

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПОЕЗІЯ В ТРАНСФОРМАЦІЯХ ВІЗУАЛЬНОСТІ: ЛУГОСАД ТА ІНШІ

Юлія Починок

Аспірант, кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства,
Львівський національний університет імені Івана Франка, (УКРАЇНА),
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1, e-mail: pochynok@i.ua

UDC: 821(100)“18/19”.0

ABSTRACT

Pochynok Julia. *Experimental poetry in the transformation of visuality: Luhosad and other*

The article deals with the peculiarities of visual poetry, art and concept Palindromic texts creation of a group LuHoSad. Therefore, the analysis some specificity of poetic paintings appropriate representatives of the group in the context of Ukrainian poetic visual practices.

Key words: visual poetry, palindrome, poetry painting, game

У статті розглянуто особливості зорової поезії, паліндромної творчості та концепцію текстотворення угруповання ЛуГоСад. Відтак проаналізовано специфіку поетичної картини представників відповідного гурту в контексті української візуальної поетичної практики.

Ключові слова: зорова поезія, паліндромія, поезомалярство, гра

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Зорова поезія із привілейованим статусом усезагального мистецького простору й часу, що об'єднує нові можливості літератури й малярства, поєднує в собі слово, малюнок, графічний дизайн, гру різноманітних шрифтів та спецефектів. Її літературно-мистецькі елементи на теренах української літератури з'явилися ще за часів Київської Русі. Проте зорова поезія як синтетичний вид мистецтва почала розвиватися в нас переважно з другої половини XVI ст., зокрема в творчості Л. Барановича, Д. Туптала, Г. Сковороди, М. Довгалевського, А. Кальнофойського, І. Величковського та ін.

У трансформаціях сучасної візуальності художнього слова особливу увагу привертає українське літературне угруповання ЛуГоСад, про витoki й становлення якого дізнаємося із приватного архіва Т. Лучука. «В листі Назара до Івана (лист від 19 січня 1984 р.), – пише літературознавець, – вперше згадується назва ЛУГОСАД, яка пропонується для називного окреслення спільних поетичних інтересів» [8, с.161]. А вже в 1986 році в альманасі «Вітрила» відбувся дебют І. Лучука та Р. Садловського, а вірші Н. Гончара у «Вітрилах» було надруковано у 1988 році.

Т. Лучук окреслює шлях становлення спільної концепції угруповання, суть якої спочатку полягала, за визначенням членів гурту, в принципі «літературного універсалізму». Мова іде про підсумок традицій та новаторства в українській і зарубіжній літературах. «Для нас, лугосадівців основне – творчий процес. Але ж треба його якось підсумувати і тим самим підштовхувати. Тобто, щоб старі наші досягнення породжували все нові й нові. Так і виникла ідея даного альманаху, в якому ми керуємося принципами універсалізму» [5, с. 3].

У трансформаціях сучасної української візуальності відповідна літературна концепція за Тарасом Лучуком отримала назву «літературний ар'єргард». Дискусії навколо цієї проблеми, орієнтації на європейські культурно-мистецькі зразки розгорнулись 10 лютого 1994 в Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича АН України, де відбулася наукова конференція з нагоди 10-ліття ЛУГОСАДу. Стосовно самого терміну «ар'єргард», то вперше його вжив російський критик М. Епштейн 1991 року у ґрунтовній статті «Після майбутнього. Про

нову свідомість у літературі». Він вважає, що «ар'єргард – це останній різновид в останній фазі останнього циклу нашого літературного розвитку» [3, с. 226]. Х. Назаркевич у своїй конференційній доповіді «Функціональна органічність чужомовних вкраплень в поетичних текстах І. Лучука та Н. Гончара» назвала І. Лучука «послідовно-логічним структуралістом», а Н. Гончара – «послідовно-алогічним асоціативістом».

Отже, щоб збагнути діалектику творчих стосунків між лугосадівцями, слід навести деякі міркування Т. Лучука: «Літературний шлях починається не з нас; через те ні про який “передній загін” – “авангард” – в новій літературі не може бути й мови. За теперішніх умов говорити про “авангард” щонайменше несерйозно. Все, що є в літературі, все, що створено нашими попередниками – все те попереду нас, ми ж позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес (звичайно, наш час обмежений нашим часом – і для когось і ми будемо попередниками). Через те ми наразі “ар'єргард” – “позадній загін” у літературі. Це виявляється в тому, що в нашій творчості знаходять свій відгук Поети всіх часів і народів (звичайно, в силу наших власних сил)» [9, с.16].

Творчість львівських поетів-експерименталістів, а саме їхнє прагнення епатувати і створювати антураж невимушеності у мовній грі, по-різному інтерпретується в сучасному українському літературознавстві. Так Т. Гундорова засвідчує, що «окрім карнавалізму, що спирався на ідею підважування й перевертання офіційної культури, в українській літературі 1980-х заявила про себе й самодостатня необарокова культурософська ідеологія, скажімо, «ЛуГоСаду», групи львівських поетів, що сповідувала ар'єргардну опозиційність щодо модернізму й усієї модернізаційної стратегії <...> лугосадівці, які резонують на всі попередні форми й традиції літератури є найближчими до передмодерних барокових (не без футуристичного забарвлення) моделей мислення та поведінки» [2, с. 226-227].

Як відомо, паліндромічні форми та елементи поезомалярства відіграють головну роль у трансформації візуальності в українській експериментальній поезії, генеза якої виводиться ще із бароково-футуристичних традицій. Тому неспроста Т. Гундорова називає ЛуГоСад «необароковою поетичною групою, <...> яка використовує форми барокової словесної гри і при цьому поєднує «кіч-текст» і «покруч-текст» із візуальною поезією, ліричною іронією та футуристичним звукописом» [2, с. 137].

Особливе місце серед лугосадівців займає експериментальна творчість Н. Гончара, що постулює певний канон поетичного мовчання (чи пак замовчування) («такий закон/всесвітньоґ мерехтіння/ такий відкритий/ і мені» [6, с.4]) та І. Лучука з мовними експериментами поетизування в жанрах паліндромії та сонетів. Актуальною у цьому сенсі стає гра слів поета з іронічним підтекстом. Приміром:

N.N.
А втому-біль
мене переїхав
А мені хоч би що:
ну – переїхав,
ну – роздусив.
Ну і що?
Ну і ну. [12, с.291].

На перший погляд текст видається парадоксальним. Утім якщо розчленувати слова «А втому-біль» на окремі морфи, що реалізуються в конкретних мовленнєвих ланцюжках, то їхня семантика слів означатиме *втому* і *біль* ліричного героя. Риторичне запитання «Ну і що?» лише підсилює таке оксюморонне поєднання на рівні сприйняття цілісного твору, а не його окремих фрагментів. Автор конструює символічні й асоціативні образи, так би мовити мовностилістичне «обличчя» поезії, яке без його «інтерпретації-подання» неможливо розглядіти взагалі.

Лінгвокогнітивний аспект дослідження експериментального твору полягає у виявленні асоціативної структури слів із однойменного вірші Т. Шевченка « «N. N.» (Така, як ти, колись лілея...)» [18, с.267]. До шевченкознавчого інтертексту вдається і Н. Гончар, зокрема в діалогічній експериментальній поезії «Дещо з передісторії»:

Присвячую мамі-татові,

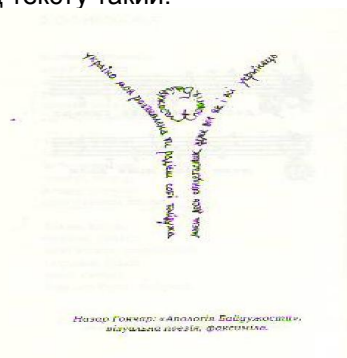
а також
і мертвим, і живим,
і ненародженим
знайомим і незнайомим
і особисто Вам
чи тобі,
а ще собі [6, с.7]

Н. Гончар поетизує ледь не кожен лексему, створюючи фактичну багаторівневість семантики тексту, яка в читачській рецепції формує своє неповторне контекстуальне значення. Це відбувається завдяки графічному та вербальному взаємозв'язкам, що в експериментальній поезії є одними з основних елементів змістової структури.

Взірцем такого експериментування (типологія вербальних і графічних засобів у літературно-мистецькому коді) може бути вірш Н. Гончара «Апологія байдужості»:

україно моя
роззявлена
ти радієш собі
байдужа
маєш десь
сонцегасник
адже він як і всі
українець [12, с.302].

Візуальний вигляд тексту такий:



[1, с.138].

Звідси видно, що шлях пізнання художньої канви твору – його цілісного бачення – визначається від живого споглядання до асоціативно-образного мислення. В аспекті читання наведеної поезії актуалізується Ізерова концепція естетики рецепції (Rezeptionsästhetik). Адже, на думку німецького літературознавця, у параметрах погодженості *автора, читача і тексту* твір «нагадує арену», де адресант і адресат беруть участь у «грі уяви».

Справедливо, що «потенційний текст» Н. Гончара є незмірно багатший і багатогранніший, ніж будь-яка його «індивідуальна реалізація», бо відкриває особливий горизонт бачення, власне, *контекстуальний*, який безпосередньо або опосередковано стосується українського літературно-мистецького процесу 90-х років ХХ ст. Ось чому епітет «сонцегасник» у вірші «Апологія байдужості» Н. Гончара можна інтерпретувати двояко (по-різному): і як період великих соціально-політичних змін у бутті ліричного героя, і як його бентежне очікування чогось таємного і невідомого в одвічній колісці нового небесного життя. Але провисання ліричного героя над прірвою невідомості триває – і його «сонцегасник» стає тою віддаленою країною мрій і сподівань, що вже не зігриває як колись серце українця. Емоційний сплеск розпачу людини веде до «апології байдужості», а її Ельдорадо безмежної любові та злагоди згасає.

В автора уже немає слів для вираження власних думок і почуттів. Він, поринувши у своє поетичне мовчання, переходить від вербального спілкування з *читачем* до графічного. З лабіринтів слів поступово вибудовується малярським способом образ України із роз-

простертими руками, що певним чином нагадує патріотичні малярські роботи українських художників-шістдесятників О. Заливахи та А. Горської.

Так чи інакше наведена поезія Н. Гончара є більше *алогійною*, ніж *апологією*, бо не утверджує логіку художньо-образного мислення, а наголошує на її неспроможність осягнути потаємні порухи душі людини в творчому процесі.

Інтермедіальний простір поезії митця постає як особлива форма мистецького діалогу й у відсвіті художнього слова М. Зарічного. Так візуалізація схожості графічної моделі віршів «Апология байдужости» Н. Гончара й «(Анти-) Біфуркація Фішбейна» М. Зарічного, імовірно, викликає зорові типологічні враження в читача – звісно, не за смисловим сприйняттям, а візуальним.

Наведемо приклад:



[4, с.122].

Цей текст М. Зарічного певною мірою пов'язаний з ідеєю біфуркації М. Фішбейна, котрий трактує відповідну теорію як розгалуження чогось на складні відкриті нелінійні системи. Завдяки такому розгалуженню відбувається самоструктурування середовища, умовою існування якого є сумісність підсистем, що входять до головної.

Зрештою, у вірші «(Анти-) Біфуркація Фішбейна» М. Зарічного, як і в «Апології байдужости» Н. Гончара, з одного боку, накладаються дві виражальні системи – словесна і візуальна, з іншого – чимало зображально-виражальних засобів залишається на вербальному маргінесі (чи то символічне значення, чи ідея). Естетичні аспекти світогляду митців певною мірою відображають літературознавчу лугосадівську ідею ар'єргарду.

Відтак львівські поети-експерименталісти намагаються запровадити в українській літературі лєтричну традицію, суть якої полягає в актуалізації текстуальних зв'язків між *автором* і *читачем* на основі семантичних та кінетичних художньо-образних асоціацій. Наприклад, «Леопольд Ріттер фон» І. Лучука – один із найцікавіших метричних прикладів в сучасній українській поезії:

ЗАХАЗ	МАЗАМ	
АХЕХА	АЗОЗА	
ХЕРЕХ	ЗОХОЗ	
АХЕХА	АЗОЗА	
ЗАХАЗ	МАЗАМ	[7, с.9].

Слід визнати, що попри довільну комбінацію літер, текст має алгоритм чіткої системи лексем: перший і п'ятий рядки – однакові, зрештою як і другий та четвертий. Таким чином відчитуємо прізвище відомого австрійського письменника (уродженця міста Львова) ЗАХЕР МАЗОХ – не лише в звичному для нас горизонтальному положенні (як слід – зліва направо), але й по вертикалі.

Реконструкція смислового горизонту в експериментальній поезії здебільшого проявляє себе на практиці. Так «гра слів» із анафоричним початком яскраво продемонстрована у тексті «Універсал» І. Лучука: «поезія, дівчинко, дівчинка/ поезія, хлопчику, хлопчик/ поезія, бабцю, бабця/ поезія, діду, дід» [7, с.11]. Аналогічний вірш – у присвяті «ПО»: «Ходити,/ походити,/ попоходити./ Повернись,/ Едгаре Аллане/ Пое...» [7, с.12].

Таким чином, формується новий тип художньої свідомості в експериментальній поезії, рівень розуміння якої залежить від уміння «відчитати» на створеній автором «поетич-

ній арені» слова прихований зміст. З цього приводу можна навести паліндромон І. Лучука «Автор до Величковського» як своєрідну відповідь українському письменнику епохи бароко, котрий практикувався в подібному жанрі: «Величко – чи бичок, чи лев?/ Він грав сам так і собі, і расі./ Цинобру брав отак – вам і навспак,/ грав з демоном раків автор» [7, с.109].

Поезотексти І. Лучука, Н. Гончара, Р. Садловського сповнені глибокого змісту й змушують задумувати над кожним окремим словом. Адже бажане не завжди є дійсним, і, як казав Н. Гончар: «Вам являюся/ не із відкритим лицем/ а під маскою ліричного героя/ що/ повстає проти мене/ і з мого лица/ хоче зірватися» [1, с.5]. А іноді стають шокуєче грайливими: «!а яка цікава/ твоя циця права/ тобто ліва» [1, с.6]. Він ніби навмисне випробовує читача, шукаючи нових засобів вираження смислів поетичного слова. Наприклад: «чого не зробиш/ для Музи,/ в якої не флейта,/ а добрий бук» [1, с.7].

Подібні увиразнення трапляються і в Ю. Садловського (брата Р.Садловського):

очі мене мають
очі мене спирають
очі мене кидають
очі мене підбирають
там я очі –
кую себе [11, с.29].

Нагнітання дієслів, які створюють враження динаміки, емоційного напруження чи швидкості в різних рухових діях ліричного героя створює поетичний ефект текстуальної градації. І одразу видно, що Р. Садловський також експериментує на рівні «тасування» слів: «ми спливаєм,/ колами, хвилями розходимось,/ ми вічно невічні,/ ми тільки початок і кінець» [6, с. 30]. Тоді як у Н. Гончара – «гра слів» трапляється здебільшого на рівні морфів, а не окремих слів: «чим більше голосів і голосінь і безголосся/ голосувань/ безголових» [6, с.21]. Загадковість морфемних забавлянь супроводжуються також усиченням певних слів: «чим більше переслів'я-недослів'я/ тим більше чуюся великим/ невігласом нездарою нікче'» [6, с.22].

Слід зазначити, що Н. Гончар любив здійснював словесне жонглювання на структурно-семантичному рівні: «!ти така гласкава» [1, с.6]. Тут автор поєднав прикметники галаслива + ласкава / гласкати. Відтак він часто увиразнював кожне слово в окремому рядку:

пірнаю
в небо –
і у всевіт
виринаю
лечу
співаю
кричу
позіхаю...
і прокидаюся [1, с.10].

Ното Ludens у поезії Н. Гончара вдавався до оригінального переставлення складів (наприклад, «я сідаю в трав май» [1, с.17]), і разом з тим умудрявся зберігати “подвійне дно” форми і змісту слова. Чи то трамвай, чи трав розмай – вирішуватиме читач. Або ж таке: «оце я? ніц ше собі!» [1, с. 42]. Чи нічого собі, чи Ніцше?.. Річ не в тому, що читач (або слухач) змушений придумувати (або прилаштувати) власний підхід до відчитування авторових ціннісно-смыслових орієнтацій поетичного слова а, передусім, є важливо, що обидва методи декодування і розшифровки постійно присутні в тексті.

Таке лугосадівське експериментування в світі Логоса ще раз підтверджує наукове обґрунтування комунікативного призначення мови. Натомість львівські поети-експерименталісти роблять акцент здебільшого на потенційних сферах синергії художнього слова в свідомості Ното Ludens'a.

Наприклад, чимало віршів Н. Гончара несе ігровий характер не лише на семантичному рівні слова, але й на звуковому – «тональному», «мажорному» або «мінорному». Відтак

варто поміркувати, звідки береться такий специфічний спосіб вислову, який за стилем ви-
кладу дуже близький до жанрів дитячої літератури: казки, розповіді, оповідання та ін., – з
усіма цими «луп-луп», «кліп-кліп», «клап» тощо:

ой у полі голову
задираю
та й очима
луп-луп-кліп-кліп
ще й вухами клап
плечима зниз
легенями хап –
і навзнак
а потім беркиць
землілиць
в обійми [1, с.41].

Гра із шрифтами також була одним із прийомів експериментальної поезії Н. Гончара.
І є кілька таких прикладів поезографії у його творчості. Це цікаве жонглювання літерами,
зміна оптики: замість звичної дихотомії форма – зміст, код – повідомлення, Н. Гончар вво-
дить зображення букв. Адже шрифт – це не просто буква, написана різним шрифтом, а
прихований зміст. Наприклад, поетична алюзія до О. Бузини й Т. Шевченка написана в ка-
ламбурному стилі: «й не збудний сон... ще й мови море/ перевертні у бузині/ плюгавлять
(шляк їх траф), мені/ німе присуджуючи горе.../ та соловейко не за тих...» [1, с.54]. Любив
гратися ГО також звуками: «ум-м – якби пірнути в небо.../ треба.../ Сміятися треба! – о-
хо-хо –/ як?!» [6, с.9].

Варто звернути увагу в поезії Н. Гончара і на словесну гру автора власним іменем,
самістю, що представляють собою перформанс – одну з форм акціоністського мистецтва.
Приміром: «розгончарений/ виназарений/ останки/ збираю/ і ношуся/ із собою» [1, с.144],
бо «я – називний відмінок/ родового/ давальному належу/ люблю знахідний/ орудним/ в
місцевому/ клично» [1, с.68]. А мій «язик – назик» [1, с.110], а цей «папірець – назарець»
[3, с.110].

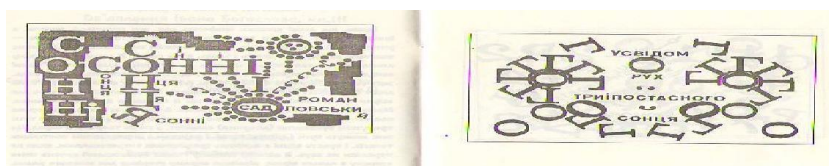
До подібних поетичних експериментів вдавався й І. Лучук. Його забавляння словом
відбувалося на рівні неологізованих словесних новоутворів. Яскравим прикладом є вірш
«Мініколіскова» І. Лучука: «Сніг – дощ – снігодощ/ а все вода/ Сон – ява – напівсон/ а все
життя» [6, с.15].

Експериментальна поезія в трансформаціях візуальності по спіралі циклічності життя
характерна і для творчості Р. Садловського, зокрема збірки «Сонні сонця», яку І. Лучук у
своїй передмові слушно називає «зоровою віршокнигою» [10, с. 3]. Відтак лугосадівець по-
своєму пояснює особливості зорової поезії, де, на його думку, «повинен бути присутній
буквенний (літерний) елемент, з якого твориться образ... це теж можуть бути і фігурні ві-
рші, і картини з вкрапленням поетичних текстів, і просто вірші з якимись графічними ви-
ребеньками, яких не передає на звук» [10, с.3].

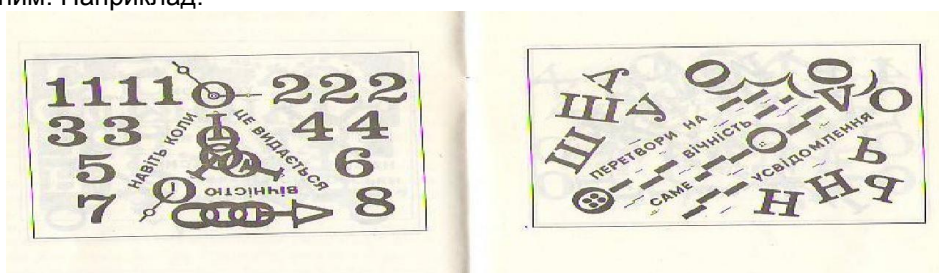
Зрештою сам Р. Садловський, щоб переконати читача, що його поезія справді є візу-
альною, в кінці книги пише: «Зміст. А нащо зміст?» [10, с. 24]. І контрастно до вербального
висловлювання автор подає свою світлину з рідним братом Ю. Садловським та
І. Лучуком, запрошуючи реципієнта у такий спосіб до експерименту й візуального сприй-
няття власних текстів.

Композиція поезомалюнка «Сонні сонця. Роман Садловський» [10, с.4] і послідовність
її виконання побудовані так, ніби два ока випромінюють сонячні промені, які огортають
всю картину. Відтак зоропоезія «Усвідом рух трипостасного сонця» Р. Садловського [10,
с.5] складається із двох літер «О» і «Г», де перша літера символізує сонце, а також коле-
со, що крутиться довкола, а друга – сонячне проміння, уподібнене до сидіння в оглядово-
му колесі. Автор сам подає коментар до цього малюнка у вірші «Сонні сонця»: «усвідом
рух трипостасного сонця/ навіть коли це видається вічністю/ перетвори на вічність саме
усвідомлення/ свою планетарну знемогу/ яка ніколи тобі самому не належала/ спробуй
упізнати серед трьох сонць» [10, с.17].

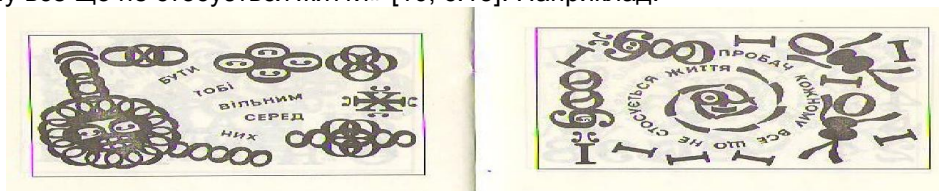
Наведемо ці два зорові тексти:



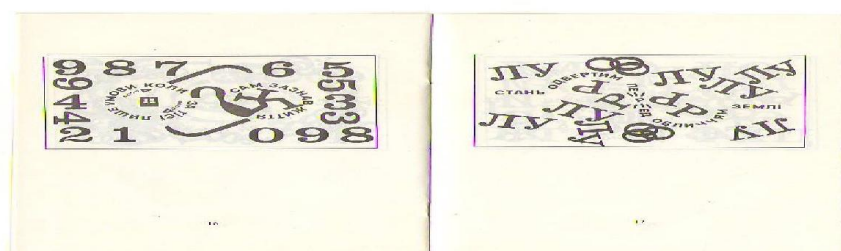
На малюнку видно стрілки годинника з цифрами і важелями, які можуть у будь-який момент змінити її напрямок, тобто «перетвори на/ вічність/ саме/ усвідомлення» [10, с.7]. Поєднання літер «О» та «Г» утворює прадавнє зображення сонця як символ вічного руху. Саме усвідомлення ліричного героя автор відображає за допомогою хаосу літер, тобто невпорядкованістю «Ш», «У», «О», «Л», «Н», «Ь» та шрих-пунктирними ламаними лініями. Адже інколи свідомість у житті людини наче ламається, а усвідомлення при тім стає викривленим. Наприклад:



Цікавим є поезомалюнок Р. Садловського «бути/ тобі/ вільним/ серед/ них» [10, с.14], де зображено механізми роботи маленької людини, що є гвинтиком великої соціальної машини. Таким чином автор постулює свободу індивіда, важливість його особистих переконань. У формі троянди, довкола якої снують равлики і люди автор закликає: «пробач кожному все що не стосується життя» [10, с.15]. Наприклад:



Продовження цієї філософської думки має наступний малюнок у вигляді двох кіл, закріплених гачками: «за тієї лише умови коли/ сам зазнав життя» [10, с.16]. І у формі знаку безкінечності, поміж літер та механізмів «стань/ одвертим/ перед/ обличчям/ землі» [10, с.17].



Як бачимо поезомалярство Р. Садловського не обмежується лише поезографічними елементами, які чітко сконструйовані та добре продумані автором. Відтак «тексти-покручі», «перевертні» є більш характерними для паліндромічної поезії І. Лучука, а футу-

ристичний звукопис та художні тропи, які виражають іронічне ставлення митця до предмета свого зображення (наприклад, «а рима дверима гуп»), найкраще оприявлюють творчість Н. Гончара.

У цьому експериментальному тяжінні поетичного слова лугосадівці намагалися збагнути смисл і абсурдність людського існування, добратися до самої суті Логосу. Таким чином, у трансформаціях його візуальності митці дають збагнути, що експеримент – це не просто забаганка, забавлянка чи «покруч», а складний емпіричний шлях пізнання до прихованих ресурсів художнього світу людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар Назар. Автопортрети. Вибрані вірші/ Назар Гончар. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 192с.
2. Гундорова Тамара. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. [Монографія] / Тамара Гундорова / Вид. 2-ге, випр. і допов. – К.: Критика, 2013. – 344с.
3. Епштейн Михайло. Після майбутнього. Про нову свідомість у літературі/ Михайло Епштейн // Знамя. – 1991. – № 1.
4. Зарічний М. Краще менше: Збірка коротких текстів і візуальних творів / М. Зарічний. – Львів: ТзОВ «Вф «Афіша» », 2013. – 208 с.
5. ЛУГОСАД І: Альманах. – Львів, 1986. – С.3.
6. Лугосад. Об'єктивність канону. – Львів: ЛА «ПІРАМІДА», 2007. – 88с.
7. Лучук І. Сто одне щось / І.Лучук // Вірші, сонетії, паліндромони. – Львів: Піраміда, 2002. – 116с.
8. Лучук Тарас ЛУГОСАД: поетичний ар'єргард/ Тарас Лучук. – Л.: ВФ «Афіша», 1996. – С. 159-166.
9. Лучук Тарас. Літературний ар'єргард/ Тарас Лучук// Сучасність. – 1993. – №12. – С.16.
10. Садловський Роман. Сонні сонця/ Роман Садловський. – Львів: Фіра-люкс, 1996. – 24с.
11. Садловський Ю. Природа танцю або тактом звідусіль/ Ю.Садловський. – Рига-Львів: Р.К.С., 2005. – 48с.
12. Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХст.: Антологія вибраної поезії та есеїстики / Упоряд., автор вступ. слова, бібліограф. відомостей та прим. Василь Габор. – Львів: ЛА «Піраміда», 2009. – 620с.
13. Шевченко Т.Г., Кобзар / Передм. П. Мовчана; Приміт. Є. Нахліка. – К.: Вид. центр «Просвіта», 2008. – 352 с.