московських казарм повернуться до “журавок” тільки в “цинкових мундирах”. Таке смутне продовження популярної пісні, що стала народною: *льон цвіте, а мати жде з дороги сина...*

Публіцистові болить неувага чоловічої громадськості Сходу і Заходу, зачарованої “перебудовою”, до цієї несвітської кривди: протестують-бо тільки жінки. То чи адекватною є реакція зворушення на “Льон цвіте” — “пісню про ходіння матері на курган болю”, неначе запитує автор. Звідси — драматизм його фольклористичного концепту: “Віковичний біль українських матерів вилився в історичних і побутових піснях нашого народу — голосіннях по втраті синів на чужих війнах і на чужій роботі”¹³.

1970-го року Р. Олійник виголосив “Слово в оборону Лемківщини” — доповідь на Десятій зустрічі українців Лемківщини, видану крайовою управою Об’єднання лемків Канади (Торонто, 1974). Цей прекрасний зразок його ораторсько-художнього і водночас політичного стилю “інкрустований” концептуально вжитою фольклорно-літературною виражальністю. На міцному й високому просторі першої частини “Слова...” виростають три дерева, й ця символіка у виступі наскрізна. Формується тріадна, відповідна народній числовій і деревній символіці, архітектоніка матеріалу, згрупованого в частинах “Дерево жалю”, “Дерево зневіри” та “Дерево лицемірства”. Архаїчно-естетським є початок “Дерева жалю”: “А що перше дерево, то наш великий жаль за кривди, заподіяні нашим землякам...”¹⁴ (виділення наше — В. П.). Його створено за колядковою моделлю. Її архаїка відбила триярусний архетип “світового дерева”. З фольклору він перейшов у довершену колядку Лесі Українки “Ой в раю, раю, близько Дунаю...”.

Есеїст застеріг: коли дерево жалю виростає на березі своєї “вавилонської річки”, то воно може затуманити горем зір людини. Тоді їй тільки й лишається, що плакати за своїм Сіоном. Так напівзаховані алюзії 136-го з псалмів Давидових постають у свідомості ерудованого реципієнта на тлі багатющої мис-

тецької історії псалма-тужіння за втраченою святинєю над вавилонськими ріками. Нагадаємо: найвизначніші його українські літературні переклади та переспіви належать Тарасові Шевченку, Миколі Костомарову, Якову Щоголеву, Лесі Українці. Вони тягло слугують, зокрема в Романа Рахманного, ввираженню думки, яка в естетичній свідомості українства відбита крилатою фразою “жаль ваги не має...”. В синкретичнім “Слові в оборону” її повідано “відшевченківськи”-тестаментарно: “Поховайте та вставляйте, Кайдани порвіте і вражою злою кров’ю Волю окропіте!” Р. Олійник-шевченкознавець оригінально витлумачив латентне емоційне живло цитованих рядків. Як він їх дешифрував, великий Тарас перейнявся тут, мовляв, неспокою: аби українці в тузі від втрати свого “провідника-кобзаря” не розгубилися й не втратили жагу виборювати права людини і батьківщини.

Заклики Кобзаря і мотиви народних лемківських пісень визначили вигини етнодидактичної думки “Слова”. Тужливість ностальгійної пісні “Ой верше, мій верше...” заперечується і відкидається як невідповідна загальнонаціональній потребі змобілізуватися, опертися гнобленню. Тож автор запропонував підхопити краще ту пісню, що її співає молада лемкина з-над Попраду:

В зеленім гаю древка рубаю.

Аж до Дунаю тріски падають...

Ці акорди дали поштовх розгортанню образного аполугу на захист лемківської “живої частини живої української нації”, всіх українців від Підляшшя до азійських, тоді советських республік. Автор виступив на оборону їхнього зневаженого права бути собою на власній землі. Права жити, молитися до Бога, господарювати — по-своєму. Цитована лемківська пісня в такому контексті стала тією “кладочкою”, що веде до берега пам’яті про края, замучених по Талергофах, Авшвіцах, Бухенвальдах тощо, по тюрмах Львова, Києва, Москви, по сибірських таборах — тільки за любов до своєї України! Тим-то необхідно в наших душах, як масштабно розбудував по-своєму автор мотиви пісні, рубати замашною лемківською сокирою дерево українського великого жалю. Тоді тріски його через артерію наших рік рознесуть по національному організму пам’ять про замучених і розстріляних. А

живим братам і сестрам ізвідусіль нагадають: їх не забуто. Не захистити їхнє право і правду, нагадає Роман Рахманний через три десятиліття, було би справжньою ганьбою для всіх тих, хто живе на волі й у статках.

Центральна частина майстерної “орації” на дружній і гостинній зустрічі земляків у Торонто скомпонована навколо другого з ново-знайдених образів-символів, а саме дерева зневіри. Воно, могутнє й високе, глибоко вкорінене в ґрунт нашої національної свідомості. Це — зневіра в національних силах свого народу. Історично простежено проростання дерева зневіри в добу Національно-визвольної війни, очоленої Хмельницьким. Цим ствердженням автор виявив критичність щодо мінімалістичної політичної концепції. Вона оформилась у фольклорному вислові заримованим гаслом “Знай, ляше, — по Случ наше!” (в статті 1982-го р. “Актуальність самостійницьких ідей” це гасло теж фігурує як вияв поміркованості козацької концепції).

Йї Роман Рахманний протиставив ідею гетьмана Богдана “Прожену ляхів за Віслу!”, патріотичну пам’ять холмщаків і підляшан — співгромадян української середньовічної держави Галицько-Волинське королівство. В наведеній нижче цитаті публіциста змінив справжній фольклорист (хоча повністю “паспортизація” не відбулася — пам’ять людини не безмежна): “На руїнах нищеної польськими шовіністами української православної церкви на Холмщині влітку 1938 року місцевий селянин розказував мені про ту сокиру, “воєнний топір великого Богдана”, що “запався в землю” тоді, коли українські козацькі війська почали відступ на схід, за річку Случ. “Колись ця сокира вирине з-під землі на поверхню; якщо її знайде щирий українець, той відвоює право Холмської землі далі належати до української батьківщини-держави”, — розказував той селянин давній переказ. Йому дерево жалю, на вид ще однієї зруйнованої української святині на українській землі, не притьмарило його розуміння суті української державницької проблеми”¹⁵.

Основний пафос цієї частини “Слова” — полемічне доведення резигнаційної неповноти зору (йї української картини рідного світу) навіть тих патріотів, кому дерево зневіри “закрило вид на всеукраїнську проблему”. Тому ав-

тор актуалізував їм на противагу державницьку настанову й набуток лемків Б.-І. Антонича, В. Кубійовича, Ю. Тарновича. Врешті, центральним нервом “Слова” є ідея спільного рубання того дерева у наших власних душах як запоруки неспотвореного погляду на світ.

Міжнародне, проте й українське, дерево лицемірства, ще раз дала змогу пізнати третя частина прилюдного виступу. Це тегерансько-ялтинські далекосяжні акції великодержавного переділу кордонів по живій плоті України. Результат цього — те, що сучасна територія нашої обкраяної держави залишилася мінімальною. Авторемінісценції зі статті “Українська міжнародня політика з позиції сили” та з “Думи про наймолодшого брата” в сув’язі з фольклорними, шевченківськими (до них зараховуємо інвективи на адресу київських “головачів”, бездушно інертних щодо української меншості в інших “союзних” і “соцтабірних” республіках) та “самвидавівськими” джерелами визначали природу поетики аналізованого есею.

Деревну символіку, самобутньо опрацьовану виступом, вивершили висновки. В них мислена мандрівка на сам вічнозелений шпиль “нашого спільного національного мислення” посприяла усвідомленню необхідності захисту Лемківщини з усеукраїнського верхів’я зору. Це, в свою чергу, породило в “сценарії” твору умовну дію знищення трьох дерев, що внеможливіювали ширшу перспективу зору і дії. Тільки послідовною діяльністю на підтримку рідного брата українство зможе виправити історичний календар і цим випростати й зміцнити свій становий хребет. Тоді-то й оновиться прадавня пісня про лемківський зелений верх і вирине з-під землі воєнний топір великого Богдана. Тож обнадієне цією вірою “Слово в оборону Лемківщини” вповні розкрило: критично-полемічна функція публіцистичних ораторських виступів Романа Рахманного неодмінно доповнювалась ідейно-образним їх профілем. У цьому разі — заклик до кардинальної перебудови української суспільної свідомості щодо наших братів із окраїнних земель. Публіцистичним прийомом концептуального донесення й емоційно-естетичної виразності стала в “Слові” майстерна й суцільна трансформація “прикордонного” пласту української пісенності.

В арсеналі публіциста зустрічаємо й інші, ніж у “Слові”, частковіші форми “присутнос-

ті” фольклорного космосу, підпорядкованого власному ідейному замислові. Одна з найбільш цікавих серед них — доречне “обігрування” з наступним переосмисленням народних пісень, поезії, вірувань (у контексті умовності — у медитації “Коли ще звірі знали українську мову”). Принагідні фольклоризми посприяли виразності екскурсів і зближень. Наприклад, літописне прислів’я “Пропали, аки обри” малює перспективу наїзників на нашу землю саме так, як це формулювалося від літописців до В. Стуса (“На вавилонських ріках України”). А для критики деяких амбітних діячів і нескоординованості діяльності ними очолюваних установ ефективно прислужилася танцювальна примовка до гагілки “Ми кривого танцю йдемо... а ми то му танцю не виведем кінця”¹⁶.

Суміжні художні системи, література і фольклор, допомогли окреслити два етнотипи: тих, хто не бажає, як Т. Шевченко, “спати ходячими”, і підлеглих сонному спокою. Останній стан іронічно увиразнено за допомогою рядків колискової пісні “Ходить сон коло вікон, А дрімота коло плота”. Фольклорна аплікація служить також для введення in media res. Так було зі зрослим на казковому прикорні протиставленні: народ, мовляв, — це не якийсь борець-Кожум’яка, існуючий окремо від своїх суспільних установ. Воно посприяло виразному й реальному, на противагу всякій казковості, розгортанню роздуму про несприятливу ситуацію рідного народу в маріонетковій псевдодержаві.

Зірке око Романа Рахманного добачило речі симптоматичні навіть у “перчанськiм” анекдоті про п’яну рибу. В забрудненій спиртзаводом річці вона вертає додому з піснею “Шумел камыш”. Ця російська пияцька пісня, прокоментував публіцист, показала: видавці й художники популярного журналу таким чином визнали, що пересічний український читач уже реагує, як пересічний росіянин. Українці, маючи навіть вищий репертуар (“Як засядем, браття, коло чари...”), й тут поступилися. Все витіснив, при нестачі національної відпорності й гідності, “Камыш”. І в такий спосіб окупанти намагалися втримувати українську націю на рівні “фольклорного народу”. Винен у цьому, звісно ж, не український фольклор, у якому не бракує ні “кон-

курентноздатних”, ані героїчно-епічних творів. А що з ним і з його носіями виробляли вороги — вже всім відомо й в Україні...

Схарактеризованими “зустрічами” з національно-народним світом фольклору, звичайно, не обмежується спілкування з ним публіциста. Можна було б ще вести мову про функціонування в творчості Р. Рахманного, наприклад, опрацьованих попередниками-поетами апокрифічно-легендарних сюжетів, деяких маршів і пісень літературного походження. Але й так сторінки “України атомного віку” й “Роздумів про Україну”, присвячені українській народній творчості, показують: есеїстика і публіцистика Р. Олійника закономірно черпала з фольклорної криниці чисту й живу воду патріотичної ідейності й естетичної краси. Тісно пов’язана з історією і політикою, з літературою й іншими видами мистецтва, публіцистично-художньо освоєна уснопоетична творчість українського народу стала під гострим пером Романа Рахманного довершеним ліричним чи драматичним, оптимістичним чи й сумоглядним засобом донесення до читача важливих уроків екзистенції українського народу, способом наочно розкрити набуті етноментальні вади. Слава України, наші думи, пісні, легенди тощо підпорядковані Романом Рахманним високій меті подолання ду-

ховної і фізичної неволі. Актуальність “прочитання” ним фольклорних моделей була визначена вмінням автора побачити навіть за незначним, здавалося б, фактом, важливу суспільну проблему, адекватно оцінити її й відтворити з небайдужим серцем гідної української людини, державника-патріота, високообдарованого публіциста і вченого.

1 *Рахманний Роман*. Україна атомного віку // Есеї і статті. 1945–1986. — Торонто: Видавництво “Гомін України”, 1987. — Т. 1. — С. 375.

2 *Там само*. — С. 376.

3 *Там само*. — С. 378.

4 *Там само*. — С. 384.

5 *Там само*. — С. 388.

6 *Там само*. — С. 389.

7 *Рахманний Роман*. Україна атомного віку // Есеї і статті. 1945–1990. — Торонто: Видавництво “Гомін України”, 1991. — Т. III. — С. 583.

8 *Там само*. — С. 161.

9 *Рахманний Роман*. Україна атомного віку... — Т. I. — С. 566.

10 *Там само*. — С. 135.

11 *Там само*. — С. 618.

12 *Рахманний Роман*. Україна атомного віку... — Т. III. — С. 372.

13 *Там само*. — С. 641.

14 *Рахманний Роман*. Роздуми про Україну // Вибрані есеї та статті / Упор. Л. Федорук. — К.: Видавництво Товариства “Просвіта”, 1997. — С. 225.

15 *Там само*. — С. 228.

16 *Там само*. — С. 335.

Roman Rakhmanny (1918-2002, real name Oliyuk) is famous publicist, essay writer, historian and literary critic. The author of 17 books he paid a great deal of attention to the Ukrainian folk poetic tradition. His theoretical ideas on the ethno-musicology are based on his understanding of the importance of the national Ukrainian idea. Folklore models are being analyzed by him in a context of the existentiality of Ukrainian folk, their wish for freedom, which makes Roman Oliyuk's-Rakhmanny not only a writer and publicist but a great patriot of his country. After thje Soviet occupation he moved to Canada, but his soul was always in Ukraine and his entire life was devoted to Ukrainian culture.