Признаюся, що певний час я не міг розпочати читання збірки віршів Івана Малковича "Із янголом на плечі". Надто гарним був вигляд книжки. Недосяжна лялька Барбі, мрія сільської дівчинки. Тендітний метелик із тремким розчерком тонкого пера на крилі, якого лячно взяти до рук. Пташині стежечки літер на першому снігу аркуша. Ретельно дібрані кольори, шрифт, розкішний папір, відстань між рядками, строфами, проставлені наголоси, які допомагають триматися стрижневого ритму, дати написання віршів, винесені в дужках до змісту — щоб не відволікати від самих віршів, історію не змішувати з поезією… Я всміхнувся на жарт автора: "Коректор Віктор Морозов". Помилувався віртуозною графікою Світлани Білявської — своєрідними художніми самоцитатами обкладинки й заставок між розділами. Мені в цій книзі подобалося все, вона була маленьким мистецьким шедевром, і місце її було в картинній галереї, а не в бібліотеці. Пощо її читати? І як — а раптом я побрудню сторінки?!

Хтозна, може, вона й до сьогодні залишалася би непрочитаною. Гортав би її, милувавсь і знову ставив би на поличку. Але під час одного з таких гортань-милувань мені трапився вірш, який я добре знав і любив іще з першої Малковичевої книжки "Білий камінь":

…бо все мине, як сад, що на очах пошерх:

нам буде тільки ніч; ніч, як псалтир — постійна…

("Ніч. Осінь")

Я завагався: хіба там був "псалтир"? І чому я не пам'ятаю цих "князів садів" в останньому рядку? За двадцять літ, відколи я вперше познайомився з поезією Івана Малковича, було прочитано десятки, якщо не сотні тисяч віршів. Нічого дивного, якщо забулося, чим саме закінчувався один із них. Я знайшов "Білий камінь", порівняв обидва варіанти й переконався, що моє вагання небезпідставне. Це був той самий — і водночас повністю відмінний вірш. Строфа, яка в першій збірці

уривалася на півслові: "а де були плоди — лиш о́твори...", — тепер закінчувалася виразно сказаним:

а де були плоди — лиш отворів волання:

крізь них князі садів відлинуть, певно, теж.

Замість "псалтиря" в "Білому камені" стояли "письмена". Ясна річ, хто би пропустив до друку в 1984 році отаку "релігійну пропаганду". Переді мною був той Малкович, якого я не знав. Це провокувало. Я дістав усі три попередні збірки: "Білий камінь", "Ключ", "Вірші", і зауважив іще одну деталь, якої не помітив спочатку, — у книжці "Із янголом на плечі" вірші з попередніх книжок розташовані не в діахронічній перспективі, а навспак, тож просуваючись у читанні до кінця книжки, ми парадоксально опиняємося на самому початку творчості Малковича. За всім цим стояла концепція. Чи можна цю книжку назвати "вибраним"? Я забув про свій побожний острах перед самодостатністю білосніжної мистецької речі, розгорнув "Із янголом на плечі" на першій сторінці й поринув у читання, яке перетворилося на захопливу інтелектуальну пригоду.

Неторканих, інваріантних віршів майже не лишилося! Вірші змінювали композицію, — завдяки іншій розбивці на рядки, як, наприклад, у "Зближалося на тридцять літ", де останній, п'ятий, — і через це вже якийсь побутово-одноманітний катрен набував драматичного звучання завдяки розгортанню:

зближалося на тридцять літ:

моря сповільна замерзали,

дороги зчорна позіхали,

і їжаком

котився

світ.

Вірші брали шлюб — і розчинялися в ньому, народжуючи, відтак, плід, разюче не схожий на своїх "батьків", попри виразно явлену спадковість. Так, скажімо, я даремно шукав вірші "Човен" і "Ліс" серед вибраних із "Ключа", аж доки не зрозумів, що це новий артефакт: "В осінні вечори, у вечори студені...". Змінювалися або, переважно, зникали назви віршів, — замість дев'ятої з'яви "Фінал" циклу "У сцені маку" з'явилось елегантно-лукаве "Майбутнє відродження", самі з'яви мінялися місцями та, зрештою, і "з'яв" як таких більше не було, як не було й цього химеруватого жанрового означення "оповідь о кількох з'явах". Малкович більше не химерував, він пропонував шість віршів із циклу. Більшість поезій зазнали ґрунтовної переробки, деякі внаслідок цього змінилися до невпізнання. У яких напрямках рухалися ці творчі трансформації?

Перше, що впадає до ока, — це радикальна редукція всіх "совєтизмів". Альтист, який 1985 року після концерту йшов до Держстраху, тепер цілком природно вирушає по шинках ("Концерт"); "жильці" перетворилися на поважних "мешканців", а печальні принци-цвіркуни, які бозна-чому повинні були грати саме "Марсельєзу" для прими-змії, тепер "у щось чомусь їй грати мусять" (хоча я не певний, що це найвдаліша з можливих замін у "Шершенному вірусі"). Загалом це, мабуть, була каторжна й — у найкращому значенні слова — ідеологічна праця: перебрати кожне слово в сотні з лишком віршів, вислухати його конотаційні відлуння, очистити від ідейних нашарувань, якими ці слова мимо нашої волі просякали в тотальності мовлення та комунікації совєтських часів, засвоюючись як готові даності на позасвідомісному рівні, — або цілком свідомо нав'язуючись обачними редакторами, задля того, щоб бодай вірші з "метеликами", "равликами", "птахами" та іншою живністю замість крамольних "псалтирів" або, чого доброго, "ангеликів" узагалі можна було надрукувати.

Зрозуміло, що в наполегливому відстроюванні своїх поетичних засобів Іван Малкович керувався не кон'юнктурними мотивами підміни знаків однієї ідеологічної парадигми, комуністичної, знаками іншої, як воно взагалі-то повелось останнім часом. Це було б надто просто, дешево й нецікаво. Єдиним гідним довіри камертоном тут були суто музичний слух і чіткі критерії виробленого смаку.

Тікаючи від фальшивої гри музик, ноти марять про те, що якби Бах ліпив їх із воску, "то, звісно, під пальцями фальшивців різних вони би танули як сніг". У першому варіанті замість конкретно осяжного на дотик ліплення з воску було приблизне, оксюморонно-патетичне "творення" з льодяників, і Бах домовлявся з "кондитером", а не з восківником, як тепер. Важко пояснити, чому цей восківник і ліплення нот із воску переконують більше, ніж творення нот із липких льодяників. Але, прислухаючись до резонансу, який викликає оце переміщення значення, зауважуєш тишу доладності, бройґелівську прописаність і гармонійність, тоді як кальковані леденці, кондитер і Держстрах одностайно викликають какофонію почуттів та думок, асоціюючись із комуналом комуналки. Читання "Із янголом на плечі" й порівняльний аналіз варіантів перетворюються на виправу в той час, якого більше ніколи не буде, — час нашої попередньої, детермінованої обставинами ідентичності й випромінюваної нею рецепції. "Із янголом на плечі" ясно показує, як саме їх можна позбутися, не втративши при цьому себе.

Ще один кластер, який зазнав очищення вогнем і мечем безжального янгола новітнього письма, — розмовні й простацькі лексеми. Щезають "тлусті херувими", ніхто не "хропить тобі під вухом". Автор ґрунтовно модифікує такі вірші, як "Я вигортаю попіл із каміна" і "Вітри". У першому зникає претензійна піднесеність робленої метафори ("мій язик натягувати сміють на лук брехні" — власне, парабола), невиправдано іронічне порівняння себе з "бідним Єремією", щезають анонімні "люті сівачі" й невідомий "хтось", який невідомо як опинився в попелі каміна; натомість з'являється витримана картина нічного сидіння над старими віршами, їхнього вимогливого різьблення. Поет підводить голову й бачить, що за вікном уже світає, і цей світанок розпросторює його вікно

аж до знайомих нам із попередніх збірок березівських деревіїв. Гарно. Не менш гарно й те, що вітри обертаються правітрами, у безвість видуваючи "совєтизм", пов'язаний із Герценом і Лондоном, який був абсолютно незбагненний і недоречний у такого загалом вибагливого, схильного до ламких і витончених ліній, делікатного поета. Отже, маємо натомість щільну й містку версію створення світу в біблійно-рільківському дусі. До речі, Рільке й Антонич — чи не єдині автори, чий інтертекстуальний вплив виразно простежується в текстах Малковича. Він неохоче вдається до літературних алюзій та ремінісценцій, прихованих або відвертих цитат, а якщо й робить це, то з обов'язковою дрібкою самоіронії, як у "Пританцьовуванні на одній нозі", розширено демонструючи формальний акапіт Ґалчинського. До його джерел належать і київськоруські літописи, і козацькі хроніки, але вони присутні на другому плані, — або ж як данина спільному й доволі-таки незбагненному сьогодні захопленню 80-х років усіма цими "княжими мечами", "кіммерійськими сріблами і куницями", рештою аналогічного антуражу, чи не найорганічніше притаманного поезіям Ігоря Римарука. Або ж ця давнина в Малковича так само опосередкована іронією, проникаючи до тексту у вигляді цитати — але цитати не зі "Слова о полку Ігоревім", чого врешті-решт можна було би сподіватися від філолога, а з побуту оперних співаків, із життя за лаштунками в стилі Деґа, між декорацій, де всі подвиги — умовні, а трагедії — відносні ("Інтермедія з князем", "Шершенний вірус").

Інколи персонажі Малковичевих віршів здрібнюються до комашиних розмірів, а відтак, мініатюризованими постають і стосунки між ними, наслідуючи, поміж тим, структуру поведінки справжніх акторів, як спостерігаємо це в усьому циклі "У сцені маку". Часом ці персонажі нагадують типові ролі вертепу (цикли "Вертепчик", "Березівські образки", зокрема, вірш "Іван і щезник"), героїв лялькового театру ("Пійманий Сковорода", "Місячний кант"), фігури лубка, спотворення карикатури ("Країна сонця"), образи ікон на склі або постаті дерев'яних скульптур із вівтарів Віта Ствоша чи Павла з Левоче, з їхньою сюрреалістичною деформацією і трохи страшнуватим призначенням відтворювати події як реального, так і ірреального життя. Невипадково, мабуть, оформлення попередньої збірки Малковича, виконане Миросем Ясінським, вдало

поєднує мотиви ікон на склі та кахляних розписів, а один із найкращих нових Малковичевих віршів має ностальгійну назву "Кахляна (тоскна) буколіка":

…Лиш кахлі скалочку ще видко,

де жовняр на коні:

при боці жовте пістолєтко

і горличка в вікні.

Очевидно, що автентичний Малкович не є "книжником", цитуючи музичні твори та зображення на кахлях, а не чужі слова. Джерела його лірики треба шукати не в бібліотечному поросі, а деінде, і найкращим орієнтиром у таких пошуках буде пам'ять про його музичну освіту й практику та ті вірші, які він включив до нової книги практично без змін: "Я загубив свій ключ", "Коло", "Івано-Франківську чи Станиславову", "Сонет із торбинкою квасолі", "Дівчинко моя фіалковая", "Все у нас, бачиш, не так", "Пракорабель". Кожен із цих віршів є викінченим самодостатнім світом із циркулюванням крові власної священної історії, і будь-які втручання до них із метою покращити, удосконалити тощо викличуть результат, протилежний сподіваному. Живучи в епоху пошаткованих атомів, поламаних доль, перетворених генів і шизофренічних роздвоєнь свідомості, дехто з нас понад усе цінує — навчився цінувати — цілісність і неторкану органічність живого, аналогією якого є те, про що так багато наших сучасників забули, не встигнувши довідатись: поезія, художній образ, міт, де слова́, ба навіть літери — як у вірші "Напучування" — і є тим, що вони означають. Мірча Еліаде якось занотував у своєму щоденнику, що хотів би проаналізувати цю позицію "історицистів", марксистів, фройдистів, словом, усіх тих демітологізаторів, які вважають, що культуру можна зрозуміти тільки через редукування її до чогось "нижчого" — до сексуальності, економічних відносин, історичних зв'язків тощо — і довести, що така позиція в ґрунті речі є невротичною.

"Невротик втрачає контакт із реальністю. Він нездатний ухопити реальність, яка належить до явищ духовного ряду (скажімо, мистецтво або релігія) і яка здається йому чистою конструкцією, "маскою". Невротик демітологізує життя, культуру, духовне життя. Тут зовсім не йдеться про те, що невроз надає йому досконаліші інструменти пізнання, аніж ті, якими послуговується нормальна людина; просто невротик не здатний ухопити глибшого сенсу речей, унаслідок чого не може повірити у їхню реальність" (19 листопада 1961 року). З того часу було написано не одне дослідження про дедалі глибше западання сучасної людини у віртуальне існування, про погойдування порожньої оболонки "я" на флуктуаціях хаосу, без фіксації, без орієнтирів, пролунала не одна пересторога, занапастила себе не одна душа, більше неспроможна обмежити гедоністичні втіхи, перманентне споживання та виробництво, нігілістичне нехтування як "священною", так і "профанною" історіями на догоду синхронній комунікації, вже не кажучи про безповоротну втрату чуття глибинної реальності міту або неадаптованого мистецтва з їхніми повністю неінформативними повідомленнями. Тому таким дивним нагадуванням про сокровенне сакральне, яке не хоче й не може бути пізнаним та проаналізованим, яке принципово не надається до технічного застосування, звучать вірші з найпершої книжки поета, любовно збережені й донесені аж сюди. Це вірші, наскрізь просвічені щемким настроєм сент-екзюперівської казки про маленького принца, який просив пілота, що зазнав катастрофи, намалювати йому баранчика: "Подорожник", "Мама мені написала", "Най би хоч баранчики ніколи не виростали". Структура міту обов'язково замикається в коло, та якраз цієї замкненості понад усе не терплять згадані невротики Еліаде, не визнаючи того, що для пізнання герменевтичного кола слід пройти ним до кінця, що розімкнене й почетвертоване коло перестає бути самим собою. Вони відмовляються погодитися з тим, що відкритість не обов'язково означає відданість і може виявлятися у світінні кола надовкіл; що лише збереження меж і дотримання дистанції може забезпечити збереження ідентичності живою:

…і ти накреслиш коло,

розтягши циркуля аж до самого краю:

о, як же тісно в колі тім довкола,

а в нім живуть, радіють і вмирають.

Окремої згадки заслуговують вірші Івана Малковича, присвячені дружині, які так само залишилися без змін: цикл "Шукання безсмертника", "Юна моя майбутня дружина", "Доля" й низка еротичних поезій, які щільно до них прилягають — "Лесбос", "Житіє скрипальок" та інші. Ця любовна лірика є дуже цікавим відгалуженням еротичного дискурсу, який в українській поезії з багатьох причин не зміг розвинутися сповна. Поети переважно задовольнялися загальниковими описами своїх власних переживань, які виникали під час уявлення жінки або роздумів про неї; натомість самої жінки як такої вони майже не бачили і, відповідно, не показували нам. Можна за аналогією пригадати бідкання Набокова з приводу загадкової сліпоти російських поетів (за винятком Фета й Буніна) до існування метеликів. Або ж ми мали справу з витонченою некрофілією Свідзінського, або ж разом з Осьмачкою поклонялися безтілесному образові Вічної Жіночності, втіленої в таємничій постаті напівреальної черниці, яка після котрогось чергового осяяння (чи то потьмарення) виявлялася "звичайною бабою нівроку"; або ж пробиралися крізь багатослівні хащі Семенкових освідчень святій Терезі Авільській, або ж намагалися відчути ніжний смак поцілунку в масному чваканні Антоничевих олієнь… За совєтських часів, як відомо, існувало тільки дві жінки — партія та її цензура; першу з них, за одностайним свідченням усіх тогочасних друкованих поетів, любили, а друга цю любов забезпечувала. Звичайно, траплялися приємні винятки — скажімо, проміння пальчиків, яке гортав губами Микола Вінграновський, — але вони тільки потверджували загальне правило. Жінки в українській чоловічій поезії майже не існувало — зримої, реальної, відчутної на дотик, із характерними рисами обличчя, примхами, які врізаються в пам'ять, з її улюбленими ласощами, айстрами та хризантемами, з її трагічною роздертістю між ароматами "Шанель" і "Міс Діор", з її глибокими

метафізичними роздумами над тим, чому смарагди пасують до срібла, а от до золота вже ні...

Безмежно жіночний образ юної тендітної дівчинки з античним профілем і єгипетським чаром, яка грає на скрипці, плете чорний светер і навіває сонно-зелену млість очима, цей образ, який губами поета виводиться з небуття або сходить із амфори, має рідкісну здатність запам'ятовуватися назавжди. Ми спостерігаємо цілий спектр почуттів, викликаних реально присутньою, на відстані руки досяжною і, що також не менш істотно з огляду на українську традицію — повністю живою жінкою, від побожного схиляння перед її красою, зримо явленою в історичному часі як сполох трансцендентного — до жартівливого та зворушливого пританцьовування на одній нозі. Ця жінка — реальна цінність, і як цінність вона вимагає обережного, благоговійного, не менш реального за себе ставлення.

У любовній ліриці Івана Малковича ми зустрічаємо явище, цілковито відсутнє в поширеній поетичній практиці: куртуазну гру з коханою. От, скажімо, поет ревнує: його дівчинка надто багато часу віддає грі на скрипці, через це нехтуючи ним. Треба вжити рішучих заходів. Він пише вірші — "Яринко левів і каштанів", "Житіє скрипальок", — у яких поважно і з усією відповідальністю пояснює, що скрипки насправді не музичні інструменти, як декому здається, а посередниці-сутенерки лукавих упирів, ласих до юної крові, і той, хто уважніше придивиться, не зможе спростувати того факту, що в усіх "дівчат-скрипальок на тоненьких шиях містичний знак опівнічних гостей". Мало того: оскільки скрипка — жіночого роду, то й пристрасна любов до гри на ній, навіть із метою краще підготуватися до концерту, перетворюється на затяте лесбіянство. Можна не сумніватися, що, начитавшись отаких страхіть, юна скрипалька обімліє, відкине геть підступну подругу й побіжить ховатися в обійми поета, якому тільки того й треба було. Ось чудова тема для феміністичної дисертації: "Підступно-репресивне залякування другої статі засобами поезії: міт про упиря як союзник ґендерної ролі чоловіка".

Цей образ скрипки-упиря, який уперше з'являється 1985 року, а потім повторюється 1990-го, вказує на ще одну прикметну рису Малковичевої поезії: тримання зв'язку з попередніми віршами, образами й темами. Він неохоче цитує інших поетів, але вдається до самоцитування: ще в першій збірці у вірші "Мама мені написала" дослівно повторюються два рядки з вірша на попередній сторінці; відтак, вірші не просто складаються на цикл, а створюють сюжетну оповідь, яка будь-коли може бути трансформована. Мабуть, засновуючись саме на оцьому "може бути", автор міняє остаточні вердикти: "У сцені маку", "Вірші, які не повернуться в гори" — це не статичні цикли, а їхні потенційні форми.

Він часто повертається до попередніх варіантів — досить поглянути на дати навпроти вірша "пташина елегія" (20 квітня 1992, травень 1994, 2 січня 1995), — не лише з метою позбутися вимушених несвободою слова "совєтизмів" або приблизних чи навіть протилежних первісному намірові слів і форм. Поновлюючи в правах своїх ангеликів і свого Бога, поет пояснює, що багато силуваних сурогатів поставали внаслідок цензурного та редакторського втручання, тобто з причин позалітературних. Проте це наполегливе повертання до одного й того самого, створення-відтворення такого тексту вірша, яким він має залишитися на всі часи, здійснюється ще з одною, набагато вищою та важливішою метою: задля репродукції однієї й тієї ж ідентичності або задля актуального уявлювання ідеалу однієї й тієї ж ідентичності. Чи може така праця перестати бути важливою? Чи може вона коли-небудь припинитися? Чи праця це? Адже особистісна ідентичність не успадковується готовою та не засвоюється як даність із довколишнього середовища, хоча з нами й намагалися провести такий експеримент; вона створюється (або не створюється) нами автономно, протягом усього життя.

Чи дійшли би ми сюди, якби не робили й того, що робили, нехай часом невміло, із численними сторонніми перешкодами? Чи такими дійшли б сюди, якби наш шлях час від часу не освітлювали сполохи дитинства? Ніжність до дитячого життєвого світу нерозривно пов'язана з глибоким релігійним почуттям, явно вираженим у тих Малковичевих віршах, які в сприйнятті читача складаються на ще один цикл —

різдвяний. Мініатюрний світ вертепчика обертається на огром універсуму, у яслах із сіном народжується найбільша з усіх можливих таїн, яка єдина може бути джерелом цінностей. Цьому народженню допомагають збутися крихітні п'ятирічні підручні, старанно виспівуючи перші у своєму житті колядки. Ця першість анулює нагромадження буттєвої маси та історичного часу, адже кожна дитина пояснює собі своє народження як найавтентичнішу й найважливішу подію у вічності, та так воно і є. Тому Боже та людське дитя виявляються однолітками та спільниками:

Іде з хоругвою колядки

і прославляє урочисто

ровесника, що шоколадки

скидає із небес пречистих.

("Синочкові на першу його коляду")

Взаємопорозуміння на рівні спільно визнаваних дитячих цінностей — шоколадок — не зникає з подальшим плином років і речей; ця незнищенність розуміння, відмінного від пізнання, і непідвладність поширеним гадкам виявляються в якомусь засадничо антиніцшеанському й антидарвінівському настрої "Саду різдвяного", у пильній і печальній увазі до людей не від світу цього ("Ясь Жеревецький"), до слабких, уражених хворобами або тими чи іншими залежностями ("Купи рум'янку — рум'янися", "Кахляна (тоскна) буколіка"), до самітніх і неприкаяних душ, яким не вдалося прижитися в цьому світі і знайти — або не втратити — у ньому себе. Читаючи ці вірші, можна відчути, як поет ледь помітно заперечливо хитає головою перед теорією природного добору, застосованою щодо поодинокої людини, або перед заповідями "Того, хто падає — штовхни". Людина, яка пише або читає вірші, для якої етичний імператив є категоричним, випливаючи при цьому з її власної свободи, — ця людина вища за природний добір. Йому

можна протиставити релігійний досвід, прагматичній функціональності — необраховуване діяння, спонтанність співчуття, непідвладного калькуляції:

Господи, літа стебельце

всели до самітніх душ,

дай кожному звити кубельце,

і не поруш.

Хай кожен в цім світі спасеться,

хай світить з-за темних круч

довкола кожного серця

віри твоєї обруч.

Ми не знаємо, чи цих нічних молитов достатньо, чи мають вони який-небудь вплив на структуру людського співжиття, яка складалася тисячоліттями, але ми знаємо, що ця структура все ще перебуває в становленні; раптом виявиться, що вони — молитви, вірші, слухання та чування — справді можуть допомагати окремій, бодай одній людині? Людство то тут, то там регресує до періодів нелюдського існування; серед людства не так багато людей у властивому значенні цього слова, дедалі наполегливіше й цілеспрямованіше дискредитованому; діти виростають, втрачають свою спорідненість із сакральним світом янголів і птахів, "хоронять свою пташиність", за висловом поета, — і той безмір ніжності, який заповідався у світі з кожним народженням, вивітрюється разом із жменькою душі, місце якої заповнює дим безмежного суму перед безпорадністю що-небудь реально змінити ("пташина елегія"). Однакові, мов сірники, банальні ієрогліфи намарних людей нічого не

означають — їх "навіть Бог не в змозі пригадати на обличчя", їх неможливо ідентифікувати й відчитати, тому що вони позбавлені ідентичності й сенсу — а цього сенсу немає тому, що вони не спромоглися набути його ("намарні люди"). Однак і тут поет залишається вірним собі, своїй делікатності: він нікого не засуджує, вірш написано як сухувату констатацію трагічного своєю буденністю факту від першої особи, а не як філіппіку проти особи другої або третьої. Замість захвату досягненнями технічної цивілізації "намарних людей", які виявляються малоістотними в цьому контексті, замість гарячкового мерехтіння, швидкісних перельотів із нічого в нікуди, замість хаотичного проминання безлічі знаків безвідносної до сенсу життя інформації та орд телевізійних привидів із їхніми унікальними проблемами та розвагами, Іван Малкович пропонує вдивитися в одне-єдине статичне зображення, може, лубок, як і називається цей вірш, що завершує книгу "Із янголом на плечі", може, одну з перших ікон на склі XXI сторіччя: два янголи й дитина з ними на звалищі, які між мокрого вугілля, брудних помаранчевих шкуринок і непотрібних ялинок, викинутих після вчорашнього свята, дожидають Різдва:

На цій чорній землі — що робити

білим янголам? — вугіль дробити

чи ридати в блакить?

Кожен янгол волить цю ж хвилину

в сад небесний віднести дитину,

але Бог не велить…

"Завжди зостаються бодай три розкóші, — пише поет у короткій передмові, — перечитувати Улюблених… укладати уявні антології і довго-довго вдивлятися в вікно". До таких розкошів належить як

перечитування попередніх збірок Івана Малковича в їхній новій іпостасі, так і знайомство з його новими віршами. Це нове знайомство з добре знаним поетом відкриває в несподіваному ракурсі те, що так чи інакше було властиве йому протягом усього двадцятилітнього поетичного шляху — вишуканість простоти, уникання конструктивної робленості й рідкісний ліризм, який досконало поєднує печальне та комічне, не боїться бути спонтанним і ніжним, — чого боятися, коли ти зберігаєш вірність своєму янголові, або, висловлюючись загальнозрозумілою мовою людей, — своїй ідентичності.