

Дрозда А. П.,

Львівський національний університет імені Івана Франка

СВІТ РАЦІОНАЛЬНИХ ЕМОЦІЙ ЮРІЯ ТАРНАВСЬКОГО

У статті запропоновано компаративістичний аспект дослідження поезії Юрія Тарнавського в контексті поетичного авангарду США 1950-60-х рр. Автор розглядає проблему чужомовного середовища та його ролі в формуванні світогляду митця, досліджує характер поетичної мови та новаторства у творчості Юрія Тарнавського, зіставляючи його твори з поезією представників американських авангардних груп Біт, Чорна Гора та інших літературних угруповань.

Ключові слова: авангард, поезія, екзистенціалізм, спонтанність, раціональність, поетична мова, урбанізм.

В статье предложено сравнительный аспект исследования поэзии Юрия Тарнавского в контексте поэтического авангарда США 1950-60-х годов. Автор поднимает проблему иноязычной среды и её роли в формировании мировоззрения писателя, исследует характер поэтического языка и новаторства в творчестве Юрия Тарнавского, сопоставляя его произведения с поэзией представителей авангардных групп Бит, Чёрная Гора и пр.

Ключевые слова: модернизм, авангард, поэзия, экзистенциализм, спонтанность, рациональность, язык.

Comparative research of Yuriy Tarnawsky's poetry in context of American avant-garde phenomenon of 1950-60-es is propounded in article. Author examines a problem of foreign environment and it's part in artist ideology creation, explores nature of verse language and innovation in Yuriy Tarnawsky's writings, mating it with the works of Beat Generation, Black Mountain and other.

Key words: modernism, avant-garde, poetry, existentialism, spontaneity, rationality, language.

Юрій Тарнавський уже увійшов до історії української літератури ХХ століття як один із радикальних експериментаторів. За послідовну спрямованість на оновлення мови й форми вірша, заперечення традиційної української поезики окремі літературознавці зараховують його до представників авангарду в поезії [5, с. 25]. Дослідники творчості Юрія Тарнавського вивчали його поезію з різних ракурсів: світоглядно-тематичного (Юрій Лавріненко, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Віталій Кейс), стилістичного (Володимир Моренець, Ірина Лівенко), феміністичного (Ніла Зборовська), мовознавчого (Алла Бондаренко, Мар'яна Нікула), інтертекстуального (Микола Сорока), концептуально-феноменологічного (Ігор Котик) та структуралістсько-семіотичного (Марія Котик-Чубінська). Нереалізовано проте залишається спроба дослідження поезії Юрія Тарнавського крізь призму культурних та соціальних обставин, що становили контекст формування мистецького світогляду автора.

Серед причин категоричності Юрія Тарнавського у виборі естетичних орієнтирів дослідники називають вплив сюрреалізму й екзистенціалізму, захоплення творчістю французьких, іспанських та латиноамериканських поетів-модерністів. Окремі літературознавці наголошують на важливій ролі американського середовища у формуванні мистецького світогляду поетів Нью-Йоркської Групи. Саме культурно-соціальні процеси в США 1950-х років С. Павличко цілком слушно вважає однією з важливих причин новаторства молодих поетів в еміграції: "В західній культурі, котра в 50-ті роки стояла на порозі епохи гіппі, бітників, фемінізму та сексуальної революції, найпривабливішими видавалися руйнівні тенденції й авангардні течії. Власне, революційність цих течій наснажувала на радикальні експерименти у сфері української мови й літературного письма" [10, с. 393]. Подібної думки дотримується й Тамара Гундорова: "Емігруючи до Північної Америки, поети Нью-Йоркської групи екзистенціально реалізували один із необхідних постулатів модернізму – викоріненість і переміщеність ... Я переконана, що Нью-Йоркську групу не можна зрозуміти без засвоєння українськими поетами не лише європейської континентальної модерністської практики, але й практики американського авангарду 60-х, зокрема новаторських пошуків біт-генерації" [6, с. 38-39]. Анна Біла йде ще далі, стверджуючи підставовість дослідження явища Нью-Йоркської Групи як "малої літератури" в межах американського повоєнного дискурсу" [4, с. 148]. Погоджуємося, що для зіставлення творчості учасників Нью-Йоркської Групи і Ю. Тарнавського, зокрема, та поезії американського повоєнного авангарду є вагомими причини – передусім це обопільне прагнення оновити мову поезії, оживити її, позбавивши штучних, зашкарбулених штампів та стереотипів. Із таких позицій оцінював свій внесок у літературний процес і сам Ю. Тарнавський: "... Найбільш важливим, що я зробив, було очищення української мови від "поетичності", від різного роду кліше (і фонетичних, і морфологічних, і синтаксичних, і семантичних), якими була засмичена українська література. Я не знаю когось, щоб писав так по-українськи передо мною, як я" [15, с. 34]. Проте якщо провідні поети молодого й бунтівного в 1950-х роках покоління Біт практикували імпровізацію та спонтанний підхід до творчості, то Тарнавський до прийомів автоматичного письма ставився скептично і віддавав перевагу раціональному свідомому конструюванню тропів, зокрема й сюрреалістичних. У формуванні такої манери, вочевидь, зіграли свою роль ідеї лінгвістичних шкіл формалізму, структуралізму та генеративної граматики Н. Хомського. Структуралістський підхід до питання поетичної мови визнає порушення літературної норми прийомом, який забезпечує поетичність тексту. Без систематичної можливості порушувати норму поезії не було б узагалі; при цьому визначальною в процесі творчості є роль свідомості: "Функція поетичної мови полягає у максимальній актуалізації мовлення. Актуалізація протилежна автоматизації, і, відповідно, є деавтоматизацією будь-якого акту: що більше автоматизований акт, то менше його проведення супроводжується свідомістю; що сильніше він актуалізований, то повнішим є його усвідомлення" [9, с. 427]. На усвідомлене порушення мовної норми спирається, зокрема, поезика збірки Ю. Тарнавського "Без Іспанії" (1967), що у формальному аспекті продовжує експерименти попередньої поетичної книжки автора "Спомини" (1964), інспірованої "Ілюмінаціями" Артура Рембо. Ось як коментує процес її створення сам автор: "Спершу вкладав я його в речення, що слідували

нормальним законам мови. Та, роблячи це, я мусів говорити речі, які не мали нічого спільного з моєю ціллю. І тоді я зрозумів, що говорячи про від'їзд з Еспанії, вся суть крилася в іменникових фразах [...] Тому я відкинув всі дієслова, скажімо “я від'їжджав” і тільки дочепив до іменникових фраз прийменник “від”. Все, що я хотів було сказане! Так постав стиль “Без Еспанії”. Суть його, отже, це максимальне спрощення” [14, с. 303]. Ю. Тарнавський також висловлює думку, що над літературним твором треба довго працювати на папері, натомість популярну ідею автоматичного письма сюрреалістів прирівнює до шахрайства: “Сюрреалізм – це вже мертва літературна течія [...] Основною характеристикою сюрреалізму було те, що твори не мали ніякого значення. Вони, безперечно, не символізували нічого і не відносилися ні до чого поза собою” [2, с. 17]. Проте до такого твердження поет дійшов поступово – перша збірка Ю. Тарнавського “Життя у місті” (1956) чи не повністю складається з текстів, створених у спонтанній манері без використання радикальної деформації синтаксису. Підтверджують це і коментарі автора у спогадах “Босоніж додому і назад”: “Думки про мою смерть” [...] є центральним і, мабуть, найкращим віршем збірки. Складається він із п'яти частин. Кожну з них я писав одного дня робочого тижня [...], знайшовши собі порожню клясу, я сідав у крісло і працював десь із півгодини. Вірша після цього я вже не переробляв. Легкість, з якою він виходив описана фразою в нім самім – “пишучи з закритими очима”. Я так і написав її, заплющивши очі. Навчився я в той час, що літературна праця не обмежується трудом над листком паперу, а є в основному працею над проникненням у себе самого [...] Це значить, що само творення відбувається підсвідомо, процесом, над яким мистець не має контролю” [14, с. 284]. До спонтанного письма, реалізованого в першій збірці, Ю. Тарнавський повернувся наприкінці 1960-х у збірках “Пісні Є-Є”, “Вино і ропа”. Відзначаючи, що до верлібра Ю. Тарнавський прийшов через Волта Вітмена, який разом із Карлом Сендбергом та В. К. Вільямсом належав до тих небагатьох американських поетів, творчістю яких він цікавився у 1950-х роках, слід сказати також про важливу роль у становленні Тарнавського-поета ідей корифеїв модернізму Езри Павнда та Томаса Стернза Еліота. Езра Павнд, під час свого імажистського періоду творчості, обстоював важливість “оприроднювання” поетичної мови. У “заповідях імажистів” Павнд стверджував: “Не вживай ні одного зайвого слова, ні одного прикметника, який на щось не вказує або щось не відкриває” [12, с. 32]. Дивовижно, що ці тези цілком зіставні з лексичним мінімалізмом, “оскелечуванням” поетичної мови в Юрія Тарнавського. Богдан Рубчак вважає, що імажистам ішлося про своєрідний подвійний процес: “оприроднювання” мови через її “відприроднювання” – тобто оновлення поетичної мови через позбавлення її традиційної поетичності: “Бож ясно, що шукання “основної структури” мови чи її “есенції” мусить завжди залишати на боці її барвисту ідіоматичність, розмовну вільність, особливості унікального голосу даного поета. Мова мусить бути максимально контрольована, максимально неутральна, “максимально мінімальна”... Слово ж бо мусить бути прозоре і “нормальне”, щоб не заважати максимальній комунікації образів” [12, с. 32]. Крім цього, Павнд обстоював переваги вільного вірша, вважаючи, що метр нищить точність поетичної мови. Саме вільний вірш, на думку Б. Рубчака, максимально наблизив американську поезію до “природної мови”. Т. С. Еліот також наголошував на важливості зв'язку мови поезії з мовою повсякденного спілкування: “Поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови, якою розмовляємо і яку чуємо... Кожна радикальна реформа в поезії означає, а інколи і декларує, свідоме повернення до звичайної повсякденної мови... Реформатори розвивають у тому чи тому напрямку нові форми поетичного мовлення, шліфують їх і вдосконалюють, але й мова повсякденного спілкування також змінюється, і новознайденна поетична мова виявляється знову застарілою” [8, с. 98-100]. Та все ж інші тези Еліота щодо обов'язкових атрибутів істинної поетичної творчості: інтелектуальність, складність, об'єктивність та безособовість, – були чужі молодому поколінню, що розпочало свій шлях в американській поезії в 1950-х роках. “Поет, на думку Еліота, цікавий зовсім не своїми особистими емоціями, викликаними певними подіями його приватного життя” [11, с. 443]. Учасники угруповань Біт, Блек Маунтейн, Нью-Йоркська Школа вважали інакше і послідовно вводили автобіографічні мотиви, ситуації зі щоденного життя автора до поетичного тексту. Як відзначає Ліза Ефімов-Шнайдер у своїй статті “Poetry of New York Group: Ukrainian Poets in an American Setting”: “Всі ці групи мали одну спільну ознаку: тотальна відмова від усіх якостей, притаманних академічній поезії” [19, с. 293]. Таким чином ці молоді поети протиставляли академічній течії американського модернізму, яка шанувала еліотівське бачення, й обирали підхід до творчості Вільяма Карлоса Вільямса. Перші збірки Юрія Тарнавського тяжіють саме до традиції Вільямса з його автобіографізмом, спрощенням мови та відмовою від поетичальності.

Богдан Рубчак, оцінюючи поетичне новаторство Юрія Тарнавського, звертає увагу насамперед на концепцію поетичної мови в творах останнього. На думку Рубчака, Тарнавський вирвав українську поетичну мову з полону фольклоризму й романтизму, “інтернаціоналізував її, позбавивши притаманної їй кучерявості, пісенності, трудності, прикметниковості”, враз ставши поряд із такими поетами, як Томас Стернз Еліот, Евдженіо Монтале, Рафаель Альберті та іншими модерними авторами” [13, с. 46]. Очевидно, що Б. Рубчак, порівнюючи Ю. Тарнавського саме з поетами класичного модернізму, має на меті підкреслити внесок українського автора в розвиток поетичної мови, адже Тарнавський та Еліот з погляду форми поетичного твору є вкрай несхожими авторами: у поезії Ю. Тарнавського відсутні гра зі значеннями слів та звуками, ускладнений культурний код, алюзії на твори античності, доби Відродження, що є впізнаваними прийомами в поезії Еліота. Поезія Еліота звично багатослівна, з притаманним їй пафосом. Натомість поетичне завдання Тарнавського полягає передусім у “комбінуванні лексичного мінімуму у нових відношеннях” [5, с. 373]. Він далекий від нагромадження прикметників, барокової гри словами, значеннями і звуками. Найважливішою функцією власної поезії сам Тарнавський вважав лінгвістично-інформаційну: “Для мене літературний твір – ніщо інше, як збір інформації, закодований в мові. Ця інформація закодована в семантиці, і в синтаксисі, і в фонетиці цієї мови, і навіть часами в її правописних помилках... Єдине, що потрібне для твору в додатку до нього самого – це ключ його розшифрування. Коли він є, тоді твір можна розкодувати, закодувати його в іншій мові, і оригінальну мову викинути” [2, с. 26]. Серед авангардних поетів у США такий підхід поділяв саме Вільям Карлос Вільямс. Він переосмислив ідеї Павнда і довів конкретність бачення і “скелетність”

вислову до меж. Його поезія цілком позбавлена метафоричності, часто побудована на метонімії: матеріальний предмет описаний буквально і викликає в уяві читача той світ, частиною якого він є [12, с. 33]. Така поезія дуже відрізняється від канонічних творів імажизму, вона позбавлена видимих ознак поетичності. Одним із учнів-послідовників В. К. Вільямса був Чарльз Олсон – автор теорії “проективного вірша”. Він вважав, що “свідомість – це вартовий, який стоїть біля воріт несвідомого і пильнує за дотриманням соціальних стандартів; тому соціальні альтернативи спершу доступні лише на несвідомому рівні” [3, с. 53]. На думку Ч. Олсона, спонтанна творчість оминає свідомість, яка перекручує інформацію внаслідок впливу ідеології, тож Олсон наполягав на тому, що поет мусить довіряти неусвідомленим прагненням розуму. Ідея спонтанного письма стала наріжним каменем у теорії американського авангарду 1950-60-х років. Поезія, створена за допомогою прийомів імпровізації та неусвідомлених імпульсів психіки, була надзвичайно різноманітною. Яскравим прикладом є творчість Роберта Крілі – відомого автора “мінімалістичної поезії”, що за формою та тропами близький до ранніх поезій Ю. Тарнавського.

Засторога

*Заради любови
я розколов би тобі голову
і поставив свічку
за очима.*

*Любов померла в нас
якщо ми забули
про здатність оберегів
та вчинків несподіваних [18].
(переклад наш. – А. Д.)*

На відміну від Роберта Крілі, поети групи Біт та їх лідер Ален Гінзберг довели спонтанність та імпровізацію при написанні віршів до крайнощів. Разом із максимальним зближенням поетичної та розмовної мови це призвело до зайвої багатослівності їхньої поезії. Рядки поеми А. Гінзберга “Плач” нагадують безконечний грецький гекзаметр. Подібні форми знаходимо також у В. Вітмена та Т. С. Еліота, проте А. Гінзберг ближчий до першого у своїй нестримній гонитві за емоційною напруженістю та пафосом вірша. За це його нещадно критикує Б. Рубчак, називаючи лідера покоління Біт “з перспективи часу досить слабим поетом” [12, с. 37]. Творчість А. Гінзберга за багатьма ознаками є протилежною до поезії Ю. Тарнавського, хоча до текстів обох критики по обидва боки океану не раз застосовували термін “антипоезія”. Поза тим між інтелектуалізмом, раціоналістичною сконструйованістю поезії Юрія Тарнавського та імпровізованою, епатажною творчістю бітників, лежить прірва. І все ж навіть у таких антагоністів є точки дотику: зіставляючи поему А. Гінзберга “Плач” та поезії з першої збірки Ю. Тарнавського “Життя в місті”, бачимо, що провідними мотивами, спільними для обох авторів, є втрата віри у людську цивілізацію та відчуття духовної кризи. В першій частині своєї поеми Ален Гінзберг малює нам апокаліптичну картину духовної катастрофи “розбитого покоління” 50-х років ХХ ст. Ритміка та художня образність твору нагадують релігійну проповідь (священні книги юдаїзму, “Плач Ієремії”, “Откровення Іоана Богослова”).

*Я бачив найкращих людей мого покоління зруйнованих шалом,
істеричних, оголених, спраглих,
і як вони волочилися вздовж негритянських вулиць у пошуках
ламаного шприца,
яноголоподібні гіпстери спрагли прадавнього єднання з небом,
ті що в нужді й лахмітті пустооко й піднесено курили
зависнувши в надприродній темряві своїх найдешевших
квартир пливучи крізь вежі міст заслухані в джаз,
ті що оголили до Неба голови і з-під склепінь надземної колії
бачили ангелів Мухамеда, їхні танці поміж висотників ... [7, с. 94-95]*

Після детального змалювання усіх ознак духовної катастрофи свого покоління, у другій частині автор ставить питання про причину цих бід і сам дає відповідь.

*Що то за сфінкс із цементу й алюмінію порозвалював їм черепи і вижсер
Звідти уяву й мозок?
Молох! Самотність! Бруд! Гидь! Сміттєзвалища і вічно недосяжні
долари!... [7, с. 101]*

Час публікації збірки Ю. Тарнавського “Життя у місті” точно збігається з першим виданням “Плачу” – 1956 рік. Форма поезії зовсім інша, ніж в американського поета: Тарнавському притаманна лаконічність, аж до “лексичного мінімалізму”. Проте художні образи цієї поезії дивним чином перегукуються з “Плачем”. Поезії зі збірки “Життя в місті” повні екзистенційних настроїв розчарування, втоми й самотності. Тут “місяць (самітний пустельник, блукає у просторі) розсуває хмари, як спомини, і шукає натхнення серед бруду міських смітників ...” [15, с. 9], любов не рятує від безнадії, вона “банальна, як смак банана” [15, с. 10], всередині у ліричного героя така ж пуста як і навколо нього: “в моєму черепі в’ється білий дим не як гадюка, а як рештки зіпсутого повітря” [15, с. 21]. Поезія “Пісня міських дітей” передає відчуття втомленості від щоденної рутини, бездуховності, емоційного відчуження, цілком можливо, зумовленого потребою інтеграції та закорінення у нове, ментально відмінне середовище.

сонце,
сонце,
поцілуй наші руки,
засвіти наші очі,
загрій наші тіла,
бо наші матері сплять
в брудних ліжках,
як повії після важкої ночі,
бо наші батьки працюють
серед божевільних машин,
забувши нас, і навіть свої імена

сонце,
сонце,
світи нам ясно,
щоб ми пустили коріння
в мертвий череп асфальту [15, с. 13].

Урбаністичні образи в цій поезії вражають своїм песимізмом. У поезії Тарнавського зовсім немає вітаїстичного оптимізму Волта Вітмена, який не міг обрати, що ж краще – мегаполіс чи природа. “Божевільні машини” в Тарнавського стають символом автоматизації та дегуманізації людського буття; “мертвий череп асфальту” – непрохідний бар’єр перед спробами молодої людини “вкоренитися”, інтегруватися в чуже середовище. У цій та інших поезіях зі збірки (“Ода до кафе”, “A spiritual”) можна помітити впливи жанрів американського релігійного співу – госпелу та спірічуелза. У вірші дуже чітко простежується розрив між поколіннями, прірву між батьками і дітьми, що вказує на бажання відкинути традиційні цінності і створити натомість свої. Стан духовної кризи та пошуків, характерний для повоєнного десятиліття, посилювався становищем емігранта в американському суспільстві. В автобіографічному есе “Скошена трава (Українець у Нью-Йорку)” (Cut Grass (A Ukrainian in New York)) Юрій Тарнавський описує всю складність адаптації молодої людини до нового середовища: спроби змінити власне ім’я, позбутися акценту, стати “своїм серед чужих” [20]. Врешті це призводить до відкинення всього американського та конструювання уявної ідентичності на основі здобутків європейської культури.

Слід також пам’ятати, що Юрій Тарнавський був змушений жити у середовищі законсервованості української мови, тому зближення розмовної та поетичної не могло бути для нього першочерговим завданням. Щодо зосередженості на внутрішньому світі ліричного суб’єкта, герметичності поезії Тарнавського, то тут важливу роль відіграє потенційний адресат повідомлення поетичного твору. За теорією Михайла Бахтіна: “Кому адресоване висловлювання, як мовець чи той, хто пише, відчуває й уявляє собі своїх адресатів, яка сила їхнього впливу на висловлювання – від цього залежить і композиція, і особливо, стиль висловлювання” [1, с. 413]. Ален Гінзберг у своїй поезії звертається до всього покоління, і його ліричний суб’єкт почувається частиною цього покоління, що поєднує лідера біт-покоління з його “духовним батьком” Волтом Вітменом. Натомість для Ю. Тарнавського поетична творчість була перш за все способом “боротьби із власними драконами” [17, с. 207]. Його ліричний суб’єкт відірваний від середовища, ізольований. Юрій Тарнавський вибирає для поезії найбільш комфортну для себе форму: концентровану й інформативну. У своїй ранній творчості він ділиться з читачем переживанням самотності, ізоляції в чужому середовищі, розчаруванням від невдалої спроби відшукати уявну європейську ідентичність, врешті спробами скласти до купи і систематизувати фрагменти напівзатертих дитячих спогадів і таким чином віднайти ґрунт під ногами. Поезія для Юрія Тарнавського насправді стає боротьбою з найбільшою травмою життя – вимушеною еміграцією. Якщо віру втрачено, то залишається тільки логіка й розум, і саме ці інструменти пізнання світу взяв на озброєння автор для створення своїх “раціональних емоцій” – образ, що звучить для багатьох як оксиморон.

Література:

1. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / [пер. М. Зубрицької] / Михайло Бахтін // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. : [2-ге видання, доповнене / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 406-415.
2. Без Іспанії чи без значення? (Інтерв’ю Вольфрама Бургардта з Ю. Тарнавським) // Сучасність. – 1969. – № 12. – С. 13-29.
3. Белград Д. Культура спонтанності: Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / Деніел Белград. – К. : Факт, 2008. – 528 с.
4. Біла А. Сюрреалізм : Наукове видання / Анна Біла. – К. : Темпора, 2010. – 208 с.
5. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
6. Гундорова Т. Дещо про модернізм та дядька в Києві / Тамара Гундорова // Критика. – 2010. – ч. 1-2. – С. 35-39.
7. День смерті пані День : Американська поезія 1950-60 років у перекладах Юрія Андруховича. – Харків : Фоліо, 2007. – 208 с.
8. Еліот Т. С. Музика поезії / [пер. М. Рябчука та О. Лишеги] / Томас Стернз Еліот // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. : [2-ге видання, доповнене / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 95-106.
9. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична / [пер. М. Приходи] / Ян Мукаржовський // Слово. Знак.

Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. : [2-ге видання, доповнене / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 425-445.

10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 478 с.

11. Павличко С. Зарубіжна література : Дослідж. та критич. Статті / Соломія Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 559 с.

12. Рубчак Б. Парнас коміть головою (І). Путівник по лябіринтах нової американської поезії / Богдан Рубчак // Сучасність. – 1972. – № 2. – С. 28-67.

13. Рубчак Б. Поезія антипоезії. Загальні обриси поезії Юрія Тарнавського / Богдан Рубчак // Сучасність. – 1968. – № 4. – С. 44-55.

14. Тарнавський Ю. Не знаю : Вибрана проза / Юрій Тарнавський. – К. : Родовід, 2000. – 432 с.

15. Тарнавський Ю. Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему / Юрій Тарнавський. – Нью Йорк, 1970. – 384 с.

16. Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-йоркської групи / Іван Фізер // Сучасність. – 1988. – № 10. – С. 29-37.

17. Юрій Тарнавський, український поет з Нью-йоркської групи : Розмова Мирослави Шевчук і Володимира Титова з Юрієм Тарнавським // Україна. Наука і культура. Видання АН України, т-ва "Знання". – Вип. 25. – К., 1991. – С. 205-211.

18. Creeley R. The warning [електронний ресурс] // Режим доступу до сторінки : <http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=178985>

19. Efimov-Schneider L. Poetry of New York Group : Ukrainian Poets in an American Setting / Lisa Efimov-Schneider // Canadian Slavonic Papers. – September, 1981 – P. 291-301.

20. Yuriy Tarnawsky. Instead of an Afterword : Cut Grass (A Ukrainian in New York) [електронний ресурс] // Режим доступу до сторінки : http://www.madhattersreview.com/issue12/feature_ussr_tarnawsky.shtml#bio