

Есеї

В. Антофійчук

ПОЕТ СУМЛІННЯ, ПАМ'ЯТІ Й МОЛИТВИ (на 70-річчя Бориса Бунчука)

Ім'я Бориса Бунчука посідає особливе місце в літературному житті Буковини й України загалом. Його поетичне слово – синтез інтимної ширості й громадянської відповідальності, що виростає з конкретного досвіду й переходить у вселюдський вимір. Показово, що попередній творчий рубіж поета означений жанром елегії, яка стала формою філософського самозаглиблення та морального пошуку.

«Цього року тобі шістдесят» – напівжартівлива, напівгірка репліка десятирічної давності з вірша Бориса Бунчука «Після Різдва», що увійшов до збірки «Чернівецькі елегії» (2019). Вона зовсім не про арифметику віку; радше про жанрову самодекларацію – елегію як спосіб мислення. Адже елегія в нього – не про приватний смуток, а про співмірність «я» і «ми», про ту точку, де особисте щемить як національне, а мить особистого часу змикається з часом історії.

З цієї оптики виростає тон внутрішнього іспиту совісті. У суворих рядках вірша «Після Різдва» поет визнає: «Слова, які ти сказав, не зігріли нікого. / Рядки, які записав, залишилися горизонталлю». Це не слабкість, а чесність мистця, який визначає силу слова не оплесками, а мірою служіння. Від цієї чесності – прямий місток до біографії:

така самовимога не береться з порожнечі, її підпирає родинна школа дисципліни й відповідальності.

Тож народжений 10 вересня 1955 року в родині вчителів Євгенії та Івана Бунчуків, нащадок козацького роду успадкував шляхетність і громадянську непохитність предків. Його життєвий шлях позначений винятковою послідовністю: золота медаль у школі, диплом із відзнакою в університеті, достроковий захист кандидатської (1981) і докторської (2001) дисертацій, звання професора (2002), членство в Національній спілці письменників України (1985). І водночас – п'ять збірок поезій, монографії, навчальні посібники, численні наукові статті. Проте головне не перелік, а те, як цей досвід переливається у слово.

Дебютною збіркою «Вхідчини» (1984) поет окреслив головні параметри власного стилю – простоту й точність вислову, виразність образу, етичну й філософську заостреність. Його кредо – «Людино, що тобі болить?» – не риторичний жест, а робочий інструмент письма. Йому «не треба мудростей високих»: слово має торкатися живого болю; тож перша адреса лірики – не естетика, а етика співпереживання – відчуття спільного болю. Тому навіть камерні сцени в нього раптом відкриваються на великі історії. Автобіографічна сцена дороги в поезії «Після Різдва» – майже родинна ідилія (салон авто, «темно, лиш світяться прилади») – несподівано розгортається в суспільно-історичний простір: Іловайськ входить у приватну пам'ять як неவிгойна колективна рана. Дві ключові осі тексту – «вертикаль» молитви й відповідальності та «горизонталь» зафіксованого слова: «Рядки, які записав, залишилися горизонталлю». Ця метафора точна: горизонталь – то ще не доля слова;

вертикаль з'являється тоді, коли текст стає етичним учинком. Звідси – самовирок:

Ти, за суттю, злочинець –
Він дав тобі все, а ти не лише не віддав,
А й не думав віддати.

Мова тут не про особисту вину, а про відповідальність покоління перед полеглими – рідкісний у сучасній ліриці момент радикального сумління. Знакова деталь – «кулаком витираєш сльозу»: жорсткий, «непоетичний» жест руйнує ідилію і повертає поета до вертикалі – у молитовну тональність «Прости мене, якщо можеш», що підводить інтимний голос до громадянської висоти.

Ця громадянська елегійність не потребує декламації, вона працює як постколоніальна діагностика. У вірші «Пожити у Римі...» Борис Бунчук розпізнає нашу «незалежну колонію» – форму, що маскує дефіцит істини. Він свідомо переносить традицію «римської елегії» (із натяком на Гете) у простір постколоніальної України, де «мрія романтика» контрастує з досвідом «незалежної колонії» – афористичною формулою, що демаскує імітаційність державного життя: «Форма – засіб обману: дрібне видають за велике».

Риторична архітектоніка тут побудована на антиноміях («ми – вони», «тут – там», «форма – істина»), а елегійний настрій переходить у «громадянську елегію» – ліричну медитацію, яка не оплакує минуле, а називає моральний дефіцит сучасності. У фіналі «крик нутра» сприймається не як естетична фігура, а як етичний імператив: елегія перетворюється на діагноз доби.

Логічним продовженням цієї громадянської елегійності стають вірші, де етика погляду випробовується на межі

міського простору та історичної травми. Тут поет відмовляється від будь-якої риторичної підмоги й працює з найпростішими, майже документальними деталями, щоб вивести читача до безапеляційного морального висновку. «Одеський залізничний вокзал 1999 року» вибудований як натурний кадр, у якому чуттєвість не прикрашає реальність, а витягує на поверхню її густу, липку матерію. Перед нами не мальована екзотика Півдня, а розмитий межовий пейзаж: втомлені тіла, гул різнорідних голосів, запаморочливе тепло, що перевертає просторову перспективу. Головна оптика вірша – моральна. Без додаткових ефектів автор фіксує стан духовного розпаду, що сам по собі породжує пострадянську урбаністичну апокаліптику без декору: «смірд сукна і вати»; «менти продажні»; «брутальність, бруд»; «в'язкий Содом»; «мутний потік московської латини», який «замулює природне джерельце»; «квітне, / мов квіти зла, не золоте й блакитне». Короткі, обрізані, позбавлені прикрас фрази, ніби зроблені на ходу, готують головний риторичний удар фіналу: «Оце твій край? Оце твій рай? Оце».

Тож урбаністичний етюд перетворюється на моральний вирок спільноті, змушуючи читача до самовизначення перед буденною деградацією. Від цієї безжальної констатації поет робить крок від транзитного «вузла» до «домівки»: від узагальненого портрета південного вокзалу – до рідного міського тіла. Щоб не загубити правду за абстракціями, він змінює оптику: з панорамного кадру – на прискіпливий малюнок деталей; із погляду випадкового мандрівника – на погляд співмешканця, який відповідає за побачене.

У вірші-екфразі «Чернівці. 1995 р.» місто вимірюється етичним барометром епохи. Поет звертається

до адресата-художника Прокопа Колісника імперативом «Намалюй...», і ця анафорична настанова працює як поетичний обов'язок фіксації правди: «цей сніг у дворі», «облуплену штукатурку», «доми ще австрійські», й навіть дрібну, але промовисту деталь: «А ліхтарі, / Не забудь! відсутні». У першому русі вірша формується урбаністична інвентаризація занепаду: «перехожих, побачених зі спини», «дальніх потягів свист і міської шпани / у морозяну сутінь». Далі звучить сувора формула доби – «це держава Баранія», де «хохляцький Ніл» ламано ділить територію не лише географічно, а й ментально; «аборигени» вже «не в свитах», але «моляться московиту». Ця постколоніальна інвектива спрямована не проти міста як такого, а проти внутрішньої звички імітації й залежництва.

Другий рух вірша «Чернівці. 1995 р.» поглиблює моральну діагностику через нові імперативи:

Намалюй обережність: аби не гірш.

І одвічну готовність продатись за гріш.

І пророка забути. Й зневажити вірш:

Поховали й не встали.

Тут же – гірка пародія на народний егоїзм: «оте місце, де стільки століть / клята хата все скраю і скраю стоїть, / аби тільки із салом» – зашпори ментальної формули «моя хата скраю». У наступному блоці поет зводить разом соціальну й історичну травми: «бідність, коли бабки в суверенних під'їздах збирають пляшки», «реактор, що ґрунт забруднив. А мізки / не прочистив». Чорнобиль відгукується тут не як окрема тема, а як тло загального «обвисання душ», де «базарні ряди» і «брутальність» стають сурогатною нормою.

І все ж вірш не завершується інвективою. В кульмінації з'являється прохання-уточнення: «Але (молю

тебе!) зобрази / й інші лица, на образи / непридатні». Поет вимагає етичної рівноваги погляду: поруч із «барвами розпаду» мають бути «теплі, як слід від сльози, / очі, які не просять».

Останні рядки – «по мікрону» виписані риси впертого гніву, що «застиг, / наче крик німого серед глухих»: «Здохнемо, а не здамося!» – переводять текст із тональності саркастичної діагностики в реєстр нескореності. Так «Чернівці. 1995 р.» стають моральним диптихом: з одного боку, точна, безжальна фіксація пострадянської симулякральності; а з іншого, – виклик і присяга виживання, які не придатні «на образи», проте тримають місто й країну «на нерві» правди.

Після локалізованого «зрізу» міста погляд поета у вірші «Неточний термін» (1999) зміщується з вулиці у внутрішній простір міської свідомості. Тут урбаністичний досвід набуває сюрреалістичної оптики. Анафорична рамка «Сюрреалізм, мадам» – іронічний сигнал, що ми перебуваємо в реальності, де «вулиця Панська», жести, кава й «умовні друзі» належать «умовній державі». Повертається улюблений прийом Бориса Бунчука – довірлива розмова, яка крок за кроком оголює онтологічну тривогу: «Я посміхаюся. Ви посміхаєтеся. Але зовсім не смішно». Місто у цьому вірші – не стільки ландшафт, скільки «стан матерії», у якому речі втратили обличчя («є силуети, одяг, слова, / Немає облич»). Психологічно точна «сірість перистих хмар» і «півпрозорий туман... між думками» роблять внутрішній стан інтер'єрно видимим. Це поетика відчуження, де сміх і ввічливість – лише останній шов на тканині порожнечі.

Коли зовнішній шум і внутрішній туман доходять межі, поет стишує голос і змінює реєстр – від інвективи й

сарказму до етики свідчення. «Спогад про 26 квітня» шукає мови для катастрофи, що перевищує звичні поетичні засоби. Тому інтонація стає стриманою, майже лабораторною: «бахіли» тихо шарудять «по казенній підлозі», медична «щитоподібка» накладається на «щит Ахілла», а виклик «Де ти, Вільям – Вільям – п'ятистоповий ямб!» фіксує дефіцит традиційної риторики перед масштабом трагедії. Видима буденність («ти картоплю садив тоді, / коли воно сталося...») спаяна з невидимою отрутою, яку «ні в якій воді, і ніяким милом...» не змити. Фінальне «фосфороватимуть кості в землі і тоді, / Як світило погасне» підносить травму до космічної шкали часу. Так урбаністичний кадр і локальний портрет міста, сюрреалістична інтер'єризація свідомості та анатомія тиші Чорнобиля складаються в одну драматургію погляду: від простору – через свідомість – до пам'яті, де слово вимірюється не ефектом, а відповідальністю.

Громадянська правда в Бориса Бунчука тримається на родинній і культурній пам'яті. Саме вона перетворює горизонталь щоденних рядків на вертикаль обов'язку, єднає час міста з часом дому, а травму історії – з особистою відповідальністю.

Від віршів із перших збірок («Обличчя матері моєї», «Мамо, давай вийдемо в сад...») мотив матері в Бориса Бунчука набуває універсального значення. Це не лише особистий біль, а й архетип духовної опори. Інколи ж пам'ять озивається майже фізично: на пішохідній «зебрі» раптово почутий материн голос – «Боря!» – і зупинений крок став кроком життя. Такі моменти «містики щоденності» Борис Бунчук фіксує без піднесених декорацій, наче стенографіст власної долі.

У «Слові», присвяченому пам'яті батька, синівське звернення перетворюється на літературну й духовну сповідь: батьківська присутність відчувається в усьому, навіть у слові, яке стає духовною зброєю. Особливу силу має поезія «1997. Перше Різдво з Євгенією» (присвята сестрі) – пам'ять про батьків постає як сакральна точка зустрічі поколінь: «Вже картавим гортанним плачем / Чорні круки покрили край поля...». Тут сімейна історія зливається з біблійним підтекстом: «Батько й мати – незримі волхви – / Надійдуть зі словами й дарами». Могили батька й матері, «бросківський глей» і посмішка новонародженого дитяти утворюють сакральний вузол різдва пам'яті й продовження роду.

До цього тематичного ряду долучається «Гравюра» – автобіографічний вірш, що відтворює образи діда й баби. Їхній побут, любов, смерть і навіть гумор стають «українськими гравюрами», які зберігають духовну тяглість народу.

Вірш «Гравюра», присвячений Михайлові Михайлюку, відкриває ще одну грань поетики Бориса Бунчука – пам'ять дитинства, що постає не лише в автобіографічній перспективі, а й, що особливо важливо, сприймається як культурний архетип. Уже перші рядки з японською алюзією («усі лінії чітко наведені, як на японських гравюрах») формують інтертекстуальне поле: поет підкреслює, що українська, буковинська гравюра існує, але ще не пізнана й не прочитана в національному каноні.

Текст розгортається як поетична повість про храмове свято в селі Бобівці. Пам'ять дитячих вражень («їли печеню, галушки, начинку...»), «кляли спати на дерев'яний настил біля печі») відтворюється з надзвичайною точністю

деталей. Тут діє те саме поетичне чуття, яке в ранніх збірках передавало етичні смисли через побутову конкретику. Тепер же буденність стає іконою – «гравюрою» з минулого, що заслуговує на увічнення.

Драматична доля діда й баби (Семена й Катерини Леонтіїв) перетворюється на своєрідну епічну мініатюру: біографічна конкретність («снаряд перебив йому ногу», «першого чоловіка... убили на першій війні») переходить у символ незнищенності селянського роду. І навіть гумор («Катерина і Сімьон / Сіли собі у бальон...») стає органічною частиною цієї мікроісторії.

Особливо промовистий мотив смерті: баба, яка після похорону чоловіка прилягла «відпочити» й за годину померла, – це образ найвищої подружньої вірності, метафізичної єдності. Саме такі епізоди перетворюють індивідуальне життя на національну «гравюру», що зберігає духовний код спільноти.

Фінальні питання вірша («Де той двір? / Де ті люди? / Де ті слова?») резонують із провідним мотивом поезики Бориса Бунчука – втратою та пошуком ідентичності. І риторичний вигук – «Де наші гравюри, Михайле?» – звертає пам'ять у площину культурної місії: відтворити, зафіксувати, зберегти образи, бо інакше щезнуть у небутті. У «Гравюрі» поет виступає як літописець родової пам'яті й водночас як філософ культури, що шукає спосіб вписати локальне у всесвітнє. Це новий етап його поетичного шляху: від елегійної медитації та громадянської критики до глибокого архівування побуту як духовної спадщини.

Пам'яті Юрія Гречанюка поет присвячує «посмертну ходу» крізь кімнати, де «двері відкриті, неначе стоячі конверти». Сугестивний образ «конвертів» переводить архітектоніку інтер'єру на мову кореспонденції: ніби кожна

кімната – ненадісланий лист, а «пиллок» (саме пиллок, а не пил) робить світло «живим», мерехтливим. «Немов у сповільненому показі» автор окреслює оптику сприйняття: це монтаж пам'яті, де рух перетворюється на беззвучну хореографію втрати. Звична побутова деталь – «душа безпритульна, як твій “Москвичок”» – заземлює високий пафос, нагадуючи, що смерть торкається конкретики: «машини», «паркету», «гвіздків». Так порожнеча набуває відчутної тілесності. Саме з цієї фізично пережитої відсутності логічно постає потреба перевірити, що ще утримує людину у світі: мова дотику повертає присутність туди, де пам'ять стишує голос.

Вірш «Ноктюрн» (2003) сприймається як еротика метафізичної присутності. Назва диктує ритм – нічний, приглушений, музичний. У першій строфі поет «ставить» декорацію: контраст чорного й білого (дерево/вежа), алюзія з поезії Ліни Костенко вмикає інтимну сцену в культурну пам'ять. Далі – поема дотику: «два займенники і дієслово» (я тебе люблю?) складають концептуальний мінімалізм, у якому мова оголює свою біологію. «Місто-Яке-Не-Париж» і «Ріка-Не-Сена» повертають любов до реальності Чернівців, позбавляючи її кліше. Фінал із «новітніми Атенами» парадоксальний: любов старіє й тліє, але саме на її попелі постають нові форми духу.

Власне з цієї нічної оптики присутності «Ноктюрна» виростають дві його варіації – вірші «Одне літо» й «Дош іде...», які показують, як любовна сцена зберігається пам'яттю. В «Одному літі» час набуває консистенції – «в'язкий, як мед», «як сметана»; «остання зірка» над балконом «зачеплюється за дах», а «смужка світла з вікна» буквально «живе» на грудях.

Це не декоративні штрихи, а мнемотехніка тіла й світла: поет «прилаштовує» мить до досвіду так, що її вже не розміє жоден плин часу; тому фінальне зізнання – «стільки ніжності, як тоді, більше вже не було» – робить текст елегією неповторного.

Натомість вірш «Дощ іде...» переводить ерос у етику витривалості. Геометрія ліжка – «дві паралельні» – точно означає близькість; вирок часу в «камері» спільного очікування. З усього, що змінюється, незмінними залишилися «голос і очі», а в темряві – дихання, найменший, але найправдивіший знак «ми». Жест «стулою повіки, інакше тепло переллється на подушку» – це вже дисципліна догляду: зберегти крихту присутності, коли слово мовчить.

Так ці три тексти складаються в міні-триптих пам'яті: «Ноктюрн» задає еталон близькості («два займенники і дієслово»), «Одне літо» іконізує неповторний спалах, «Дощ іде...» утримує його в довгому часі диханням і турботою. Від інтимної пам'яті – природний крок до пам'яті родинної й культурної, де вірші «Слово», «1997. Перше Різдво з Євгенією» та «Гравюра» піднімають особисте переживання до міри спадкоємності й спільної відповідальності.

Ведучи мову про пам'ять культури, поет часто звертається до апострофи. «Дорогий Метре!» – то звернення до Миколи Вінграновського (і водночас болючий флешбек Назарія Яремчука), побудоване як довга розмова, яку «перервано» життям. Центральний його нерв – формула: «Іншого разу не буде». Поет відтворює сцену «непоїздки» до Гусятина, аби перетворити особистий сум на етичну норму: відкладене – приречене. Візуальний маршрут (Кіцмань – Заліщики – Чортків...) – то карта пам'яті:

переміщаючись нею, поет переходить від сорому до спокути – уявою довести Метра туди, де «все точнісінько таке, як я описав». Риторична «перемога пам'яті» долає провину, але й конститує обов'язок: встигати любити – встигати діяти.

У вірші «Хіба що...» зринає сусід Лицьо з піснею своєї матері – і це знову «гравюра», яку треба встигнути накреслити, перш ніж її знесе вітром. А в «Гусятині» пам'ять набирає ваги фізичної субстанції: «затхла глухомань старих килимів», «майже лазерний промінь крізь тюль», «відра, повні минулого» – і той короткий момент, коли від любові й розуміння «задихаєшся», а далі – «тільки страх перед майбутнім». Так чесно про межовий стан спільноти вміє сказати лише той, хто звик іти «навпростець».

Завершальна пара поезій виразно замикає Бунчукову тріаду сумління, пам'яті й молитви. У вірші «Наче молитва» голос підноситься не до декларації, а до прохальної ясності: «Прости, Єдиний... і теплими долонями прикрий». Петля повтору («Так черепиця грає раннім світлом, / Вночі тремтить каганчик потайний») творить кільцеву композицію, де ранкова черепиця й нічний каганчик позначають берегові лінії людської крихкості: день і ніч, дах і вогник, дім і охорона. Моральний нерв сформульовано в категоріях мінімуму: «ми – не ті високі трави – подорожник»; «останній поміж племенами», «ранить сміх» – отже, не пафос, а витривалість. В осерді тексту – богословський точний образ присутності: «в нас під пеленами / відбитки пальців світяться Твоїх». Це не метафізична абстракція, а твердження про незнищенне людське обличчя. Звідси й кульмінаційне прохання: «Маленьку жменьку совісті над світом / просівав. І не змий

її, не змиї!» То молитва за збереження найменшого, без чого спільнота руйнується. Молитва, отже, і стає формою пам'яті про міру: нагадуванням, що сумління – останній несхитний рубіж.

Поезія «З вагонного вікна» переводить цю висоту в інший регістр – спостереження і самоперевірку в русі. Станція після дощу, земля парує, а у вікні – «двійникове обличчя»; мить транзиту відкриває не краєвид, а себе самого: «ти вже майже старий... тебе рухає звичка жити, а не та... мисль піднебесна». Тут пам'ять не піднімає, а заземлює: обличчя часу читається у звичках, у половинчастості ролей («напівналежиш» тим, що беруть участь, і тим, що спостерігають), у дрібній нечесності, яку викриває суворе самоокликання: «стоп, стоп... ти хочеш аж три за дві». Це і є робота сумління – без свідків, без тромбонів, на самоті зі власним віддзеркаленням.

І саме в цю хвилину з'являється відлуння з вірша «Наче молитва», але у буденному жесті: «тихо по голові / тебе гладить Божа долоня». Благодать у Бориса Бунчука не скасовує відповідальності, а підсилює її: вона не відкидає «піднебесної мислі», зате дозволяє витримати правду про себе і про свій час.

Разом ці тексти вибудовують вісь, на якій тримається його поетика: угорі – «черепиця, що грає раннім світлом», унизу – «земля, що парує після дощу»; між ними – людина на переході, що охороняє «жменьку совісті» й не дає їй змитися плином часу. Молитва надає цій осі вертикалі, пам'ять – неперервності, сумління – міри. Саме так слово Бориса Бунчука замикає свій етичний контур: не гучною декларацією, а тихою дисципліною погляду, у якій ближній і Бог завжди стоять поряд.

Так складається триєдина опора цієї поезії: сумління, пам'ять і молитва. Совість надає громадянській елегії твердості діагнозу; пам'ять, від родової до культурної, канонізує крихке, перетворюючи побут на «гравюру»; молитва дисциплінує мову, змушуючи її бути прозорою й відповідальною. На сімдесятиліття ця тріада звучить не як підсумок, а як камертон дії: перетворювати «горизонталь рядка» на «вертикаль учинку», берегти ту «жменьку совісті», без якої розмивається все, і пам'ятати, що «іншого разу може не бути». Це і є Бунчукова елегія відповідальності – особиста і спільна, зріла і невгамовна.

Поезія Бориса Бунчука – це гармонія простоти й філософської глибини, ширості й громадянської відповідальності. У ній особисте переживання переходить у колективну долю, а буденна деталь стає символом буття. Сам поет скромно відсуває убік будь-які славослів'я, бо вважає, що найвищою оцінкою його творчості є відгук у серцях читачів. І, безперечно, цей відгук він знайшов, бо його слово живе там, де ще болить і ще надіється людина.

Рукопис есею отримано 11 грудня 2025 року.

Рукопис затверджено до публікації 6 січня 2026 року.

Есей надруковано 27 січня 2026 року.

Інформація про автора

Антофійчук Володимир Іванович, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

ORCID: <https://orcid.org/0000-003-4530-9004>

E-mail: v.antofijchuk@chnu.edu.ua

Antofiychuk Volodymyr Ivanovich, Doctor of Philology,
Professor, Professor of the Department of Ukrainian Literature
at Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

ORCID: <https://orcid.org/0000-003-4530-9004>

E-mail: v.antofijchuk@chnu.edu.ua