Особисто для мене історія цього вірша Грицька Чубая триває ось уже двадцять п'ять років (1980–2005). Це єдиний вірш, який я чув у його власному виконанні, наживо (якщо не рахувати магнітофонних записів). Я віддав би решту життя за можливість повернутися до тієї жовтневої ночі в Москві, на вулиці Добролюбова, на третьому поверсі гуртожитку Літературного інституту. Я хотів би поговорити з Грицьком про цей вірш, точніше, договорити, бо розмова про нього — і про "неї" — почалася ще тоді. Я хотів би, щоб саме Грицько, а не хтось інший із шести мільярдів, присутніх зараз на Землі, пояснив мені те, що хвилює протягом чверті століття, примушуючи втисячне перечитувати сім строф стрімкої течії, аж до ейфорійного стану, коли вірш починає здаватися моїм власним твором. Чи міг би Чубай повідомити мені те знання, яке спонукає писати отакі вірші? чи відважився б він розсекретити код таємної анаграми, невимовне ім'я-ключ, чи знав він його сам — а якщо знав, то чи витримав би я ваготу одкровення, чи втримав би непотаємність і святість обміну життя та смерті? Адже знання і є смертю, а той, хто примножує його, нагадує легковажного споживача цикути, заклопотаного одним-єдиним: щоби вона була доброякісною.

Цей вірш не міг бути написаний надто рано, незважаючи на безмежно ранню Грицькову обдарованість. Його створив зрілий Чубай — перед "Марією", одночасно з нею або трохи перегодом. У самвидавному "П'ятикнижжі", впорядкованому Грицьком Чубаєм, "так упевнено маються крила..." знаходиться в останній, п'ятій книзі "Світло і сповідь" (1970). Слід одразу ж зазначити, що вірш цей потребує пильного контекстуального прочитання — як, мабуть, жодна інша поезія Чубая. Таким невід'ємним для успішного розуміння контекстом є "Світло і сповідь", однойменний із п'ятою книжкою цикл віршів, а також поема "Марія". Без них "так упевнено маються крила..." сприймається (втім, це справа індивідуального смаку) як фрагмент ширшого полотна, уривок плетива, котрому відчутно бракує пов'язань із цілістю текстури. П'ята книга — добре скомпонована "книга у книзі", вона опирається на попередній, творчий доробок поета (розташований у "П'ятикнижжі" в хронологічній послідовності) і заразом завершує його. Впорядкувавши

"П'ятикнижжя", Чубай більше нічого не писав — принаймні, такого ж вартісного, позначеного стигмами ранньої геніальності. Це була головна, єдина, перша й остання книга його життя: його самозабутній спів, плач і сповідь, пророцтво й заповіт — усе, що дано людині, аби вона збулася, побувавши в мові, у світлі й тіні нестерпного, благісного дару жити, помирати й жити знову.

Даймо, отже, на те, що рік написання "так упевнено маються крила..." — 1970. Через десять років ми зустрілися, і він читав цього несамовитого вірша вголос, неймовірно гарно читав. Нам — Володі Кашці, Миколі Тузу, мені — відібрало мову. Грицько відібрав у нас мову, повністю вклавши її до свого вірша. Тієї ночі він міг би вкласти до цих семи строф іще сто мов — і вони вмістилися б там, розчинившись як сіль у водах німого озера, вони оніміли би на догоду Грицьковій анатемі. Скільки на Землі мов? Я не рахував. Проте тоді й тепер я достеменно знаю, що вони всі вмістилися би до замкненого простору Чубаєвого вірша. Бо "так упевнено маються крила..." є мовою-самою-по-собі, актуальним втіленням мовної спроможності, переданою кожному мешканцеві планети. Це той рідкісний збіг, коли абстрактне вливається в конкретне, коли мова стає віршем, заповнюючи його по вінця.

Варіант 1

так упевнено маються крила у ворона

так тримається певно за гілля рука

цьому ж довгому дереву всохнуть від кореня

а найдовшому дереву всохнуть з вершка

цим квіткам облетіти цим метеликам вмерти

процесійно прийти процесійно піти

по червоній стерні на червоні мольберти

по розп'ятому небі в порожні світи

ну а їй що ж бо їй для непевного кроку

для короткого кроку од стіни до вікна

для найдовших годин для найдовшого року

для глибокого дна для найглибшого дна

їй це дивне це літнє заснуле кіно

де біжать дощові і ромашкові титри

де волосся її мов сумне знамено

шумить уночі на зеленому вітрі

їй потреба початись щоб мати кінець

їй потреба вернутись в своє і в солоне

під вечірніх пташок полохливий вінець

під зів'ялого листя непевну корону

їй у давніх слідах ще давніші сліди

їй померлого дерева вранішня поза

і стояння навшпиньки німої води

у німому та ще й несолоному озері

це ж розхитана віра у власне ім'я

що не знає сьогодні дороги до вуха

це стрімка наче лань зелена́ течія

за котрою біжить посуха

Варіант 2

так упевнено маються крила у ворона

так тримається певно за гілля рука

цьому ж довгому дереву всохнуть від кореня

а найдовшому дереву всохнуть з вершка

цим квіткам облетіти цим метеликам вмерти

процесійно піти процесійно прийти

по червоній стерні на порожні мольберти

по розп'ятому небі в порожні світи

ну а їй що ж бо їй для непевного кроку

для короткого кроку од стіни до вікна

для найдовших годин для найдовшого року

для глибокого дна для найглибшого дна

їй це дивне це літнє заснуле кіно

де біжать дощові і ромашкові титри

де волосся її мов сумне знамено

шумить уночі на зеленому вітрі

їй потреба початись щоб мати кінець

їй потреба вернутись з німого полону

під вечірніх пташок полохливий вінець

під зів'ялого листя непевну корону

це ж у давніх слідах ще давніші сліди

це ж померлого дерева вранішня поза

і стояння навшпиньки німої води

у німому та ще й несолоному озері

їй розхитана віра у власне ім'я

що вона його наче анафему слуха

їй стрімка наче лань зелена́ течія

за котрою біжить посуха

Я змушений подати обидва варіанти вірша, позаяк між ними існують істотні розбіжності, помітні неозброєним оком. Водночас кожний із цих варіантів надто вже самодостатній і надто незавершений (відкритий для інтерпретації), щоби можна було безболісно знехтувати котримсь із них. Перший варіант опубліковано в першій книзі поета "Говорити, мовчати і говорити знову" (К.: Молодь, 1990), виданій через вісім років після смерті Чубая. Її упорядник пішов найлегшим шляхом, установивши текст нашого вірша на основі машинопису "П'ятикнижжя" (джерело зберігається в родині поета)[3] і знехтувавши доволі численними авторськими правками від руки. Щоправда, це нехтування не було послідовним: упорядник узяв до уваги дописані від руки префікси "по-" в п'ятій строфі, задля збереження регулярного розміру:

їй (по)треба початись щоб мати кінець

їй (по)треба вернутись в своє і в солоне

Можливо, у своєму виборі тексту упорядник керувався прагненням подати вірш у тому вигляді, у якому він був відомий сучасникам поета, зокрема, найближчому колу його друзів (маю на увазі передовсім авторів самвидавного журналу "Скриня" — Олега Лишегу, Віктора Морозова, Миколу Рябчука, Романа Кіся). Так, наприклад, у блискучій полеміці щодо сучасної української поезії, Микола Рябчук, один із найближчих приятелів і популяризаторів Чубая, цитує "так упевнено маються крила…" майже повністю, віддаючи перевагу якраз найпершій машинописній редакції ("Сучасність". — Ч. 7. — 1993. — С. 91).

Натомість редактор другого видання творів Чубая ("Плач Єремії". — Львів: Кальварія, 1999) вдався до екзамінації, звернувши належну увагу на рукописні коректури й намагаючись повністю врахувати творчі наміри автора. Внаслідок цього з'явився другий варіант вірша, у якому, поміж тим, авторські рукописні правки враховано вибірково, — редактор знехтував проставленими знаками пунктуації, залишив машинописну редакцію "по червоній стерні" (хоча в лівому верхньому куті аркуша дописано "по колючій"), погодившись, однак, із рукописною зміною в цьому ж рядку: "на порожні мольберти". З-поміж трьох варіантів другого рядка сьомої строфи (машинописний і два від руки) редактор зупинився на "що вона його наче анафему слуха", відкинувши "що звучання своє (його) мов (як) анафему слуха". Загалом усі ці редакторські втручання слід визнати слушними й текстологічно грамотними; завдяки їм текст набуває більш-менш остаточного вигляду, майже повністю передаючи авторську волю (додані Чубаєм рукописні розділові знаки могли, швидше за все, означати вимушений компроміс, зумовлений евентуальним друком; нагадаю, що за радянських часів тексти без пунктуації вважалися мало не контрреволюційними, і друкувати їх — украй рідко — дозволяли тільки метрам колабораціоністського стилю). Втім, одне застереження все ж можна зробити. Намагаючись усунути важке до вимови сусідство приголосних у рядку "процесійно прийти процесійно піти", Чубай поміняв "прийти" й "піти" місцями, а редактор погодився із цією зміною. "Процесійно піти процесійно прийти" дійсно звучить трохи краще, але натомість руйнується смисловий наголос і логічна послідовність: спочатку треба прийти, щоби потім піти.

Поруч із цим не менш очевидний той факт, що сам Чубай навряд чи вважав свій вірш завершеним. Різний колір і відтінок чорнил, якими зроблено рукописні коректури, дозволяє стверджувати, що поет повертався до тексту як мінімум тричі. Не виключено, що одне з тих повернень було викликане й нашою нічною розмовою в московському гуртожитку. Адже по тому, коли трохи вщухло емоційне збурення від почутого й ми за тогочасною звичкою почали обговорювати вірш, я зауважив Грицькові, що рядок "їй потреба вернутись в своє і в солоне" (а він продекламував саме цей, перший варіант) окрім важкого до вимови

збігу приголосних навіює неприємні асоціації з поверненням до якихось органічних виділень. "Своє і солоне" може пов'язуватися зі сльозами або, що значно гірше, із соплями або сечею. Грицько замислився. "А ти куштував свою сечу, що знаєш, яка вона на смак?" — стурбовано поцікавився він за мить. Я, природно, образився до смерті, і тільки Туз, із його дипломатичним хистом залагоджувати тертя, зумів тоді якось розрядити напругу. У нас, зрештою, залишалося ще кілька пляшок кубинського рому.

Сприяла та розмова поверненню до вірша, написаного за десять років перед нею, чи ні, але видно, що рядок цей таки не давав спокою Чубаєві (машинописний варіант "в своє і в солоне" закреслено, натомість над ним дописано "з німого полону"). Та й загалом, попри всю викінченість цілого тексту важко позбутися враження його загадкової осібності — так, немовби ця поезія мала бути інтродукцією до об'ємнішого твору або ж, як і кожна ретельно зашифрована анаграма, містити безпосередньо в собі ключове слово-тему чи ім'я (анатему, за Жаном Бодріяром). У цьому вірші зустрічаються й перегукуються розсипи багатьох улюблених Чубаєвих образів, відомих нам із його інших текстів: високе дерево, стерня, стіна, непевний крок, вікно, дно, кіно, волосся, сліди, вода, невимовне або ж забуте ім'я… Що́ за ім'я? Власне ім'я. Яке означуване стоїть "навшпиньки" — якщо воно взагалі там є — за означником "вона"?

"Хто така "вона"? Про кого йдеться? У кого це таке гарне волосся?" — запитала Грицька його дружина. Грицько коротко реготнув своїм характерним різкуватим сміхом (Галя ревнує!), але пояснив. Він сказав, що "її" не варто шукати поза межами вірша. Що то є наївний погляд на поезію: вважати, ніби кожний образ має конкретного відповідника в матеріальній дійсності. Вірш сам є дійсністю й висловлює її сповна, без жодних віднесень; вірш є мовою такої дійсності, яка без нього взагалі не існувала би. Тому "вона" — абсолютно не жінка, дай си спокій, "вона" — тіло поезії, а не гінекології.

Смисловий центр, заіменна "вона" не співвідноситься з реальністю потойбіч тексту. За "нею" нікого нема, саме тут лунає позазвуковий вибух, саме на цьому перехресті відбирається мова, саме звідси розтікаються навсібіч потоки барвистого поетичного пилу, завихрення ненастанної анафоричної атаки — і читацької насолоди. Теза загальної рокованості — дереву всохнути, квіткам облетіти, метеликам вмерти — впадає в "її" антитезу, зміст якої полягає не в майбутньому воскресінні або в циклічному відтворенні виду. Чубай далекий від будь-якого накопичення часу й запрограмованої (дидактичної) доцільності: "вона" має врятуватися не від рокованості (аскетично відтермінувавши смерть або протиставивши їй родову репродукцію), а у рокованості. Де "вона" знаходиться тепер, якщо повернення до можливості померти, ба навіть потреба такого повернення бачаться рятівними? Який стан може виявитися настільки страхітливим, що визволення від нього, бодай через смерть, бачиться прийнятнішим, аніж подальше перебування в "німому полоні"?

Саме тут відчувається засадничий брак одного з найулюбленіших концептів Чубая: д з е р к а л а. Адже примружуючи вії рецепції, вигостреної багатолітнім перечитуванням, ми зауважуємо, що "вона" знаходиться якраз у дзеркалі, а дзеркало — на стіні, а од стіни до вікна (суто дзеркальне відображення) усього-на-всього один короткий крок. "Вона" є там, де її, властиво, нема: у дзеркальному відображенні. Дзеркало навпроти вікна вбирає видимий світ — і відбиває його знову, у доодвічний колообіг життя й смерті. Що ж тим часом "вона"? А "вона" перебуває на найтоншій, власне, немислимій грані поміж поверхнею дзеркала й зворотнім боком відображення. "Вона" не має себе всієї, обернена до себе лише видимістю. "Вона" не може повернутися до себе спиною (якщо в "неї" взагалі є спина), заховатися від паноптичного випромінювання погляду, перестати бути, щоби здобути можливість становлення. І кінця. Означник "вона" бачить себе в дзеркалі нескінченно; але побачити себе означає побачити означуване, а не означник, тобто побачити те, чим вона не наділена реально й сутнісно: побачити себе означає побачити суб'єкта. Позареальна "вона" сама себе зачакловує в суб'єкта, тим самим вилучаючи з яких завгодно природніх

(чи там соціальних) зв'язків і обігів. Доля, вилучена з обігу, виглядає саме так: як відчуження та брак становлення. Ми вже знаємо це відкриття Чубая, він зробив його тоді ж, 1970 року, у циклі "Світло і сповідь", швидше за все розвиваючи й конкретизуючи магістральну тему нашого вірша:

Ти не маєш довкола

свічадонька жодного

де б не мала себе

чужої

пошукай собі інших плес

щоб надивитись на себе…

Літній світ, заглядаючи до кімнати через вікно, помічає власне відображення в дзеркалі, впізнає себе і, відбиваючись від себе віртуального, до себе реального, втікає. Перетяг часу, нестримна течія колообігу, лет у занепад, у циклічне відтворення, обертання смерті й розмін її на життя. З "нею" все значно складніше. Дивлячись у дзеркало, "вона", звичайно, краєм ока зауважує відображений у ньому світ позад себе — "їй це дивне це літнє заснуле кіно", відчитуючи його як знайомий текст, складений графемами дощів і ромашок. Ці графеми і є тим, що́ вони означають. Складність полягає в тому, що окрім писаного тексту світу "вона" бачить на екрані дзеркала ще й себе — і не впізнає цієї мови, не може її відчитати/перекласти/обміняти. "Вона" не може ототожнитись зі своїм відбитком, упізнати його і, скажімо, знуджено відвернутись: "адже це лише я". Лице в дзеркалі надто чуже, надто інакше — але чому? Тому що воно надміру, немислимо гарне. "Адже це не я, це — вона", — десь отаким мав би бути хід "її" думок, якщо "вона", звичайно, наділена здатністю судження. Жодна "вона" не може сказати

про себе "я". І це пастка для мови, бо "немислимо" означає "невимовно". У невимовному екстазі мова самовтрачається, власне ім'я не знає більше дороги до вуха. Те, що "вона" відчуває, милуючись відбитком (припустімо, письмом), межує з гіпнотичним жахом безмежно солодкої млості успіння, тягар невагомості якого сповільнює рухи, зупиняє подих. Зйомка/демонстрація "найдовших годин" заснулого кіно триває у фантастично сповільненому темпі, у штучному часі моторошної репродукції єдиного кадру.

Заворожена анонімним відображенням, "вона" втрачає себе (і не може втратити) у тому, хто дивиться "їй" у вічі з дзеркала — а звідти дивиться Ніхто (кращим відповідником було би російське слово "некто"). Ніхто, дивлячись на "неї" звідтам, упізнає "її": це я, Ніхто. Нарцисична анігіляція зависає в безчасі: перетяг, який існує поміж життям і смертю, не може існувати поміж Нічим і Нічим. "Вона" не впізнає себе й цим самим знищує ідентифікаційний код; натомість Ніхто ідентифікується з "нею" — і це двоєдиний процес, де A = A, і A ≠ A одночасно, точніше — безчасно.

Дзеркало є порожнім означником, умістится та втопитися в якому (у власному відображенні) може безліч образів означуваного: дзеркало є письмом. Безмежним дзеркалом порожнього означника є і оця заіменна Чубаєва "вона", здатна вмістити в собі незліченні процесії означуваних. За одним застереженням: вони всі мають належати до жіночого роду. "Вона" — це суто жіноче дзеркало, найтонше світло особливого статусу, а не статі, вибіркове дзеркало, де відображаються вишня за вікном, зоря, хмара, телеграма, мова, одним словом — "вона":

бачу в дзеркалі срібні телеграми хмар що ніким не підписані —

бо для найтоншого світла як не шукай не віднайдеш ім'я

("Марія")

Драма Чубаєвого вірша полягає в усвідомленій потребі визволення "її" від дзеркальної мани (до речі, це може бути не тільки дзеркало, а й фотографія). Копія в дзеркалі перевершує оригінал, але це перевершення відбувається лише в уяві оригінала; однак наша проблема полягає в тому, що "вона" не має оригінала. "Її" не варто шукати поза межами вірша, сказав Грицько. Чітко сформульоване питання: "щó їй?" здобуває не менш виразну відповідь: їй — потреба визволитись із полону. Риторичне затягування, нерозв'язане відтермінування смислу в першому варіанті вірша (перелік/облік того, що належиться "їй") поступається місцем осяянню, котре настає в другому варіанті: Чубай усуває позитивність свободи, яка мала би полягати у вірі в невідоме наразі ім'я і, вводячи яв анафеми, розв'язує напругу ідентифікації з Нічим. Втрачаючи ідентичність із "нею", Ніхто з "нею" зливається, розчиняється в "ній" — а "вона" розчиняється у водах вірша; дисконтинуальність, перервність "її" вилученості й загрузання в штучному античасі анаграми обертається плином зеленóї течії.

Осяйний фантазм у свічаді чужий і моторошно прекрасний іще й тому, що він не має шкіри, пружної на дотик, крові, солоної на смак: до мани неможливо доторкнутися, пальці пестять холодну дзеркальну твердь. Поверхня мани ніколи не зволожується краплями солоного поту, у дзеркальному потойбіччі, яке для "неї" тут, панує вакуум безгоміння, особлива німота чатування неназваної ніщоти, беззвучне ридання фонем, ув'язнених графемами. Про повернення в себе — до цілого ім'я та живої шкіри — виразно говорять обидва варіанти одного й того ж рядка:

1) їй потреба вернутись в своє і в солоне

2) їй потреба вернутись з німого полону

Чубай іще й тому пропонував "їй" у "Світлі і сповіді" пошукати інших плес, що вода, на відміну від свічада, яке відчужує, дозволяє зануритися в себе, злитися воєдино. У нашому вірші ця альтернатива переходу до відображення у воді озера не надто простежується.

Означник потребує повернення до свого означуваного, а таке повернення можливе тільки в знаці або, за Чубаєм, в імені. Сьогодні це ім'я не знає дороги до вуха; навіть почувши його крізь нарцисичне успіння в тексті, "вона" навряд чи відгукнеться на це, власне ім'я, сприйнявши його радше як анафему. Але якраз анафема (тобто, за етимологією, відлучення) спроможна розірвати сіамське спряження реальності поезії із дзеркальною віртуальністю письма. Якраз анафема створює рятівну дистанцію нікомуненалежності, шпарину в коді. Ступор загрузання в холодній, дзеркальній тверді письма можна розчаклувати за допомогою іншого письма — поверх письма того самого, завдяки знакам без фіксації, носіям неповторного почерку й неінформативних повідомлень свободи:

бачу пальці її що біжать по темніючій шибі —

пишуть наймення дзвінке для летючої срібної риби

("Марія")

Це незриме письмо, безслідне графіті — не зберігається, не накопичується, не потрапляє до пастки — і саме не є пасткою. Воно, як і голос, летке. Воно — як гра або танок світла на хвилях. Власне ім'я, написане незримими літерами, рятує від зримості власного лиця, і сьогодні нам залишається тільки проказати його вголос, щоби воно щезло остаточно. Описуючи відкриття Соссюра, пов'язані з анаграмами, Жан Бодріяр у "Символічному обміні і смерті" пропонує називати розпилену присутність провідних фонем вірша анатемою. Аналізуючи звуковий матеріал, що міститься уже в перших рядках нашого вірша (і виграє на течії цілого тексту), можна виокремити прочитувану послідовність:

тАк упевнено Маються кРИлА у воронА

тАк тРИМАється певно зА гілля рукА

Анатемою є ім'я "МАРІЯ" (між іншим, ім'я матері Грицька Чубая). Обігруючи й розпорошуючи це материнське ім'я (анаграмоване слово-тему, котре непотаєно постане в поемі "Марія"), Чубай, сам того не відаючи, подає чудовий ілюстративний матеріал до деяких висновків Бодріяра. Адже віднайдене нами ім'я, "що звучання своє мов анатему слуха" повертає "її" до символічного обміну початку й кінця, не наділяючи "її" при цьому статусом означуваного й суб'єкта. Розпилене в тексті, воно не збирається поетом докупи, не нагромаджується як цінність. Якраз спосіб подрібнення цього імені, винайдений Чубаєм (навряд чи зумисно), викликає запаморочливу втіху: адже перед нами — і з нами — знову й знову відбувається жертвопринесення (одне з первісних значень терміна "анатема"), розбивання дзеркала вдрузки, що обертається створенням чудового вірша і є поетичним актом як таким. Потік вірша утворює процес жертвопринесення, роз'єднуючи приватне ім'я Марії на елементи поетичного космосу, заповнюючи його "м", "а", "р", "і", "є", "ю" по вінця — і цим ущент визволяючи "її". Слухаючи анафему власного імені, "вона" перестає бачити себе, без решти розчиняючись у витонченому й прохолодному аутодафе рим та анафор Чубаєвого тексту. "Символічний акт, — зазначає Бодріяр, — полягає не в оцьому "поверненні", не в ретоталізації після відчуження, не у воскресінні ідентичности, навпаки, він полягає у вивітренні наймення, позначника, в екстермінації терміну, в безповоротному подрібненні, — саме воно й робить можливою інтенсивну циркуляцію всередині поетичного твору (як і всередині первісної групи з нагоди свята чи жертвопринесення), саме воно й повертає мову до втіхи, від котрої тут теж нічого не залишається і нічого не походить". А за стрімкою течією біжить посуха, що в результаті дає цілковитий нуль; Чубай уник позитивності, залишивши свій вірш без назви (без імені) і не давши очевидних підстав вважати, ніби тут чаїться зашифроване ім'я. Тут відсутній код Загадки; втіха, яку ми здобуваємо, рецитуючи "так упевнено маються крила...", є втіхою від обігу звучання, а не від розгадування інтелектуальної шаради. Грицько Чубай анітрохи не хитрував, пояснюючи дружині, що за означником "вона" нікого нема; там дійсно більше нікого нема, і він доклав до цього неабияких зусиль, і зусилля ті виявилися немарними. "В цьому й полягає різниця поміж

простим задоволенням від криптограми (це всі види знахідок, де операція у підсумку дає завжди позитивний залишок) і символічним випромінюванням поезій. Інакше мовлячи, якщо поезії до чогось і відсилають, то це завжди НІЩО, неіснуючий елемент, нульовий значеник. Саме оце запаморочення від цілковитого розв'язання, котре залишає абсолютно порожнім місце значеника і референта, і становить чарівну потугу поетичного слова", — резюмує Бодріяр.

Насамкінець можна згадати й інший, значно радикальніший символічний акт Грицька Чубая. За словами його дружини, під час котрогось нападу відчаю чи депресії він розіклав багаття посеред двору й палив усі свої рукописи, листи, усе своє письмо (те, чого нині катастрофічно бракує нам, нечисленним дослідникам його творчості). Мені чомусь уявляється, що то було напровесні. Маковий жар веселого полум'я, синій дим, клапті почорнілого снігу на городі. Голосне каркання ворон над сусіднім Личаківським цвинтарем, далекий рев мотопилки, що спилює всохлі дерева. Галя вискочила з хати й вихопила з вогню єдиний примірник "П'ятикнижжя" (він і досі зберігається в неї). Того дня вона не дала йому завершити символічний обмін. Так і стоять під безмежним березневим небом, вона — з притиснутою до грудей книгою, він — з порожніми руками. Дивляться одне одному в вічі.