

*Мирослав Лаюк*

## ХУДОЖНІ КОНЦЕПТИ ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА

Дослідження концептосфери поезії Тараса Мельничука (1938–1995) є продуктивним для осмислення всього обширу художніх концептів, що формувалися в українському літературному процесі другої половини ХХ ст. Творчість цього автора на сьогодні мало досліджена, хоча є, на нашу думку, одним з найбільш несподіваних, а водночас органічних виявів українського світогляду і потужного поетичного начала. Тарас Мельничук, поет, котрий був одним із перших в'язнів радянського режиму «за вірші», є зв'язковою ланкою між поетикою шістдесятників і покоління сімдесятих. Він продовжує традиції української поезії – від Григорія Сковороди, через Тараса Шевченка, до Богдана-Ігоря Антонича, – при цьому будучи суголосним світовому літературному процесу та повсякчасно апелюючи до фольклорного слова. Творчість поета повною мірою відображає настрої тодішнього літературного процесу, у якому, з одного боку, глибоко усвідомлюється потреба «морального забезпечення слова» (вислів І. Дзюби), а з другого – практикуються сміливі поетикальні експерименти. Тарас Мельничук утверджує як перший, так і другий принципи. За поетичні тексти, де політичний ригоризм є експліцитним і основоположним, поет потрапляє до Пермських концтаборів (рукопис збірки «Чага» був арештований 1972 року). Натомість за високохудожні твори, через які Мельничука називали «генієм метафори», поета нагородили Шевченківською премією (1992).

Творчість одного з найцікавіших поетів другої половини ХХ ст., котра є взірцевим прикладом взаємоінтеграції національної та

індивідуальної концептосфер, потребує детального вивчення задля ширшого осмислення логіки творення художніх концептів 60–90-х років ХХ ст.; а твори поета потребують нової актуалізації у зв'язку з їх недооцінкою і суголосністю сучасності. Тому важливим є дослідження генези та структури основних складників концептосфери Тараса Мельничука, визначення її зв'язків з полем національних концептів. Адже саме в цьому полі формується й розвивається націскульптурний «дискурс ідентичності».

Концепт розглядаємо як елемент ментального коду нації; при цьому звертаємо увагу на механізми його постання в окремій свідомості, таким чином концепт постає як динамічна сутність. Услід за С. Неретиною вважаємо концепт «подією», яка відбувається в акті персонального мовлення, коли слово «світу Універсалій» перетворюється за участю мовця, а той, своєю чергою, перетворює узвичаєні світоглядні уявлення і повертає Універсуму його думку [24]. Концептосфера постає у двох вимірах: як макрорівень індивідуальних концептів і як сукупність концептів цілої культури або індивіда. На цьому зрізі на перший план виходять зв'язки концепту з мовою, яка його виражає, а також з людиною, котра це все репрезентує. Авторська «ідіоконцептосфера» відображає поетичну картину світу як цілісне уявлення, породжене сукупністю всіх можливих досвідів і уявлень індивіда. Перехід концепту з авторської концептосфери до концептосфери мови збагачує і розширює національну концептосферу.

Стаючи фрагментом поетичного світу автора, концепт асоціюється з основними темами його творчості. Повторюваність, трансформація, семантичний рух, ускладнення асоціативного плану дозволяють визначити різні рівні символізації образу, закладеного в основу концепту, та виявити системні інтертекстуальні зв'язки. Така багаторівнева, багатощарова структура концепту робить його «фактом культури» [28, с. 41], її «згустком» – тим, «у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини» [28, с. 40].

На основі текстуального аналізу можна вирізнити базові концепти Тараса Мельничука, котрі визначають логіку образної

думки, генерують асоціативний процес смислотворення. Ці ключові концепти не лише за змістом, а й за структурою пов'язані між собою: містять спільні елементи значень, апелюють до фольклорної та літературної традиції, та водночас є «персоналізованими»; їх структурно-динамічні характеристики обумовлені індивідуальним досвідом поета

Так, складну структуру мають концепти «**Ук раїна**», «**Х ата**», пов'язані з концептами «**Ма ти**» і «**З ра да**». Концепт «Україна» є багатозначним: його просторова домінанта визначається рядом топонімів, серед яких найчастотнішим є Карпати; метонімія «Гори» набуває символічного значення центру світу (Axis Mundi); більш широке семантичне поле окреслюється «Степом»; особливу роль відіграє «Діл» (назва місця, де народився поет), що корелює з Шевченковим визначенням людського серця як «тихої долини». До змістових компонентів концепту долучається «родина» парадигма («Україна» значить «Мати»); а також архаїчна символіка «Хати», котра містить низку метонімічних значень (зокрема «гніздо») і постає також як окремий концепт.

Мельничук народився в прикарпатському селі Уторопи в урочищі Діл, його предки тут жили не менше 300 років. Тому зв'язок поета із землею є дуже вагомий і визначальний для його поезики. Мельничук протягом життя жив у різних місцях і займався різноманітними справами: журналіст у Косові, Верховині й інших містах Прикарпаття, лісоруб у Республіці Комі, валовідбійник на Донбасі, студент Чернівецького університету, Московського літінституту, тесля в Красноярському краї, будівельник Криворізької ГЕС, політ'язень у Пермі. Концепт «Україна» у його творчості є простором духовного буття; географічні, історичні, культурно-символічні ознаки цього простору стають основою самоусвідомлення ліричного суб'єкта. Україна не означена конкретно, це особистий простір гідності й волі, конструкт свідомості: «під стріхою / ластівка буде собі / маленьку Україну». Таке значення «гнізда у гнізді» («хати» під стріхою житла) актуалізує мотив глибинного зв'язку, акцентує втаємниченість сакрального простору, в якому треба «угніздитися».

В ієрархії цінностей служіння Україні для Мельничука дорівнює служінню Богу, бо й сама Батьківщина прирівнюється до Христа: «Світ тремтить, наче ртуть: / Неофіти ідуть! / Ідуть і несуть, / Наче рану Христову – Вкраїну». Таким чином імпліцитні значення Голгофи та Єрусалима також визначають смислове поле концепту. Ліричний суб'єкт постійно висловлює свою готовність до акту жертвності заради Батьківщини: «я здобич твоя, вітчизно / я твій чобіт кирзовий», парадокс полягає в тому, що ситуація цього вірша починалася з ідилічної картинки: «ніч / яка чарівна ніч у зоні / не ніч – красуня». Сидіння у тюрмі мислиться поетом як служіння Батьківщині. Україні протиставляється Росія – «замерзлий край березовий / під чужими сліпими зорями». Зорі в Мельничука завжди живі, зоо-, фіто- чи антропоморфні, а «рідні» зорі не лише видющі, а й наділені виразними прикметами краю: «зорі паслися на волі», «мелють млини зірок», «а в небі, неначе у писанім кошику, Карпати святили паски зірниць». Так само живим і дієвим є місяць («місяць пастушить гори, кохання і сльози»); він пов'язується і з архетипним космогонічним мотивом, і з природою Карпат («олени приносили місяць на срібних рогах»). «Сліпі зорі» (тобто космос Росії) вказують на деформований, перверзійний космос. Тому насильство над Україною сприймається як насильство над космосом і природою.

Десятки віршів Тараса Мельничука закінчуються фразою, де останнім словом («сильним місцем» тексту) є слово «Україна» (чи «батьківщина», «край»). Причому структура їхня загалом схожа: перелічено різноманітні визначені простори; вказано на авторову причетність до них, присутність у конкретному локусі, а потім відбувається гнучка зміна або підйом на вищий просторовий реєстр, де центральне місце в ієрархії займає Україна (бо «золотий / ставок зорі / купає Україну»). Це вірші «вчуса у таборі...», «в цих горах...», «уста летіли...», «Щедрівка», «сидить дощик...», «зірки...», «сьогодні шлюб сонця...» та багато інших.

Місце, де народився, – Діл – поет мислить як зону болю, спалюжену сатанинськими діями радянської системи: «йде під укіс мій Діл / танцює місяць / як дідько / чорні гори / відвисли /

як щелепи / стрибають хмари / як жаби вирячені»; суб'єкт поезії спрямовує цей біль на себе: «а в коробці передач / у моєму черепі – / вишні / вишні!». Потім він переходить з мікрокосму Доли на макрокосм усієї країни і народу, вказуючи, «як ворог / мов сифіліс / гори мої гноїв // як енкаведисти / гуцулів перерізали / пилами». Укінці – поет знову повертається до мікрокосму, який перебуває на межі знищення: «лікарю / дайте мені / снодійне / доки я / не здурів».

Поет перебирає у своїх текстах національні місця-символи (Софія, Золоті Ворота, Суботів), протиставляючи їх чужинським (Сибір, Кремль). Персоніфікований Дніпро так само входить до складу концепту «Україна», фокусуючи мотиви турецької неволі, московської наруги, Шевченкової «тополі»: «А до галер прикований Дніпро / Везе своїх братів й сестер в неволю / Повз москалем звалтовану тополію» («Стародавній сонет»).

Натомість концепти «Хата» й «Мати» абсолютно ідеалізовані. Простір дому – це, за словами Гастона Башляра, «доброзичливий простір», адже, на думку філософа, перед тим, як людина «була закинута у світ», вона жила в щасливому домі дитинства. І справді, у Мельничука «піч калачі у вузлик в'яже» (піч – центр дому, живлюща основа й «пуповина» буття); хата подібна до фортеці: «живу у хаті / котру / хоч ти рубай / пали / хоч ріж / не вступиться / ані з Карпат / ані з Франкових роздоріж». Рідний дім розростається і заміщує собою набагато більші обшири: «хата хова за пазуху село». Тут і дитячі, і казкові образи: «у хаті / котру стережуть / три курки / й їхній чоловік – / Когут Когутнич Кукурік». Проте інші, «дорослі» топоси теж займають важливе місце у мовній картині світу поета: зарубіжні Брижіт Бардо, Ніцше, і національні Франко й Панько Куліш. У просторі хати сучасний контекст не може бути зловорожим, лише доброзичливим: «у хаті котра ніколи / не висадить мене на Місяць / хоч Кондратюк / он за тим соняшником / звив гніздо». Дім – це те місце, куди приходять мертвий тато, теж ідеалізований Мельничуком. Хата пов'язується з конкретно «тутешньою» людиною – затятим горянином, бандерівцем. Тут і місцеві історії, і вірування, і легендарні постаті,

з якими ототожнює себе мешканець «хати»: «я Довбуш / старець / цар чудес», – і вся Україна: «зарослий до тополь / до моря / до небес», і особиста біографія: «до п'ят / Карпат / до самих грат»; і уявлення про історію, яка починається зі Скіфії: «синьо волошковий скіф / наколотий на леміш».

У концептах, пов'язаних з позитивними спогадами, святими для Мельничука місцями, лірична емоція підсилюється синтаксичними й метроритмічними зламами, а також паронімічною атракцією: «А ми ідем. / За брата брат. / Ходім! / Он вже видніються з-за грат, / білі руки / хат»; римування слів «грати» і «хати» увиразнює трагічний пафос вірша.

Ситуація поета – безальтернативна, ідеальний світ – втрачений: «куди не піду / не можу знайти / свого дому». У цій фразі відчутний перегук із ще одним представником так званого «витісненого покоління» (поетів 70-х), Грицьком Чубаєм: «і куди б не піти // то це означає розминутись // розминутись із тілом своїм / розминутись із дітьми своїми / а потім – з усіма на світі ночами / а потім – із хрестом на власній могилі» (з поеми «Відшукування причетного»).

Попри те, що більшість текстів мають трагічну основу, позиція автора стосовно концепту «Мати» виразно життєствердна; своєрідна градація мотиву хвали спрямована згори вниз, поєднує «небесне» та «земне»; водночас «Мати» сприймається як космічна вісь, «дерево життя», що проростає з «хати» до «місяця» і протистоїть смерті: «з мертвими / нелегко розмовляти // коли у мене / такий місяць // коли у мене / така хата // коли у мене / така мати». Мати дуже часто постає в ореолі сакральності, вона, як свята особа, готова на жертву, тож «серце матері», ніби космічна «першо-жертва», є основою світобудови (цілим космосом) і символом життя: «мама післала до мене сонце – / не дали // мама післала золоте віконце / що в нашій хаті – / узяли // мама післала золоті карпати – / сказали відібрати // мама післала свої очі – / убили за парканом серед ночі // мама післала свої сльози – / сльози замерзли на морозі // мама прислала своє серце й життя – / чужинець в зону їх притяг // кричало серце до нестями / серце мами».

Мати символізує всепрощення, адже вона завжди жаліє свою дитину: «холодно / голодно / та мама ні разу / не дорікнули мені за те / що я не кінь – / (конем можна було би / привезти / дровець поліно / щоб нагріти хату / і / Україну)» (як бачимо, тут «Хата» і «Україна» входять до структури концепту «Мати»). Зазначимо також присутність концепту голоду, генетичної травми цілого народу: «не дорікнули мені мама / і за те / що я не вівця – / (вівцю можна було би / зарізати на м'ясо / і нагодувати / голод / і холод)». Тут спостерігаємо жест самоприниження, що нагадує християнський кенозис (вівця = «агнець»). Людина редукується до мінімальної одиниці: «не дорікнули мама мені / ні разу / навіть за те / що в світі війна / що в мене стріляють / а з мене – / ні дров / ні дрібки пшона – / павутинка одна».

Одна з варіацій образу матері – спрофанізована Богородиця: вона не здатна захистити власну дитину: «дитину видра відібрала» (видра – звір диявола-спокусника [5, с. 98]). Поет задля увиразнення цього процесу «перевертання» сакрального поглиблює і нагнітає атмосферу жаху, висловлюється їдко і з докором: «розпухли хмари наче змії / від болю корчився живіт // о богородице маріє / устань і радуйся на світ». Відбувається градація тичинівського мотиву «Скорбної Матері», жорстока ритуально-міфологічна інверсія.

Коли в Тараса Мельничука померла мама, він сказав своєму другу поетові Миколі Близнюку: «Навколо немає мами». Вона для нього була втіленням сакрального простору, прихистку серед руїни. Рідна хата поета у 1990 році була підпалена недоброзичливцями в день поетового народження (Тараса Мельничука в той день не було в Уторопах, згоріла вся будівля, а разом з нею багато рукописів). Усе решта, крім хати і матері, – позначене мотивом зради: «мама продана, слово продане». Відтак, коли «навколо немає мами», запановує простір «Зради».

Концепт «Зрада» має два виміри: особиста зрада і зрада народу, котрі часом переплітаються.

Мельничук жорстко докоряє співгромадянам, які продаються ворогу: «Козак потяг і жінку й Січ / На вичинку до москаля»,

«І брата брат / за хліб й добро / Веде на правду / до Батія», натомисть у цьому міфологічному часі, «вічному теперішньому», Росія порівнюється із Золотою Ордою, гетерохронні події стають одночасними. Коли в першій частині вірша «Диптих» висловлюються претензії до Росії, то в другій – повстанців «волочить бусурмен конем». Особиста зрада громадянина засвідчує розрив сакрального зв'язку людини з космосом, тому поет травестує ситуацію, тлумачить соціально-психологічні явища як факти зловісної деформації самої природи: «І навіть лопухи вухаті – / І ті пішли у москалі», «Дніпро не знає, де Дніпро», «Наче в світі є дві України, / Але нас не любить ні одна». Цей ігровий підхід, передавання трагічного через жартівливе, втілюється за допомогою пареміологічних варіацій: «рубай рубай гуче-ляше / бо все одно по случ наше», «і сказав хтось / (гамлет сказав?) / ти залізний / зуби не скаль / ти ж / не москаль».

Це відчуття переростає в параноїдальну формулу: світ зрадив Бога, космос зрадив людину: «і світ усіх кудись несе / немов Ісуса до Іуди». Любов, як гуманістична християнська категорія і основа світогляду, заміщується насильством; не Бог, а зброя стає «усевидющим оком»: «гвинтівка / спостерігає за людьми // напевно любить / їх». Мельничук відчуває постійну настороженість і напругу: «і навіть у ніжному / як дитинча / Йвано-франківську / і досі в чоботях / енкаведиста / хлюпає / моя кров»; рідний простір природи теж містить у собі підлість: «син бджоли свій губить ніж», – тобто Мельничук втрачає все, навіть ідеал природи. Це пов'язано з тим, що в житті поета часто зраджували найближчі люди: кохані йшли до інших, друзі писали доноси владі. Жінці, яка його покинула, Тарас присвячує рядки: «Так було... на липневих воротах / Ти мою розіп'яла весну». Ситуація безнадії поглиблюється передчуттям трагедії його роду: жінка, яка йде від поета, забирає і сина: «Пішла до іншого від мене Ніжність, / А з нею – син... / А з нею і мій син». Або: «І сталося те, що мало статися. / І що мені із того, що смерека в сїглі / До себе тулить русе смерека, / Коли я маю сина – і не маю сина, / Бо місячно-калинову коліску синову / Гойдає інший по ночах».

Отже, взаємовизначальні концепти «Україна», «Хата» і «Мати» – основа поетичної картини світу Мельничука, вони є постійно під загрозою через «Зраду», котра набуває біблійних масштабів і означає профанацію найсвятішого та руйнацію духовного «гнізда».

Ще одним важливим мельничуківським концептом є «С к і ф и». Сарматський міф Речі Посполитої, який полягав у тому, що польська шляхта нібито є спадкоємицею роду сарматів-воїнів, постає як один з прикладів європейського міфогенезу ще у XVII ст. [6]. Натомість у козацькій версії, Літописі Грабянки, у розділі «Про зачатки переіменування на козаків та звідки їхня назва походить, від якого племені та роду; а водночас коротко і про найдавніші події, з ним пов'язані», йдеться про скіфсько-хозарську версію міфу: «Народ малоросійський, прозваний козаками, має щонайдавніше походження від скіфського роду, – котрий, як кажуть, жив аж біля гір Алянські Аляни, біля річки, що протікає через Бухарську землю в Хвалінське море, – від хозар, що своєю спорідненістю сягають племені першого Яфетового сина Гомера» [12]. Якийсь час цей міф, як твердить Н. Яковенко, виконував функцію ідеологічної основи для війни української еліти проти російської. Нової актуалізації тема Скіфії зазнає в Росії кінця XIX – початку XX ст., що переростає в певну ідею «скіфства» як пошуку «природної» людини, яка підпорядковується лише стихії, моделі загубленої культури, котра ґрунтується на діонісійному первні; ця ідея також пов'язана з популярною на той час філософією «панмонголізму» (Росія як Дике Поле). Мотив «скіфства» знаходимо у В'ячеслава Іванова («Скіф танцює», 1891), Валерія Брюсова («Скіфи», 1899, «Древні скіфи», 1916), Костянтина Бальмонта («Скіфи», 1893), Федора Сологуба («Скіфські суворі далі», 1908–1920), Велемира Хлебнікова («Скіфське», 1908), Олександра Блока («Скіфи», 1918), Максиміліана Волошина («Дике поле», 1920), Марини Цветаєвої («Скіфські», 1923) тощо, ці автори опоетизовують, оміфологізують дані, знайдені в «історії» Геродота. Особливий внесок у розвиток теми зробили розкопки скіфського кургану Солоха на Запоріжжі (1912–1913) під керівництвом

визначного сходознавця, археолога, професора Петербурзького університету Миколи Веселовського, після чого з'являється багато наукових та публіцистичних розвідок, що спонукає до нової міфотворчості та створення певного «культу» скіфства. Тарас Мельничук був добре обізнаний з творчістю поетів Срібної доби, проте припустимо, що найбільшим поштовхом для втілення у його поезії концепту «Скіфи» було знайдення пекторалі та інших вражаючих артефактів у кургані Товста Могила на Дніпропетровщині 1971 року. Саме тому образ скіфа у його творах часто контамінується з образом козака (місця розкопок – колишня Гетьманщина), котрий так само є моделлю «стихийної» людини, що провокує неодноразове вживання образів степу, коня та корелює з властивим Мельничукові епічним світовідчуттям.

Концепт «Скіфи» є досить значущим для Тараса Мельничука. Якщо проаналізувати неопубліковані рукописи<sup>1</sup>, то можна припустити, що поет замислював цілий цикл з назвою «Скіфи». Атрибутами скіфа є кінь і лук зі стрілами; цей тип, попри зв'язок із золотом і сонцем, можна назвати «діонісійським»: хаотичний, вольовий, стихійний, войовничий. Концепту «Скіфи» підпорядковуються концепти «Козак», «Степ», «Час», «Кінь», «Пантера».

«Скіфи» постають у міфологічному хронотопі – як «вічне теперішнє». Минуле для Мельничука є живим, герої вчорашнього та міфічні істоти є повноправними учасниками метаісторичного діалогу (Довбуш, Рембрант, Шевченко, Чугайстер). Поет постійно натякає на те, що історія жива, вона пульсує в мові й свідомості, зачаївшись у глибинах землі, і здатна провокувати нові потужні виверження: «дихають тяжко / вулкани козацьких могил». В одному з автологічних віршів Мельничук використовує лише три питальні речення: «що із того / що ми прийшли // що із того / що

<sup>1</sup> У праці використано неопубліковані рукописи Тараса Мельничука. Вони взяті з двох папок, де зберігалися унікальні фотографії, листи і неоприлюднені вірші Мельничука, котрі, зі слів поета і видавця Василя Карп'юка, на початку літа 2013 року потрапили до Василя Іваночка, засновника видавництва «Лілея-НВ». Наразі йде робота над розшифруванням рукописів, котрі планує опублікувати видавництво «Діскурсус» (Івано-Франківськ).

ми підемо / що із того?!». Людське життя стає мізерією на тлі вселенського хаосу, тому лінійний час Мельничука не цікавить, історія постає (за Гайдном Вайтом) метафорою, яку кожен сам собі створює. Тут – повна анархія часу, який рухається в усіх напрямках: мертві відчують біль живих, самі оживають, набувають нової актуалізації, піддаються процесам травестування (наприклад, у вірші «журяться журавлі...» син князя Данила не повернувся з Афганістану). Не лише часовий, а й ієрархічний ряди переплітаються, метонімія поєднується з метафорою, утворюючи катахрезу: «і крига на озері / і скіф на бульдозері / і смерть у нетрях / і бог на небі / і на бантині / копчені вепри».

Мельничук використовує час як пластичний матеріал, котрий, фактично, стає категорією просторовою, – наприклад, коли поет парадоксально поєднує його з кольором: «хвилину вбрали у червоне», долучаючи до цього соціальні та екзистенціалістські контексти розуміння (кров, минуцність, життя і смерть). З другого боку, історія стає заручницею терору та предметом маніпуляцій або замовчування.

Зі Скіфії Мельничук починає опис своєї персональної історії: «іду // а воно скіфи скіфи / де ваші луки? – питаю // он! – показують на червоний / ешафот сонця / і шепчуть // тихше // на світанку засудили / росу на смерть / і повісили на траві // а ти скіфи скіфи / неначе й справді / скіфи живі». Історія тут ніби зрікається себе самої, слово «тихше», графічно відділене, увиразнює тему мовчання (магістральну для концепту «Тюрма»), традиційно вітальна символіка сонця набуває протилежного значення в контексті «ешафота». Мотив страти конкретизується завдяки образу засудженої на смерть і повішеної «роси», яку висушить жорстоке червоне сонце (можливо, «роса» тут означає «живу воду», без якої «скіфи» залишаються примарою: вони не можуть ожити і не здатні воювати, бо обеззброєні тим самим «сонцем»).

Чуття історії оприявлюється Мельничуком як співучасть у подіях, проектування життя ліричного суб'єкта на образи історії: «П'є печеніг вино / з черепа Святослава / І доки він буде пити / кров мою / зайда кривава?». Поет «викликає» з потойбіччя

всіх, хто може мати вплив на текстову дійсність, розставляє їх за своїми схемами: «кістки калниша / обсмоктує земля // довженко / іде за плугом / (неорана туга) // а князь ігор / в троянду тече / бо – / не з мечем».

«Світ з коня і пантери почався», – читаємо в одному з віршів рецептивного циклу «Скіфи». Опозиція «кінь / пантера» – це проєкція дня / ночі; обидва образи апелюють до княжої доби (порівняння витязя з «пардусом» у «Слові...») та містять ряд значень концепту «Скіфи». Пантера – це хижак, який полює на оленя; символіка оленя пов'язана із сонцем, тобто ніч полює на день, діонісійне на аполлонічне. Пантера є також імовірною проєкцією «темного» начала скіфа, безладного й жорстокого: «у чорних зіницях пантери / блискає скіфська ніч», тоді як кінь – це скіф «денний», зримий, тип лицаря.

Разом з тим пантера є уособленням самого хаосу світу: «Мчить пантера за мною / Щосили / Бо я міф / я людина / я скіф». Цю ідею Мельничук пояснює необхідністю елементів невпорядкованого у будь-якій системі («Навіщо степам пантера? / Щоб будити до битви життя»), тоді як «скіф» – він сам полює на пантеру, використовує лук і стріли, щоб «упіймати» цей нерозчленований обшир світу; проте не здійснюються ані намір «скіфа», ані намір пантери.

Загалом, у Мельничуковій творчості немає жодного образу тварини-хижака, лише в означеному рецептивному циклі; жорстокість і насильство поет пов'язує з радянською владою, терором, залізом, але ніколи – з природою. Натомість тут хижацтво – це форма існування світу первісного, де ще немає історичного часу: «Біг пантери бистріший від часу». Тож ця тварина стає символом первісного колективного страху перед невідомим: «Пантера пантера куди не ступи / Пантера ззаду спереду і збоку / Помножене страхом на сто пантер / І навіть вже оленяче око / Здається пантеричим з-за дерев / Здається оком пантери тепер». Це темне начало органічне світові, воно може перевтілюватися в інші предмети, переходить з однієї речі в іншу. Ще один хижак у циклі (і другий загалом на всі поетові тексти) – грифон. На «фіктивну» хижість обох тварин (тобто органічну світові, а не насильницьку щодо

нього) свідчить їхнє походження: пантера – образ екзотичний, грифон – міфологічний. Чорний грифон у тексті роздирає лоша, в цьому місці відбувається і розривання міфологічного хронотопу: ліричний суб'єкт потрапляє в реальний час, для якого актуальними є концепти, пов'язані з трагізмом радянського повсякдення: «Я стеріг не встеріг кінське стадо / Я безсилий проти літаючих звірів / Прив'яжи мене до коня тату / Я не виправдав твою довіру». Мотиви примусу, неволі, невидимої загрози, тотальної підозри й тотального безсилля, неминучої загибелі – визначають різні рівні символізації образів, закладених в основі концептів «Тюрма» і «Залізо». У «скіфському» циклі вони виникають як відлуння майбутнього, передаються через брязкіт «ланцюга» часу: «тікають олені і дзвонить повітря немов ланцюги».

У Тараса Мельничука є принцип, який послідовно втілюється в його поезії: інвективний самоповтор. Він полягає в ідилічному чи екзальтованому змалюванні якоїсь побутової чи пейзажної сценки, яка зрештою проявляє глибинний саркастичний підтекст. Наприклад, досить довгий (порівнюючи з іншими) вірш «конюшня сміється...» розповідає про те, як коні засиджуються у конюшнях, потребуючи свободи; як «у коня розривається серце». Символічний образ «конюшні» (не стайні!) – це атмосфера затхлості, смороду лайна; ефект підсилюється метафорами «змій» і «ворон», уживанням слів «тюрма» і «кримінал». Очікується, на тлі попередніх віршів, що остання фраза зруйнує цю парадигму, що все це має закінчитися звільненням (як у поезії «рухаюсь мало...»). Так і є: вірш закінчується антитезою (причому не якимось образним зворотом, а мінімальною формулою без поетичних засобів: «Ніколи!»), котра є грубою і «непоетичною»; проте саме тому і звучить особливо сильно. У цій основний парадокс текстів Мельничука: деякі відверто слабкі вірші в контексті інших творів та інформації про життя поета набувають нового позалітературного сенсу.

Метафора «галера степу» має амбівалентне значення. Степ стає простором, де означуваний принцип позачасовості, власне, і втілюється; він найперше пов'язаний з концептом «Воля» (образ

скіфа як утілення цієї абсолютної волі контамінується з образом козака). Водночас «галера» є символом рабства, страшної турецької неволі (бранці були прикуті до галер ланцюгами). Тому метафора степу пов'язується зі смертю, поневоленням, знеславленням («степ у кривавих козаках»; «І лиш душа – сплюндрована бійниця / Стріляє безоружна в мертвий степ»). Мельничук послідовно міфологізує цей простір, де героїзм – лише красива втрачена модель поведінки, а степ набуває зловісних значень мертвотності, підміни, симулякру свободи.

Марення про великий подвиг перетворюється на дрібну втечу; ілюзія вагомого чину стає мізерією на фоні історії («це ти конику пишній / давай зап'єм могорич / сльозами / за те що не єсть ми козаки / що не єсть ми гайдамаки / а єсть коники-цвірконики / по яких плачуть / маки»). Поет гротескно змінює полюси функцій образу, що є втіленням свободи; живу динамічну сутність ув'язнює у форму: «І скіф кує – увінчує в граніті / Огненного коня – і мужа на коні» (тобто скіф спостерігає власне закам'яніння, витіснення себе-як-живої-матерії з меж «об'єктивної» історії).

Отже, концепт «Скіфи» представляє уявлення Мельничука про властивості часу та репрезентує модель «вільної людини» на тлі «знеславленого степу».

Власні уявлення про поета, його долю та взаємини зі світом лягли в основу ключового у творчості Мельничука поетологічного концепту – «**Князь роси**». Словом «князь» на Гуцульщині називають нареченого. Але це слово, звісно ж, апелює і до значення «повелитель», причому в національному контексті мотиви влади та шлюбу поєднуються: адже князь мусив символічно «пошлюбити» землю, котру приймав у володіння (цей звичай зберігся в обряді «вінчання на царство»; подібну символіку зустрічаємо й у «Слові про похід Ігорів»).

Центральна Мельничукова книжка «Князь роси» вийшла друком 1990 року у видавництві «Молодь», хоча її ідея народилася ще в 70-х. Фольклорні конотації щодо «роси» досить суперечливі: це «холодні роси» у пісні «Гомін, гомін по діброві»; приказка «доки сонце зійде, роса очі виїсть»; космогонічні загадки про

росу, котру «місяць бачив, сонце вкрало», тощо. Роса є найбільш уживаним образом Мельничука, вона постає в різних контекстах, проте завжди символізує чистоту, любов, силу, родючість, працю, а також позначає час літа, коли народився Мельничук (серпень).

Вважаємо, що одним із основних джерел народження поетологічного концепту «Князь роси» був вірш «Князь» Богдана-Ігоря Антонича, творчість якого Мельничуку була добре знайома. Там є такі рядки: «Ще гори куряться від снігу, / сім стріл неначе сім пісень, / і юнака вітає день / окрилений найменням: Ігор. // Горять скрипки в весільній брамі, / на ній стобарвний прапор дня. / Іду в захопленні й нестямі, / весни розспіваної князь». Звісно, настільки вітаїстичний і беззастережний пафос абсолютно чужий Мельничуку, однак у цьому контексті важливою є саморепрезентація поета у тексті – такий прийом міг підштовхнути Тараса Мельничука до називання себе «Князем роси».

У Старому Завіті роса на руні позначає Божу благодать, а «Руно Орошенне» є символом Богородиці; проте фольклорні значення «червоної роси», а також сліз як роси пов'язані зі смертю й сумом (пригадаємо образ страченої роси, яку «повісили на траві»). Амбівалентні значення «роси» корелюють з опозицією «жива» / «мертва» вода, ранок / вечір і проєктуються на систему символів Мельничукової книжки «Князь роси», де роса співвідноситься з творчим, вітальним началом, але також спостерігається віддалений зв'язок «червоного» з «росяним» (Мельничук часто вдається до напівнатяків). Роса може перетворитися на кров, позначає вбивство («роси пахнуть фіалками, / фіолетові роси, і білі, / і (од зорі) червоні», «на світанку засудили росу на смерть», «знов гайдуки / скривавили росу»). Синонімом до природної роси стають сльози («сонце сушить сльози і росу»), що також пов'язує цей концепт з мотивом насильства – катувань і страти.

Поетологічний концепт «Князь роси» тісно пов'язаний з фольклорним словом, ритуальними діями весільного циклу. Ігор Калинець казав: «Мельничук мав багату фантазію, що виростала з народної поезії. Більшого знавця фольклору, стилізатора в народному дусі годі було відшукати» [9, с. 238]. Саме із текстів замовлянь

Мельничук запозичує близький до «Князя роси» образ Червоного Чоловіка (Степан Пушик пише: «Пригадую, як він [Т. Мельничук] накидався на “Етнографічні збірники” Наукового товариства імені Т. Шевченка. На інші видання, які я кипами одержував з різних наукових бібліотек, брав у знайомих. Його вразила примова від рожі (бешиги), в якій бається про червоного чоловіка» [26, с. 29]). Червоний Чоловік у поезії Мельничука уособлює, як і Князь роси, первісну свободу; він живе в Говерлі, а ця просторова вісь є міфологічним центром світу, непідвладного насильству, світу первозданної «свободи» гір і степу. Червоний Чоловік каже: «глухим дам слух, / беззвуком звуки, / сліпим – посію зорі ув очах». Так і Князь роси – приходить у світ, щоб перекласти мову природи на мову людину, щоби здійснити священний шлюб людини і природи.

Самоідентифікація ліричного суб'єкта з князем як володарем є певною мірою авторською іронією. Мельничук натякає на примарність і ніщоту влади: «Князі золотих штиків / (а мені таке!) / на тацях листків підносять / (бо сон) / світло червоних квасоль», цей «володар» також не є одиничним і унікальним: «В росяних бочках – / росяний сон. / В росянім лузі – / золоті князі». Більше того, поет відчуває постійну присутність того, що упосліджує його існування – це тюрма, неволя. У реальному житті Мельничук відчував цю залежність не тільки через тиск тоталітарної системи, а навіть у сімейних стосунках. Віктор Неборак згадує, що коли Мельничуку після виходу «Князя роси» для творчого вечора потрібен був костюм, його друзям довелося їхати в Уторопи і доводити братові Тараса потребу виділення на одяг коштів з гонорару, отриманого за книжку [23, с. 251].

Ще одним образом, який оприявлює концепт «Князь роси», є Довбуш, котрого й досі горяни сприймають як невинну жертву, вбитого пророка. Довбуш у Мельничука (і в колективній свідомості гуцулів) часто мислиться як прообраз упівця. Мельничук казав, що, якби народився раніше, – пішов би до УПА. Тому саме такий бунтар, який віддає власне життя в жертву і є невинно убієнним, – модель «Князя роси».



Водночас «Князь роси» перебуває (так само, як і Шевченко, про що скажемо згодом) поза суто людським, він вписаний у природу. У віршах часто відбувається розчищення простору для ідеальних заміників: «розцвіла троянда // спочатку була / як хата // потім як небо // а далі й зовсім / не стало людей». Відтак світ предметів у Мельничука одухотворюється, перебирає на себе антропоморфні функції і риси. Наприклад, у вірші «Макогін» кухонне приладдя сідає «за стіл під образи», «крекче та варенуху смакує», має дітей – «макогоненят», жартує з ними. Коли поет потрапляє в індустріальний простір – укладає асфальт, будує гірничо-збагачувальний комбінат у Кривому Розі, – це спричиняє його відчуження від природи, тобто означає розрив, «розлучення» зі світом, забуття мови. У цьому «залізному» просторі зникає волога субстанція життя – «сонце сушить сльози і росу», – тож на захист приреченого живого світу стає Князь роси, який символізує гармонійне взаємопроникне поєднання людського та природного начал, влади та волі.

Отже, поетологічний концепт «Князь роси» позначає нареченого природи, який має вищість над людиною, бо може перекладати мову природи на людську; проте він приречений на миттєвий спалах жертвовної краси і трагічне відчуження від світу, який стає «залізним».

«С о н ц е» і «Р і з д в о» – це одна важлива пара концептів Мельничука. Сонце для більшості архаїчних культур було центральним божеством, джерелом енергії творення, тому сонцепоклонство властиве багатьом етносам. Джек Тресіддер зазначає, що, «незважаючи на геоцентричну картину всесвіту, котра домінувала у древній астрономії, деякі найперші зображення влаштування всесвіту показували сонце як символічний центр чи серце космосу» [30]. Концепт «Сонце» широко представлений у фольклорних текстах (приказки, загадки, пісні, казки), а також у солярних міфах. У слов'ян більшість великих свят – Різдво, Купала – були пов'язані з культом Сонця, символом «Всевидячого божества, Вищої космічної сили, центру буття...». З ним пов'язані численні теоніми – Білобог, Божич, Дажбог, Купайло, Ладо, Припікало, Світовид, Ярило [3, с. 497].

У Карпатах Сонце разом із Землею були головними божествами. У деяких регіонах Гуцульщини кожен рядок коляди починається з частки «же», котру трактують як скорочення від кличної форми «Боже», проте, зважаючи на язичницькі корені коляди та відсутність у деяких текстах християнських мотивів, можна говорити, що форма «же» виникла раніше, ніж у ХІХ ст. Багато дослідників, зокрема І. Вагилевич, В. Гнатюк, М. Ломацький, А. Онищук, В. Шухевич, вважали, що «християнська релігійність гуцулів була невелика» [10, с. 254], у середині 30-х років ХІХ ст. сюди було направлено багато високоосвічених священиків для витіснення язичництва, тобто можна впевнено припускати, що форма «же» походить від слова «Дажбоже». Петро Шекерик-Доників у художньо-етнографічній праці «Дідо Иванчик», створеній у 30-х роках ХХ ст., описує несприйняття частиною населення нової, «нав'язаної» віри, а також засудження іншою групою людей старої, «поганської», це вилилося у дивний симбіоз: «...З гирьков бідов докінчувала уна говорити оченаші. Зачила си христити. Била поклони тай цулувала земню й нам казала цулувати земню, бо земня света – наша матір. Земня – то донька Сонця» [31, с. 37].

Якщо розглядати концепт «Сонце» на рівні взаємодії його понятійної, образно-перцептивної та аксіологічної складових, то бачимо, що він пов'язаний з міфологічним розумінням «верху» ієрархії і центру Сонячної системи (чи центру світу), а також із ціннісним полюсом «добро» (в опозиції до полюса «зло»), що пов'язане з асоціативними моделями «тепло», «радість», «життя». Ірина Саєвич вважає, що «аксіологічну ознаку концепту Сонце формують насамперед висока образність і багата символіка, що уможлиблює визначення його як глибоко укоріненого ціннісного утворення, притаманного всім представникам українського етносу» [27, с. 58].

Слово «сонце» у всій поетичній спадщині Тараса Мельничука вживається кілька десятків разів, але спектр символічних значень є доволі широким і суперечливим.

Традиційно сонце є позначником символічного верху («це си ве сонце – голова Карпат»); у першій збірці поет пише: «Якщо вмерти – то од спраги творчости, / Якщо вмерти – то від сонця, /

і за сонце». Водночас він порівнює його тепло з теплом штучним («я хочу слухати недзвонне сонце – / цю велетенську електричну піч»), – що є зумисною профанізацією сакрального образу. Сонце стає «недзвонним», тобто позбавлене звуку дзвона (не може віщувати), а також втрачає позицію «верху» (церковний дзвін на дзвіниці).

У Мельничука образи часто ізолюються від узвичаєних контекстів їхнього вжитку. Так, сонце постає в живій взаємодії з природою («пелюстки несуть угору сонце»), як одухотворена часточка «малого» («сьогодні шлюб сонця і бджоли»). Відповідно, актуалізується традиційна символіка надії, добра. У збірці «Несімо любов планеті» сонце пов'язується з циклом дня й енергією життя («А це велике свіже сонце, / народжене сьогодні вранці!»), воно викликає почуття радості («Я славлю серце, повне сонця вщерт»), піднесення («Моє сонце світить / трьом мільярдам людей»), обоження («впав би я перед ним [сонцем] / на коліна»).

Дослідники стверджують, що солярна символіка може викликати суперечливі відчуття. Існували уявлення про множинність сонць, а також про чорне сонце підземного світу (це розуміння експлуатували алхіміки, окультисти, ідеологи Третього Рейху, теософи). Мірча Еліаде говорить про те, що солярний символізм звівся до штампів і кліше, стає затертим місцем релігійного досвіду [7, с. 84]. Ірина Саєвич доповнює: «на сучасний аксіологічний модус Сонця суттєво вплинули і аномальні кліматичні умови, що спостерігаються протягом останніх років» [27, с. 61], – тобто спека є ознакою глобального потепління, причиною погіршення стану людини і довкілля.

Попри те, що концепт «Сонце» в поетичній картині світу Тараса Мельничука нерозривний з концептами «Життя», «Краса», «Світло», він значно відрізняється від означених на початку іпостасей. У віршах, написаних після першої збірки («Несімо любов планеті»), «Сонце» – це знищене «життя», втрачені «краса» і «світло». Поет вказує на причину такої позиції усталеного символічного значення: «Діє і живе тюрма Європи / і плазує сонце перед нею ниць». Терор підпорядковує собі все традиційно

сакральне, профанізує та дискредитує його, тож сонце – як символ «верху» ієрархії – набуває ознак злої демонічної сили («сущать сльози і росу», стає «червоним ешафотом»).

Мельничук приходиться до своєї звичної теми: обмеження екзистенційної потреби особистості волею іншого, вимогою підпорядкування і покори, наслідком чого стає мовчання: «Сонце Віри, сонце Правди й Воли! / Замовчіть! Не смійте відкривати уст». Тому образ сонця часто використовується автором для оприявлення чинів насильства з боку агресора і вводиться до тропів, які увиразнюють цей мотив упослідження: «обвуглене сонце», «три заборони <...> каламутья сонце хвостами», «гусениці блискучі як срібло мерехтіль ряхтіли переливались мов сонце товкли», «кріпакувало сонце». Інша постава сонця – зневажений труп: «серце – мертве, й сонце вмерло», «бо ми такі богомольці / що не живе уже сонце», «капає капає свічка сонця». При цьому в одному з віршів зневага й насильство поширюються навіть на Діву Марію: «ідеш – богородиця – копнув / ідеш – вухате сонце – / бац / (марш у лопухи)», тобто символічний «верх» в усіх його іпостасях у Мельничука стає джерелом деструктивних імпульсів, знярядям «страсти» найціннішого: природи, релігії, традиції.

Після ритуального підкорення сонця, втрати заступництва з боку вищих сил, поет постає сам на сам з репресивною системою, тоді як колишні символічні втілення «верху» здійснюють перверзійні дії щодо світу, стають виконавцями терору («сонце ловить / над вуликом бджіл // і зв'яже їм / назад руки»); натомість у такому перевернутому просторі поет обирає для себе роль останньої жертви, яка може врятувати всесвіт: «сонце гвалтує росу / сонце вбиває калину / Ісус / я розп'ятий Ісус / на тобі / Україно». Тут образ «сонця» нагадує Люцифера-Сатану, який був улюбленим Божим янголом, поки не зрадив його; у Мельничука присутній також мотив народження Антихриста (якому має протистояти поет). Така позиція і настрої недовіри та ненависті абсолютно суперечать пафосу першої збірки, де було: «мені так радісно-радісно, / наче в морі / бентежному парусу, / коли всі мають сонце. / І я хочу, / щоб нікого воно / не / обминуло, /

не обмануло, / щоб людина людину / берегла, мов сонце, / і щоб порівну / сонцем ділилися ми / між собою, / як діляться / двоє закоханих / радістю і любов'ю».

Сонях – метонімічний образ сонця – оприявлює втрату останнім свого звичного контексту розуміння: «енергія творення». Згадана рослина у Мельничука не є символом плодючості, прагнення до світла тощо, навпаки: сонях – це симулякр сонця, насіння – симулякр плода; тут ідеалізований образ стає бутафорією, за якою приховані або пустота, або обернена сутність («а де сонценята?.. нема / лиш промінь скаче в траві / та сонях – степів отаман / думає: сонця катма / а зернят повно в голові»).

На рівні образності, втративши міфологічну функцію «верху», сонце втрачає взагалі всі символічні властивості, пов'язані з ієрархічною центрацією: «піднімаю каміння – / самі черв'яки / а сонця нема // і я не знаю / це літо / чи це зима // що сонце є / і сонця нема», тобто це небесне тіло є предметом, який позбувся більшості своїх концептуальних означень, і, втративши волю, служачи злу, не заслуговує навіть на символічний «низ» (місця з черв'яками).

Цьому «Сонцю», що стає символом занепаду, протистоїть концепт «Різдва» як певної ідеальної, утопічної ситуації. (Можливо, це пов'язано з язичницьким підґрунтям колядування з образом нового «божича», якого народжує богиня-праматір Лада, – тобто з новим, не сплюндрованим і не спровофанізованим Сонцем.)

Коли Мельничук «збирає» всіх найкращих «на нарах», він згадує саме про це свято: «і Агатагел Кримський / сидів на нарах коло мене / і вчивсь сміятись / до Різдва». Таке висококаліберне товариство, власне, дозволяє саму думку про Різдво. У поемі-коляді «Пастирі» Мельничук згадує тих, хто достойний коляди як найвищого у його системі цінностей світославного і світотворчого акту, вписуючи себе в це товариство, формуючи трійцю звідарів: «ходім колядувати / до Тичини / а потім разом / до Шевченка // бо ж три нас три нас / звідарі / три пастирі / малого Йсуса / що ізнялися й полетіли / та крилечками з броду / п'ють хрещену воду».

Описаний простір позначений маркерами онейризму – польоту, перевтілень, мандрів у часі, що свідчить про певну ілюзорність цього «Різдва». Трагічний підтекст увиразнюється, якщо залучити відповідні біографічні контексти А. Кримського, П. Тичини, Т. Шевченка; важливу роль відіграє при цьому традиційна гуцульська коляда.

На Гуцульщині цей жанр є винятково своєрідним. В. Гнатюк писав, що тут колядки «заховалися ще в повній первісній архаїчності» (цит. за: [10, с. 321]), а це, як вважає Р. Кирчів, «стосується ряду характерних особливостей змісту і форми колядної народної поезії. Насамперед збереження реліктових рис її генетичної пов'язаності з давнім культом зимового сонцестояння, аграрно-магічною і величально-побажальною функцією обряду колядування» [10, с. 321]. Водночас архаїчні мотиви в гуцульській колядці переплітаються з історичними, євангельський сюжет – із соціально-політичним злободенням.

У Мельничуковій «поемі-коляді» «Пастирі» немає формальної стилізації під колядку та ортодоксального біблійного мотиву народження Ісуса. Тут зустрічаємо характерний власне для гуцульської коляди зв'язок з подіями недавнього минулого та рефлексію над сучасним, котрі парадоксально поєднуються зі священним сюжетом та традиційними персонажами: «дзюбають автомашини сніг / правий чобіт твій Ісусе / повен крові // а в лівій руці / вбитий світ / примушує вбити / щоб себе захистити / святий вечір». Тут також помічаємо, що мотив народження Ісуса контамінується з іншим центральним мотивом – Розп'яття, – що є характерним для гуцульської коляди (де часто можна спостерігати й інші хронологічні «неузгодженості»: наприклад, коли за святковим столом Діва Марія тримає на руках малого Ісуса, а біля неї – святі апостоли). У цитованій частині «поемі-коляди» також варто звернути увагу на останній рядок, який апелює до рефрену «щедрий вечір / добрий вечір», а також до тексту новітньої гуцульської колядки, де мотив радянського терору, як і в Мельничука, є центральним: «Сумний Святий вечір в сорок шестім році: / По всій нашій Україні плач на кожному кроці. // Сіли до вечері мати

з діточками, / Замість мали вечеряти та й облилися сльозами. // Мати гірко плаче, а діти питають: / – Мамо, мамо, де наш тато, чом не вечеряють? // – Тато на чужині, в далекім Сибіру, / Споминають Святий вечір в нашій славній Україні. // Споминають Святий вечір і усю родину, / Батька, матір, жінку й діти, й нашу неньку Україну. // Сумний Святий вечір в сорок шестім році: / По всій нашій Україні плач на кожнім кроці». Цей мотив є провідним у тексті Мельничука, на ньому будується основний екзистенційний парадокс: свято, яке пов'язане з радістю, новим початком, позначене ситуацією пустки й безвиході: «тихо скавулять кімнати / на ґратах / горищвіт зірок / у синьому горщику / несе янголам борщику / а година хоче спати // звари мені вкраїноньку мати / зрубай мені голівоньку кате».

Тут спостерігаємо напрочуд органічне переплетення фольклорного, літературного та історичного пластів: давня коляда та її новітній зразок; тичинівський «борщик у горщику»; страшна пам'ять людожерного Голодомору... Концепт «Святої вечері» у Мельничука формується на основі мотиву всеукраїнських поминок і народження (воскресіння) через страту.

Мотив царя (Бога), контамінований на Гуцульщині з мотивом господаря, який приймає гостей, у Мельничука зазнає трансформації, пов'язаної з означеною попередньо темою: «а в царя за плечима місто / а в царя на шиї намисто / а в царя на долоні убивство». Тут також маємо справу із суто ігровими формальними елементами, які характерні для жанру коляди (в загальнонаціональному фольклорі – це тексти типу «Коляд, коляд, колядниця, / Добра з медом паляниця, / А без меду не така, / Дайте, дядьку, п'ятака»). У Мельничука цей підхід зазнає значної трансформації, бо ігри дуже віддалено пов'язані з різдвяними ритуалами; наприклад: «зроби мені цигане / в руку полуницю / раз-два-три / та най мене люблять / як мед молодиці / двадцять-три». Такий принцип є звичним для гуцульського фольклору, адже, як зазначають дослідники, «життєрадісній вдачі гуцула органічно близьке гумористичне забарвлення народнопоетичного слова. На цій основі тут, крім веселої співанки-коломийки,

здавна культивувалися жарт, дотеп, анекдот, гумористичне оповідання, новела» [10, с. 330].

В одній з частин «поєми-коляди», яка загалом апелює до календарної обрядовості, Мельничук використовує мотиви весільних пісень, зокрема фрагменти «скупляння» «старостами» (боярами): «прийшли бояри / купувати німця // німця купили – / ярма лишили / ще й жемчужні занози / ізлітайте неньку з околоту / та збирайте сльози». Обряд у Мельничука травестований, бо замість нареченої, символу чистоти, краси, – маємо німця (первісно «німець» – «німа» людина, яка говорить незрозуміло, іноземець). Для загострення саркастичності висловленого Мельничук використовує «весільну лексику» – слова «бояри» і «жемчужні». А от у вірші «Іду я конем...» ідеться про весільний звичай, коли наречений і наречена до вінчання ідуть на конях; цей обряд проектується на весь народ, але при цьому смислове навантаження ритуалу перевертається: наречену, традиційним символом якої є лебідка, вбивають.

Віктор Неборак згадує про Мельничука: «Новий рік і Різдво 1991 р. я відсвяткував у Львові і повернувся в Ірпінь. Зима була справжня – сніжна і морозна. Перший, кого я побачив, був Тарас. Він обходив наш заметений снігом корпус і колядував. Він бурмотів собі між куплетами під ніс: “Ніхто мені не колядує, то хоч я сам собі заколядую”. Усі мешканці нашого корпусу роз'їхалися. Тарас ходив довкола порожньої хати з темними вікнами і колядував. Може, ця коляда на колядувала нам нашу Незалежність?» [23, с. 258–259]. На Гуцульщині досі збереглися уявлення, що під час Різдва необхідно, аби хтось проспівав людині колядку; це необхідно для подальшого руху, переходу до нового етапу щорічного циклу. У деяких місцевостях Карпат поширений звичай, коли церковні колядники (гурти, які від імені церкви вітають чи не кожен карпатський дім), повинні колядувати навіть біля будинків, у яких ніхто не живе. Тобто ритуальний різдвяний пісенспів є необхідним елементом життя кожного горянина. Мельничук зберігає це в пам'яті як модель ідеального світу.

Отже, різдвяна коляда протистоїть уполіженому «сонцю», повертає лад, забезпечує подальший розвиток світотвору й оновлення людини (проте йдеться про ідеальну, утопічну ситуацію).

Невід'ємними елементами концептосфери Мельничука є «Залізо», «Людина» і **концепти природи**. «Залізо» (техніка, зброя), «Людина» (раб або розбійник) і концепти природи (роса, бджола, джміль, селезень, вівця, дерева) перебувають у неперервному взаємозв'язку, постійно впливають одне на одне. Залізо є тим, що керує людиною і разом з нею протистоїть природі.

В основному, говорячи про природу, Мельничук робить її опозиційним «суб'єктом», якого люди перетворюють на «об'єкт»: «я хочу дивитись / на людей / з такою ніжністю / як дивлюся / на звірят / чи на водорості // та люди точать / сокири // і я стаю деревом». Природа – це завжди щось беззахисне, ніколи не стихійне і не хаотичне, тоді як людина – жорстоке і безжальне, нікчемне й огидне створіння.

Людина знаходиться на тому самому аксіологічному полюсі, що й рукотворне зло – зброя, котра часом теж антропоморфна. Зброя (залізо) іноді заміщує собою людину, котра зазвичай перебуває в позиції деспота: «коники / лежали долілиць / накривши голови сюрчанням // губи гвинтівок / ворущаться / і сохнуть». Дуже часто структура вірша дуже проста: одна антитеза на основі двох сильних образів-метафор. До речі, метафора зброї, яка має рот, – неодноразова. У вірші «тонкий сніг...» – «уста гармати – безсоромні», тобто той, хто убиває, цілує. Тут можна говорити про декадентську естетику «Саломеї» Оскара Вайлда, коли царівна цілує в губи відрізану голову Іоканаана, котрий відмовився від любові всевладної красуні. Також, на рівні етичному, – це поцілунок Юди. В обох випадках – поцілунок як жест любові виступає символом смерті, зради, сліпої сатанинської пристрасті. До зброї – предмета смерті – додається знак поцілунку: життя і смерть у Мельничука одночасні, межа між ними дуже тонка, танатологічне часто еротизоване: «чоловік хоче махнути / стрічним дівчатам / чи друзям у лузі / зеленим кашкетом / а йому дають цілувати / вогонь з кулемета – / все одно / чи тут чи там / чи

в уральських заметах / чоловік просить // а воно не варто прохати: / раз грати – / то грати!». Мельничук в одному слові подає два різноспрямовані сенси: грати – це метонімія тюрми, а також евфемізм на означення сексуальної дії («грати дівчину»). Власне, тут відбувається гра з «я» за допомогою мови, суб'єкту пропонується еротичне, котре насправді є лише поверхнею, а суть заміщена гнітючим і обмежувальним.

Хаотичне зло, механізоване і рукотворне (металево), часто є неконтрольованим, починає диктувати свої умови («скаче ланцюг / по землі / зивається // нічого мене // не питається // а скаче / скаче собі / скаче ланцюг / по землі»); проте воно має конкретну ціль – приборкати людську свободу і людську гідність, знищити красу світу.

Мельничук гостро відчуває кризу гуманізму, коли людину заміщує машина; йдеться не лише про небезпеку втрати контролю над цією машиною – на тлі технічного прогресу відбуваються процеси відчуження від природи та знецінення людини. Мельничук виражає ці настрої просто, примітивно, прямо, грубо: «А кого по зубах лиш не били / по дорозі в ракетний вік! / Та ж, на те батіг – щоб кобила, / Та ж на те чоловік – щоб тюрма».

Проте в багатьох текстах Мельничука концепт «Людина» пов'язується зі значеннями спонтанності, душевності, емоційності: «сидимо на краю / землі / метляємо ногами / а по безодні / іде / дівчина в білому // хто ж перший // відважиться / хто?!». Тобто поет усе ж вірить у людську спроможність і в безнадійній ситуації відважно сягати «безодні», щоб здобути омріяне. В окремих віршах відбувається перемога «весни» (природи) над «залізом», а також «навернення» людини: «ворони мокрі / кінь вузду (немов отчизну) / так солодко облизував // а що удієш / коли така отут весна / що в грудях / зацвіте й залізо».

Природа в Мельничука набуває особливого динамізму – як правило, з тієї причини, що вона мусить втікати. В основному це стосується дерев. Утеча дерева – це метафора, яка апелює до міфологічного світогляду. Адже Дерево Життя, Axis Mundi, є непорушною віссю світотвору. У поетичному просторі Мельничукових

текстів нерідко дерево залишає своє коріння, тобто минуле, бо змушене втікати від тиранії. Утеча дерева – це метафора трагічного ХХ століття, метафора України в умовах комуністичної тиранії, коли людина приречена відмовитися від своєї історії заради фізичного порятунку. У Мельничука «задихаючись біжить тополя», рятуючись від «гайдуків» (розбійників), котрі «знов <...> скривавили росу». Дерево взагалі часто мислиться як удосконалена людина – воно приймає на себе більше болю; не олюднюючись формально, виявляє вищу чутливість та спроможність жити з простреленим серцем: «різниця між мною / і деревом та / що мене можна / розстріляти // а дерево / ще довго живе / з кулею в серці».

Опозиція людини до природи спричиняє кризу роду («і матері я внука не приніс», «ти жодного листочка / не народиш / ні черв'яка ні сонця / ні очей»).

Коли автор говорить про неволю, він поєднує специфічні лексеми, котрі стосуються промисловості, техніки чи науки, зі словами на позначення природи: «скляні – птахи», «залізне – дерево», а потім – «атоми», «грати» (вірш «все чомусь...»). Створюється таке враження, ніби «мертвий» хапає «живого», – рукотворний світ людини прагне підкорити й асимілювати нерукотворну природу.

Хоча простір природи в деяких поезіях нібито виявляється сильнішим, поет наступними текстами притлумлює вітальний пафос, ніби заперечує його. У вірші «у щілинах моєї землі» з'являються «татари-бусурмани» і «ще якісь німці», проте вони одразу ховаються – «краще не рухатись».

Людина чинить як жорстоке створіння: у ній живе щось антиетичне до навколишнього світу; щось таке, що викликає бажання знищувати красиве і корисне, беззахисне. Ідея всіх насильств – незбагненна, семантичні ряди «жертв» неоднорідні, неієрархізовані: кіт, вівця, Богородиця, сонце, колорадський жук, снігурка...

У Мельничука цілі вірші перетворюються на суцільну приголомшливу метафору «перевертання світу»; речі набувають невластивих їм функцій: «олень пливе / над землею // сонце / рубає ліс / (кров просить крові) // люди / рубають людей // механічна

пила / перерізала надвоє / тишу // і олень подумав: / треба лівіш / і кинув на землю / ніж». При цьому Мельничук залучає релігійні контексти, функцію Бога передає мінімальній одиниці природи: «метелик світ на плечах важить», проте ця істота теж не справляється з жахом терору і «складає в крильця трудодні».

Попри позірно грайливий тон, Мельничук закладає у вірші трагічний підтекст: «і босоногі танки / біжать за дівчатами». Поет неодноразово подає природні образи як «технічні», а усталені символи поезії перетворює на знаряддя насильства над природою: «світло червоних квасоль / і електричка Чумацького шляху / мчить мене / до Вокзалу Суниць, / корови ж розп'яті / на лірах дійниць». Страх перед «технічним» майбутнім означає остаточну поразку людини: «Страшні мені куфайки і шинелі, / І літаків залізні вітряки». Техніка заперечує людину, стаючи на її місце: «стоять безвусі літаки / й плюють людьми у синю стелю». Бунт проти техніки спрямований не проти прогресу, він зумовлений тим, що прогрес служить тиранії, примножує владні потуги для подальших репресій. Розвиток техніки в радянському суспільстві був пов'язаний, насамперед, з військово-промисловим комплексом; поет увиразнює цей зв'язок, створюючи своєрідну «антиікону» радянського прогресу: «Сидить пряха, підстрижена, / Але не схожа на Космодем'янську Зою, / Дочка у неї певне секретарює в райкомі. / Рокоче всесвіту тулень. / Зв'язки зірок перетворилися в гранати, / Де місяць був – зіяє амбразура». Цей вірш написано в Івано-Франківській тюрмі, камері № 30, 3 березня 1979 року. Такою ж самою невільницею постає в уяві поета Україна: «залізний вітер / залізна ліщина / залізні грати // моя батьківщина»; всі категорії світу стають заручниками «заліза» як символу насильства. В одному з віршів поет називає свій концтабірний номер: 3008047; номер – це знак зла («залізо випікає низку цифр», «Все має номер свій: / зірки полки / й соснові штабелі / не мають номера / лише кульбаби у траві / і в хмарах журавлі»). Цікаво, що нумерологічний образ числа 3008047 (сума цифр – 22, тобто 4) асоціюється з найпростішим малюнком ґрат, класичним символом неволі.

Неволя, насильство, убивство формують значення концепту «Залізо». Відтак йому протиставлені всі концепти природи, кожен з яких втілює якісь особливості живого космосу та має певні міфологічні функції. Злагоджена взаємодія всіх елементів живої природи є запорукою збереження й утривалення світу. Тому образ людини-мисливця вписується в майже апокаліптичний сюжет вірша «Оленятко». Олені, котрі «приносили місяць на срібних горбах», стають жертвами мисливців. Мельничук спочатку описує ідилічну картину свята Великодня: «у писанім / кошику / Карпати святили / паски зірниць», а також годування оленцями малих оленят; проте згодом «червоними стали груди Карпат», а людина вбила оленцю, залишивши оленятко сиротою. У цьому світі голоду, самотності, зради «ніхто не ридав. / Лишень оленя, / заблукавши у лісі, / Тихенько рикало, / мов кликало: – Ма-а... / І видавсь йому / рідним братиком місяць: / Такий же... Такий!.. / Ріжків лиш нема». Роги оленя символізують сонце; живим залишається безроге оленя, котре навряд чи виживе. В іншому тексті Мельничук позбавляє творчої енергії не лише сонце, а й містичні потуги місяця: «з місяця здерто шкіру».

Отже, для поетичної картини світу Тараса Мельничука характерне протиставлення «залізного» та поневоленого людського – природному.

«**В о л я**» і «**Т ю р м а**» – найчастотніша пара концептів у всьому корпусі текстів Т. Мельничука. Велика частина віршів, власне, була створена поетом в умовах ув'язнення, а одна зі збірок називалася «Із-за ґрат».

Концепт «Воля» виражається переважно через образи моря, пташки, риби, неба. Простір «Волі» означено топонімами Карпати, Суботів, Україна. Так само і «Тюрма» має асоціативний ланцюжок метонімічних визначень: гачок, цементна підлога, Москва, Росія, Сибір.

Композиція вірша «рухаюсь мало» має чітку антитетичну будову: кожна теза неодмінно натрапляє на антитезу, що надає віршеві виміру саркастичності і, зрештою, призводить до трагічної розв'язки. Спочатку ліричний суб'єкт порівнює себе з вільною

рибою, але в обмеженому просторі – акваріумі. Згодом він «схильний думати», що перебуває у «вільному морі / якщо не зважати / на маленьку дрібничку – / гачок у губі». Проте «я» зрештою переконається, що «гачка нема», йому стає радісно, «аж покотилися сльози». В останніх рядках автор досягає найвищих емоційних реєстрів, викликаних пафосом свободи: «я риба / я в морі / вільна риба / у вільному морі». Завершується ця історія абсолютним інтонаційним і семантичним «обвалом»: вільна людина у вільному світі насправді знаходиться «на цементній підлозі».

Концептам «Воля» і «Тюрма» поет підпорядковує простір, зокрема степовий. Степом «човни пливуть», – тобто це, як і море, простір безмежності і неконтрольованості. Саме тут губляться сліди історії: «чий це ілюзії / стинають плечима – / якого народу?». Цей простір є гнучким і динамічним; наприклад, коли ліричний суб'єкт навчається в таборі ґрати на бандурі, у нього нічого не виходить – «струни з-під пальців / тікають на Україну» (тобто «степ» = «Україна» – це ідеальний, поза межний міфологічний простір). Просторові реєстри постійно змінюються, а порожні місця заміщуються парадоксами й оксюморонами («золоті годинники ромашок / показують / колючий дріт») або втрачають первісну символіку («кричать згвалтовані степи»). На цій основі виникає мотив недосяжної свободи, втрачених ілюзій.

У вірші «Косив» вітальний процес косіння позірно ідеалізований (щоби змогла вирости нова трава), проте гіркий сарказм щодо такої перспективи прихований у близьких контекстах – у тих віршах, де йдеться про неспроможність коріння та безборонність приречених трав. Адже: «вмирають трави – а мовчать», і «лиже мед з коси бджола», «І піднімаються стеблини / І хочуть знову прорости. / Але коріння... / На корінні / Давно вже мертвий сік застиг».

Фізична неволя окремої людини є ув'язненням для всього світу. Мельничук неодноразово використовує прийом взаємовідображення цілого у фрагменті і фрагмента в цілому. Ситуація не-свободи стає трагедією космосу. Зорі втрачають свою «привабливість», відбувається поганьблення космосу, його децентрація:

місяць чи сонце більше не є символічним «верхом» або знаходяться у стані агонії під впливом терору земного, який набуває вселенського характеру («я... / Неначе раб – у кліті. / І умирають зорі на вікні»). Свободу втрачає головний символ цієї ж волі – небо; Мельничук зводить свої розмисли у глухий кут, висловлюючи тезу про те, що «небові теж / волі треба».

Багато образів мають, як уже зазначалося, біографічну основу. Перший раз у тюрмі Тарас Мельничук сидів з політв'язнями, другий – з кримінальниками; його друзі згадують, що після того, як він удруге вийшов з ув'язнення, просив ніколи не турбувати його уві сні, адже він у нестямі серед ночі міг і вбити. Мельничук носив ніж і спав з підібганими ногами: аби, якщо хтось його потурбує під час сну, він зміг потужно вдарити нападника. Тюрма зруйнувала його сімейне, приватне життя, понищила фізичне і психічне здоров'я. Мельничук згадує: «Були приниження, після яких думав: “Краще б я вмёр”. І просвітку – ні довкола, ні попереду. Три рази я писав і просив поміняти мені табір на розстріл. У відповідь – ні слова. Смерть і ту зробили своєю спільницею... Під'юджували: “Губи душу сам...” А збирався. Не раз...» [32, с. 15]. У таких умовах вартість людського життя знецінюється.

Мельничук проектує опозицію «воля» / «неволя» на простір двох країн: «Карпати мене народили, / А охрестив Піп-Іван. / Я думав, що я – людина, / А то тільки так – “туман”. / Людина зими забагає, / Коли в лузі цвіте верба... / Людина... / Звучить так гарно / (коли б'ють по зубах)... / А бити треба протезом, / Або принаймні – прикладом. / Щоб червоніли берези / Аж десь... під Ленінградом». Росія для Мельничука є країною-деспотом, яка не пропонує нових цінностей («а Росія закотилась в пляшку під салют космічних кораблів»); вона несе смерть («у Сибіру морози – на Україні – хрести»), вдає миролюбність і зраджує («стоїть сибір як батенько / караганда як матінка»). Цей жест – вибивання зубів, тобто акт фізичного і естетичного приниження – у Мельничука повторюється: «будеш у шахи / з шахом грати / не на шаховій дошці / а на вибитих / власних зубах / і не вибитих гратах».

У віршах відбувається постійна саркастична підміна волі – неволею, сутності – симулякром: «Прийшов муляр. / Замурував мене в цеглину / і каже: маєш Україну! // Кричать пальці / що цеглина моя, / моя цеглина – / Як та хлібина, як та хлібина, / Якою годує мене / Батьківщина». Саме на такому пафосі побудований вірш «Цукрове місто»: воно буде створене «із запашного цукру / гранчастого / і не побачить його міліція і тюремне начальство», воно буде ідеальним: «не буде в Росії ні Сибіру, ні тюрем, ні голосіння...». Проте Мельничук швидко згортає цей утопічний простір: «Пробуде це місто мільйон років, / Потім промовлю йому: – Прощай! / А почую ще раз коридорного кроки – / Кину місто у чай». Оманливість ілюзій, нетривкість світу – ці відчуття передаються на всіх текстових рівнях, у тому числі на звуковому. Наприклад, у вірші «не гупайте...» спостерігаємо паронімічну атракцію, коли слово «місяць» переходить у фонетично схожу лексему «міліція»; вимовлене слово стає небезпечним і ненадійним.

Мовчання – це периферійний концепт у гнізді «Тюрма». Свобода мови і мовлення неможлива в умовах терору. Цей концепт передається через образи води, пересихання та безсилої «золотої рибки» (вона більше не сповнює бажання): «Рибина Золота, твоє украли море. / Лишився лиш пісок у синьо-жовтій мушлі, / На глиняних губах людей – безмов'я мови, / А на губах барвінку – дух сивушний», – залишається хіба знебарвлений і смердючий «безмовний» світ. Втрата мови пов'язана із пересиханням; на рівні колористики доєднуються національні контексти (синьо-жовтий – колір прапора України). У вірші «Червоний чоловік» це безмов'я увиразнюється метафорами піску, глиняних губ, висохлого моря. Адам, виліплений з глини, – це той, хто дає імена, оновлює світ; бо море – це свобода. Висохле море і глиняні губи вказують на втрату людиною основного Божого дару – свободної волі. Терор – як акт насильства над світом, протигуманістичний чин – також нівелює людську волю як таку, позбавляє можливості вибирати: «чоловік просить води / а йому дають / до рук автомат / і посилають / убивати // чоловік просить / вишневого цвіту / а для нього вмикають / атомний реактор».



Воля ж досягається шляхом крові; Шевченкове: «і вражою злою кров'ю волю окропіте» Мельничук трансформує у власну поетичну формулу: «вільним стати може обрїй лише умочений у кров». Поет дорікає співгромадянам: «на собі ви носите / тих що у вашій крові / по лікті», нагадує: «не гупайте / потихо ходіть / сплять мої друзі / в землі»; сподівається, що його слово набуде такої ж потуги, як і слово Тараса, котре заново актуалізується у Мельничукових текстах.

Отже, концепти «Воля» і «Тюрма» – основна пара у творчості поета, яка проектується на власну біографію й історію свого народу.

Ще одному базовому концепту Мельничука – «Шевченко» – підпорядковуються концепти «Поет», «Бунтар», «Перебендя», «Слово», «Доля»; він пов'язаний з концептами «Людина», «Батьківщина», «Воля».

Найперше варто зазначити значущість ідентифікації Мельничука з власним іменем. Для поета, чие життя є нерозривним з творчістю, дане при народженні ім'я визначає покликання та подальшу долю. По-перше, «Тарас» у перекладі з давньогрецької означає «бунтар»; а життя Мельничука і було бунтом проти системи. По-друге, це ім'я Шевченка: священник прикарпатського села Уторопи, з якого походив поет, порадив батькам назвати сина Тарасом на честь поета – Мельничук став першим Тарасом і поетом в Уторопах; він постійно проектував біографію Шевченка на власне життя. В одному з віршів Мельничук напише: «Люблю березень. / Березень – це той місяць, / котрий забере мене». Так і сталося: поет помер у тому ж місяці, що й Шевченко, – 29 березня 1995 року. Він знав напам'ять усю поему «Гайдамаки», обожнював творчість Шевченка, порівнював його з Христом (в інтерв'ю він скаже: «“Марія” – це в Шевченка не випадково, а закономірно. Він осягнув її з пісні. І лиш після того почав рости. Як Ісус стрімко і богоподібно» [32, с. 13]), адже «його вірш не лише протестує чи звеличує, а й будує. Її – Україну, матір пророка і генія. Богоматір...» [32, с. 13]. Стосунки з Шевченком мислилися Мельничуку як містичний зв'язок; його зустріч з поетом

відбувається в тюрмі, що нагадує зустріч схимника-пустельника з Богом: «Камера-одиначка – це є вбивство: після неї, хоч би яким був потужним, однаково стаєш інакшим. І раптом – Тарас. Уві сні чи серед білого дня – вже не пам'ятаю. Знаю добре, що не з'явився, а каже з м е н е: “Ти мусиш залишитися! Бо покликаний зробити ще не зроблене – врятувати Україну. Я – це ти...”» [32, с. 13]. Мельничук відчував себе тим, хто мусить здійснити місію, яку не встиг реалізувати Шевченко.

Більшість ключових слів, пов'язаних з творчістю, Тарас Мельничук вказує в передньому слові до головної своєї книжки «Князь роси»: Поет, Доля, Смерть, Слово – їх він пише з великої літери. Згаданий текст має назву «Поезія – це доля», центральною тут є теза: «поезія – це щось неминуче». Слово, послуговуючись термінологією Мельничука, потребує «зупинки» і «переозброєння», як це робив Шевченко – «з глини одразу людину»: поет «будує словом народ» [32, с. 13].

У творчості Мельничука трапляються прямі Шевченкові ремінісценції: «І покриткою попідтинню доля / пішла», «а човен покинув / червону калину / одним-один / на чужині гине». Вірш «Перекотиполе», присвячений Тарасові, і назвою, і мотивно-тематичною основою, і ключовими образами перегукується із Шевченковою поезією («Із степу перекотиполе рудим ягнятком біжить...»): «Морозенко», «Запорожжя», «яр», «сичі».

У вірші «Тарас Шевченко 1979», жанр якого Мельничук визначає як «монолог із-за ґрат», поет висловлює свої роздуми щодо сучасного та майбутнього України, звинувачуючи в усіх бідах Росію: «Москаль прийде, нагріє руки, / Присяде на руїні круком, / Навколо оком злим пошарить, / Махру прикурить обережно – / Од тліючої головешки – й зідхне полегшено: / Нарешті! Мать твою...». Тут важливим є порівняння росіянина з круком. Варто залучити контекст Шевченкового «Великого льоху», де крук (ворон) є втіленням зла. У Шевченка три ворони хизуються прикростями, які вони вчинили українцям, і сперечаються, хто більше нашкодив. Ворони також кажуть, що незабаром в Україні народиться визволитель (на кшталт Івана Гонти), вони вже обдумують

план підкупу цієї людини, а потім сходяться на думці, що цього героя треба вбити. Вірш Мельничука написаний у Косівській камері попереднього ув'язнення 14 лютого 1979 року, коли «круки» вже панували «на руїнах».

Мельничук часто «вписує» Шевченка у ліричний пейзаж; при цьому поет ніби знову народжується в Україні: «Іди, іди, бо ти є добра груша, / бо ти поранена осою в золоте... / Бо під тобою скрушно / й відчайдушно / малий Шевченко дніє і росте». В іншому вірші – «волошка читає синьоокого Шевченка». Поет володіє якоюсь позачасовою потенцією, котра органічна ідеальному світові – без заліза, без людини-мисливця. Тут відчутним є глибинний зв'язок із поетологічним концептом «Князь роси»: ті самі мотиви бунту, трагічної долі, «вписаності» в природу, магійної функції поета та «позачасовості» його перебування у світі. Загалом у поезії Мельничука «людина» і «поет» – зовсім різні поняття. Людина, як уже зазначалося, конотована зазвичай маркерами жорстокості і бездушності. Саме така людина-мисливець секуляризує божественне начало світотвору, пригноблює беззахисне, руйнує прекрасне – тому поет мусить позбавитися належності до людей: «виходить з мене / в світ людина / мала як лев / або травина // живе і плаче / і сміється / і дивиться / щоб бог / не випав з серця». «Серце» як осердя Бога, містичний центр усесвіту, – ось той простір, у якому, вийшовши з людського повсякдення, можна увійти у справжній світ і стати Людиною. (Власне, така логіка суголосна розвитку амбівалентного образу «людей» у поезії Шевченка.)

Для Мельничука поет завше є бунтарем, котрий мусить протистояти дегуманізації, яку проводить репресивна влада. Його сучасники згадують, що Мельничук любив казати: «А що то за поет, що в тюрмі не сидів» [26, с. 24] – тобто поетична творчість стає громадським і політичним чином, викликом владі, бунтом проти тирана. Модель цього бунту – життя Шевченка.

У вірші «Камениця дивиться в люстерко...» Шевченко займає традиційну позицію батька нації, натомість Україна – божевільна: «Із неволі йшла моя вітчизна – і везла собі візок із зорями».

Далі – «Перебендю кобза у плече пече». Поет питає себе: «А Тарас Шевченко... Що він заповів?». Сучасність постає порушенням заповіту, поет – непочутим Перебендею, країна – божевільною.

Попри те, що Мельничук вважає Шевченка своїм поетичним «батьком», він не наслідує його стилю. Численні «шевченкізми», навмисне увиразнені, виглядають радше як загальні місця, аніж поетичні засоби, цитати без лапок або маркери Шевченкової присутності. Мельничук каже: «слово хоче волі» – тож відкидає можливість впливів на себе інших поетів: «я будував себе сам» [32, с. 15]. Так само поет будує світ своєї творчості. Натомість «Шевченко» постає центральним концептом: постать такого поета є моделлю для поведінки Мельничука, який прагнув, щоби життя відповідало творчості, а слово було дієвим і вільним.

Отже, творчість Тараса Мельничука, будучи глибоко закоріненою в національну і світову культури, представляє також його індивідуальний людський досвід. Художній світ поета формують концепти «Україна», «Хата», «Мати», «Зрада», «Скіфи», «Князь роси», «Сонце», «Різдво», «Воля», «Тюрма», «Залізо», «Людина», концепти природи, «Шевченко», котрі представляють цю творчість як унікальне явище літературного процесу другої половини ХХ ст., вагому частину національної української концептосфери.

.....

1. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая ; пер. с англ. А. Шмелева ; под. ред. Т. Булыгиной. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1996. – 410 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
4. Гнатюк Н. Тарас Мельничук: «Крім честі мені нічого не лишилось» [Електронний ресурс] / Н. Гнатюк. – День, 20.08.1998. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua>. – Назва з екрана.
5. Гура А. Символика животных в славянской народной традиции / А. Гура. – М. : Индрик Год, 1997. – 912 с.

6. Довгопол Н. Сарматизм у історії та культурі України XVII сторіччя [Електронний ресурс] / Н. Довгопол. – Режим доступу: <http://www.alentrada.org.ua>. – Назва з екрана.
7. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде ; пер. Г. Кьорян, В. Сахна. – К. : Основи, 2001. – 592 с.
8. Жулинський М. Морозна душа плаче квітами поезії (про лірику Т. Мельничука) / М. Жулинський // Літературна Україна. – 1990. – 12 квітня. – С. 4.
9. Калинець І. Покелішуймо, брате Тарасе Мельничуку! / І. Калинець // Мельничук Т. Князь роси. – К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 236–249.
10. Кирчів Р. Усна поетична творчість гуцулів / Р. Кирчів // Гуцульщина. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 319–342.
11. Курищук Г. Встати! Суд іде! / Г. Курищук. – Косів : Писаний камінь, 1998. – 110 с.
12. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua>. – Назва з екрана.
13. Малкович І. Народження Князя Роси / І. Малкович // Мельничук Т. Князь роси. – К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 261–281.
14. Медвідь В. Князь роси / В. Медвідь // Сучасність. – 1992. – № 10 (жовтень). – С. 18–22.
15. Мельничук Т. Зимозелень / Т. Мельничук. – Косів : Писаний камінь, 2006. – 264 с.
16. Мельничук Т. Из-за ґрат / Т. Мельничук. – Торонто : Смолоскип, 1982. – 84 с.
17. Мельничук Т. Князь роси / Т. Мельничук. – К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – 288 с.
18. Мельничук Т. Князь роси / Т. Мельничук. – К. : Молодь, 1990. – 152 с.
19. Мельничук Т. Несімо любов планеті / Т. Мельничук. – Ужгород : Карпати, 1967. – 42 с.
20. Мельничук Т. Твори в трьох томах / Т. Мельничук. – Коломия : Вік, 2003.
21. Мельничук Т. Чага / Т. Мельничук. – Коломия : Вік, 1994. – 175 с.
22. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів / В. Моренець // Оксиморон : літературознавчі статті, дослідження, есеї. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – С. 195–235.

23. Неборак В. Знайомий незнайомиць Тарас Мельничук / В. Неборак // Мельничук Т. Князь роси. – К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. – С. 250–260.
24. Неретина С. Концептуалізм Абеяра / С. Неретина. – М. : Гнозис, 1994. – 216 с.
25. Неретина С. Тропы и концепты / С. Неретина. – М. : ИФ РАН, 1999. – 277 с.
26. Пушик С. Блакитна роса на траві й на колючому дроті / С. Пушик // Т. Мельничук. Твори в трьох томах. – Коломия : Вік, 2003. – Том перший. – С. 5–35.
27. Саєвич І. Концепт «Сонце» в українському лінгвістичному просторі / І. Саєвич // *Studia methodologica*. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – С. 58–61.
28. Степанов Ю. Константы : Словарь русской культуры / Ю. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – 992 с.
29. Степанов Ю. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. Степанов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
30. Тресиддер Дж. Словарь символов [Електронний ресурс] / Дж. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – Режим доступу: <http://www.gumer.info>. – Назва з екрана.
31. Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік / Петро Шекерик-Доників. – Верховина : Гуцульщина, 2007. – 496 с.
32. Штонь Г. Тарас Мельничук: «Я зі світом хочу розмовляти на рівних...» / Г. Штонь // Сучасність. – 1992. – № 10 (жовтень). – С. 13–17.
33. Яковенко Н. «Релігійні конверсії»: міфи та реалії [Електронний ресурс] / Н. Яковенко. – Режим доступу: <http://www.religion.in.ua>. – Назва з екрана.