

Самигулина Екатерина

**Поиски универсального языка: от Раймона Луллия
до Тима Гейза**

Samigulina Ekaterina

**The search for a universal language from Raymond
Lull to Tim Gaze**

Резюме: Данная статья посвящена актуальной проблеме поисков универсального языка коммуникации в литературе. Автор статьи рассматривает основные научно-философские теории Средневековья и Нового времени, а также экспериментальной психологии конца 19-го века как базу для создания различных концепций *lingua generalis* в литературе русского, европейского и американского авангарда и в такой современной постлитературной визуальной технике, как асемическое письмо. В статье раскрываются ведущие способы создания универсального языка на основе анализа идей ключевых представителей поэтического авангарда 1910-1940х гг. Автор статьи постулирует смену языковой парадигмы на визуальную, обосновывая практику асемического письма как радикальное воплощение идей экспериментальной психологии и концепции почерка как средства «материализации сферы психического».

Summary: The article is dedicated to the actual problem of the search for a universal language of communication in the literature. The author considers the main scientific and philosophical theories of the Middle Ages and Modern Times, and also of experimental psychology of the end of 19s as a base for the creation of various concepts of *lingua generalis* in the literature of Russian, European and American avant-garde and in such modern post-literary visual technique as asemic writing. The article reveals leading ways to create a universal language on the base of analysis of ideas of key representatives of 1910-1940s poetic avant-garde. The author postulates the paradigm shift from lingual to visual, substantiating the practice of asemic writing as radical objectification of experimental psychology's ideas and of the concept of handwriting as the means to "materialize the mental sphere".

Проблема создания универсального коммуникативного кода сегодня является одной из центральных проблем, стоящих перед современным мультикультурным мировым сообществом. В данной статье мы рассмотрим научно-философские истоки идеи *lingua generalis* в литературе и способы реализации этой идеи в поэзии русского, американского и европейского авангарда, а также в современной визуальной поэзии, в частности, в такой постлитературной технике, как асемическое письмо.

Поскольку процесс растворения мононациональных литератур в транснациональном культурном поле проходил параллельно с процессами социально-экономической и политической глобализации, то неудивительно, что идея *lingua generalis* зарождается в недрах средневековой культуры, когда христианство становится объединяющим фактором уже не только для отдельного народа, но для стран Европы в целом. Христианство становится тем «семиотическим фоном», на котором возникает впоследствии европейская литература со свойственной ей интертекстуальностью «божественного» – как в сфере библейской образности, так и в ключевых вопросах богопознания и откровения.

Однако, несмотря на то, что народы Европы были объединены исповедуемой ими религией, их разделяли языки, на которых они эту религию трактовали. Церковная латынь не могла выполнять функцию универсального кода из-за своей сложности и малодоступности широким слоям населения. В результате возникает две полярных тенденции: 1) стремление создать универсальный язык логики, могущий преодолеть национальные языковые границы, 2) стремление к переводу Священного Писания на национальные языки. Если вторая тенденция, обусловленная скорее социально-экономическими, нежели культурными предпосылками, проявляет себя в рамках реформационных движений, то первая возникает на периферии философии, теологии и науки и относится к решению метафилософских и метанаучных вопросов.

Первая попытка создания *lingua generalis*, осмысленного как формализованная языковая схема, принадлежит каталанскому миссионеру, поэту, философу и теологу, одному из наиболее влиятельных и оригинальных мыслителей европейского высокого Средневековья Раймону Луллию. Его трактат «*Ars Magna*» представляет собой изложение логического метода, с помощью которого можно вывести истины христианского вероучения. Знание об универсальном методе, по легенде, пришло к Луллию в результате откровения: «в 1274 году на горе Ранда близ города Пальмы ... он увидел на листьях деревьев буквы разных алфавитов, под действием ветра листья колебались, составляя слова различных языков» [1]. В «вертушках» Луллия нашли своё

воплощение и «комбинаторные» элементы этого откровения (составление различных предложений путём перестановок – «колебания листьев»), и «языковые» - так, Луллий использовал при их составлении не только латынь, но и арабский.

«Чтобы Артист мог наглядно представить комбинации исходных элементов, Луллий располагает основные элементы в секторах круга, составляет комбинаторную таблицу, или, самый знаменитый из методов Луллия – располагает основные элементы в секторах вращающихся концентрических кругов» [2]. Язык «*Ars Magna*» предельно формализован, из него исключён всякий «чувственный подтекст», что позволяет понимать «искусство» Луллия именно в греческом ключе – как «технэ», т.е. как технику, систему, структуру [2]. Этот «структурный», рациональный подход определит характер дальнейших разработок в этом направлении.

В середине 17 века идея создания универсального языка активизируется – «расширение межгосударственных связей и трудности, связанные с процессом перевода» оживляют её [3]. Рене Декарт и Готфрид Лейбниц, опираясь на метод Луллия, выдвигают свои теоретические обоснования универсального языка. Именно к их теоретическим выкладкам по этому вопросу принято относить возникновение лингвопроектирования.

«Декарт стремился к построению не просто рационализованного искусственного языка, но языка «философского», который был бы способен реформировать человеческое мышление. Такой язык должен был представлять собой «нечто вроде логического ключа человеческих понятий» [4]. Создание этого языка планировалось Декартом на базе математики.

Подобные идеи излагает и Лейбниц. В «*Dissertatio de arte combinatoria*» он предлагает создать универсальный язык, допускающий применение к нему только формальных логических операций. Учёный пишет: «В случае возникновения разногласий двум философам уже не будет необходимости в спорах, а только в подсчётах. Для решения разногласий будет достаточно взять в руки карандаши и сказать друг другу: давайте подсчитаем» [1].

Как видно из приведённых выше цитат, первые научно-философские теории *lingua generalis* принадлежали к области лингвопроектирования, которую можно назвать «логической». Однако уже Лейбниц выходит за границы узко интеллектуальной сферы в область эмпирической интерлингвистики, обосновывая необходимость создания уже не философского языка, но языка международной (повседневной) коммуникации на базе латинского алфавита. Такой подход был тесно связан, во-первых, со становлением нового класса и сопутствующей ему постепенной

демократизацией искусств и образования и, во-вторых, с тем, что все основные языки Западной Европы были «генетически родственны, принадлежали к двум группам индоевропейской семьи — романской и германской, и типологически достаточно близки» [3]: они обладали сходными системами частей речи и грамматических категорий. Соответственно, реализация идеи универсального языка значительно упрощалась – нужно было лишь выявить «общие свойства» всех европейских языков, подвести их, скажем так, к общему знаменателю.

Таким образом, мы можем констатировать, что в теории Лейбница произошёл «сдвиг парадигмы»: от поисков универсального «философского» языка учёные, следуя по намеченному Лейбницем пути, обратились к поиску универсальной международной речи, что привнесло в отвлечённые теоретические построения элементы прагматики. Безличные языковые структуры постепенно потеряли свою господствующую роль в философском дискурсе – акцент переместился на «персональный язык», «персональное мышление»; важными стали вопросы диалогического характера, когнитивного и коммуникативного опыта, предшествующего диалогу, актуального членения речи, этикета и т.д. Объективность языка заменяется субъективностью речи, «логические структуры» – эмоциональными. Интерес к этой стороне коммуникации в итоге приводит научное сообщество к необходимости изучения рецепции участников диалога.

Не только наука и философия, но и литература столкнулась с вопросами подобного характера. К середине 19-го века транснациональное культурное сообщество в том виде, в котором мы его знаем сейчас, было сформировано практически полностью. Кроме того, вследствие активного использования военной техники, рассчитанной на управление с помощью зрения (слежение за дисплеем радара, ультрафиолетовое излучение, наблюдение из кабины пилота) и развития визуальных средств массовой информации визуально воспринимаемые компоненты сообщения приобрели новую (и во многих случаях ведущую) коммуникативную роль. В культурной сфере это привело к возникновению синтетического искусства, рассчитанного не столько на логическое языковое, сколько на эмоциональное зрительное постижение.

Ещё в середине 19 века в области экспериментальной психологии начинают разрабатываться и применяться на практике теории воздействия на сознание реципиента с помощью базовых цветов и элементарных форм. Так, Бланк заявлял, что «прямые линии символизируют «единичность», а косые – «множественность». Среди прямых линий, согласно Бланку, наиболее важной является вертикальная – «так как сам

человек стоит перпендикулярно горизонту и так как тело человека двусторонне симметрично» [5, с.15]. Чарльз Генри, развивая идеи Бланка, создаёт «эстетический транспортёр» для измерения гармонии углов между линиями, расходящимися из одной точки [5, там же]. «Эстетический транспортёр» становится не только прибором, но и метафорой, обозначающей специфику подхода к элементарным формам и цветам, наводнившим учебники по психологии того времени.

Исследования психологического эффекта, производимого воздействием базовых цветов и элементарных форм, сделали возможным «возникновение идеи построения рационального *визуального* языка, составленного на основе простых элементов. Эта идея приобрела особое значение в 1920-е гг., когда художники взяли на себя роль посредников в массовой коммуникации» [5, с. 8, курсив мой]. Эпоха модернизации, рационализации и автоматизации сделала возможным союз художника и инженера (прикладного учёного). Конечно, в научном сообществе по-прежнему имело место и традиционное, «формальное» понимание универсального языка – как языка программирования, идея создания которого восходит к теориям Декарта и Лейбница. Искусство же совершает кардинальный поворот в сторону атомистической теории восприятия и начинает работать с визуальным и аудиальным аспектами восприятия.

Подобно тому, как «психологи разделили воспринимающее сознание на несколько разных модальностей: зрение, слух, тактильное восприятие - и приступили к перечислению элементарных ощущений каждой из этих модальностей» [5, с.14], так и поэты авангарда выделили собственно художественные «элементарные частицы» – звук, букву, пространство, цвет и форму.

Таким образом, можно утверждать, что расширение культурного поля, как ни парадоксально, привело к «сужению» понимания коммуникативной единицы – от логической/синтаксической структуры она уменьшилась до элементарной формы (звука, буквы, цвета...). К этому привела необходимость нахождения общей транснациональной языковой платформы – компонента, присутствующего во всех без исключения языках.

Здесь, однако, следует отметить, что русский, европейский и американский авангард имели свои отличительные черты в сфере попыток построения универсального языка. Несмотря, например, на подчёркивание Джоласом необходимости создания «трансатлантического языкового пространства», «космопоэтики» [6, с.47], его экспериментальная поэзия так и не вышла за границы европейских алфавитов, полностью проигнорировав арабскую, японскую, китайскую и т.д. письменность. Эта же черта отличает и поэзию Эдварда Эстлина Каммингса.

«Трансатлантическое языковое пространство» для Джоласа и Каммингса, можно сказать, ограничивалось рейсом «Нью-Йорк – Париж».

Ранний европейский авангард, не выходя за рамки европейской письменности, тем не менее, начинает активно использовать визуальную составляющую текста, что придаёт ему подлинно интернациональный характер, поскольку «визуальный код» легче поддаётся считыванию, чем собственно буквенный, т.к. любые буквы несут под собой семантическую аудиальную нагрузку, даже если используются в асемантическом (заумном) письме. С русскими авангардистами авангардистов европейских объединяло именно это стремление усилить зрительно считываемую часть сообщения, и, кроме того, – использование рукописности, т.е. обращение к почерку как средству «материализации сферы психического» [7]. Помимо этого, общей чертой стал интерес к русскому и европейскому авангарду Востоку, в идеалах которого сюрреалисты и русские футуристы видели способ противостояния современному «механическому» человеку, способ возвращения к истокам. Если американский авангард во многом был замкнут на собственной культуре, то европейскому и русскому авангарду был присущ подлинный интернационализм в силу исторически сложившейся ситуации, в частности, господства левых идей – обусловленных не только непосредственно политикой государства и подъёмом классовой борьбы (СССР), но и необходимостью обращения к всечеловеческим идеалам перед лицом угрозы фашизма (в странах Европы).

Рассмотрим несколько подробнее творчество некоторых представителей авангарда, предлагающих свои проекты создания универсального языка.

В 1920-х годах в Америке разработкой идеи *lingua generalis*, близкой по своей реализации к языковым концепциям Луллия, Декарта и Витгенштейна, занимались Юджин Джолас и Эдвард Эстлин Каммингс. С помощью этого интернационального языка они надеялись «создать трансатлантическое языковое пространство и преодолеть стагнацию существующего языка. На протяжении всей жизни главной темой творчества Юджина Джоласа, сына франко-немецких эмигрантов, оставался языковой барьер, который он стремился преодолеть путём создания нового супер-языка. Джолас предполагал, что создание такого языка станет новой ступенью в межконтинентальном интеллектуальном общении. Поэзию современных ему авангардистов Джолас трактует как «вертикалистскую» (*vertical poetry*), подразумевая не только воплощение в ней всех предшествующих традиций, но и, сообразно метафоре «вертикали», – связь с космическим, отречение от индивидуализма и выражение всеобщего» [8]. Собственную «языковую революцию» Джолас возводит к Джойсу, дадаистам и сюрреалистам, особо отмечая такие способы работы со словом, как изобретение неологизмов, «разрезание

слов на слоги», перестановку слогов, преобразование существительных в глаголы и прилагательные и т.п. В результате поэтической революции, как полагает Джолас, слово (в первую очередь на страницах романов Джойса) стало гегелевским «высшим синтезом всего» [9, с.728].

Особое внимание Джолас уделяет фонетической составляющей текста, а основным принципом словотворчества становится деформация/деконструкция, основанная, тем не менее, не на произвольности хаоса, а на теории «общих для всех языков истоков», взятой поэтом у Джамбаттиста Вико [9, там же]. Путём фонетической и морфологической трансформации на стыке трёх языков – английского, французского и немецкого – Джолас методично создавал новую «евро-американскую филологию», где «новый словарь и синтаксис должны помочь разрушить идеологию загнивающей цивилизации» [10].

Одно из ранних мультязычных стихотворений Джоласа, «Dusk», было написано на «праязыке» (Ur-language), как его называл сам поэт. Оно появилось в 8-м номере журнала *transition* в ноябре 1927 года [11]:

DUSK

Oor forests hear thine voice it winks
Ravines fog gleamen and the eyes
When night comes dooze and nabel sinks
Trowm quills unheard and lize.

«Ярко выраженными являются грамматические признаки немецкого языка, такие как удвоенные гласные (Oor) и глагольный суффикс –en– (gleamen). Слияние английского и немецкого языков на фонетическом уровне в словах nabel (от немецкого näbel – туман), Trowm (от немецкого traum – сон, мечта и английского down или town) и lize (от немецкого leise – медленный, тихий) расширяет семантику слов, вмещая в себя сразу несколько интуитивно познаваемых значений. Главным методом здесь выступает создание составных неологизмов. Вводя другой языковой код, Джолас не только затрудняет интерпретацию, но и создает еще больше барьеров между автором и читателем, которые он надеялся преодолеть с помощью мультязычной поэзии» [6, с.48].

Язык, создаваемый Джоласом в его поэтических «лабораториях», так и не смог стать по-настоящему интернациональным. Несмотря на безграничность своего межнационального мышления, Джолас производил свои языковые эксперименты только над ограниченным набором языков – «англо-саксонским, греко-латинским,

кельтским, индейским, испанским, французским, канадским французским, немецким, голландским, еврейским и славянским» [12, с.273], игнорируя большинство языков неиндоевропейских.

Другим поэтом, проводящим подобные языковые эксперименты, стал американский поэт, художник и эссеист Эдвард Эстлин Каммингс (1894-1962). Одна из особенностей его поэзии – это её «нечитаемость»: знаки препинания внутри слов порой делают её практически непроизносимой. Этот принцип «внутреннего прочтения» будет доведён до логического предела в такой постлитературной технике, как асемическое письмо. Это «асемическое молчание», невозможность текста быть произнесённым, связывает поэзию Каммингса с «Поэмой конца» Василиска Гнедова, которую можно интерпретировать и как поэтический жест отказа от речи, и как метафору бесконечного потенциала, скрытого в «пустом» знаке, и как совпадение жеста и «внутренней речи» в их прагматическом единстве [8].

Здесь мы уже наблюдаем и явную реализацию принципа конструирования, и примат прагматического аспекта – осуществление говорения как деятельности. К такой «языковой деятельности» можно отнести и первые поэтические перформансы, которые актуализировали сознание читателя-зрителя с помощью различных видов рецепции: слуховой, зрительной, осязательной. Эти поэтические представления можно рассматривать также (в связи с архаическими устремлениями авангардистов) как попытку возвращения к ранней стадии мышления человека, когда язык и сознание не воспринимались как нечто отдельное и когда слово ещё не было вычленено из ритуального жеста, сакрального акта.

Подтверждения этому мы находим в высказываниях различных представителей эпохи как раннего, так и позднего авангарда. Так, Сюрреалист Лаабан видит в звуковых стихотворениях «попытку, хоть на миг, хоть отчасти, восстановить единство стиха и песни, утраченное с развитием письменности. И, в то же самое время, – младенческий родничок, открытый навстречу зову, потоку дыхания, вибрирующему за всеми алфавитами» [13].

«Вибрация всех алфавитов», однако, оборачивается в поэзии Каммингса вибрацией всё тех же европейских языков. На уровне языкового кода стихотворения Каммингса предоставляют читателю «ограниченный набор производных смыслов, который равен числу текстовых модификаций. Подобная черта не свойственна человеческому языку, но типична для языка изображений, который, согласно семиотику Луису Прието, заключает в себе код без артикуляции» [6, с.52]. Поэтому неудивительно обращение Каммингса к пространственной визуальной организации

текста. Универсальный код, таким образом, расширяется от понимания языкового кода до кода синтетического, включающего в себя как собственно буквенные, семантические, так и пространственные компоненты.

Русский авангард пойдёт ещё дальше в этом направлении, разработав теории фона и фактуры – т.е. значимости не только самого буквенного кода, но и его «окружения», при этом значительное внимание будет уделяться психологическим характеристикам звуков, цветов и форм – в духе экспериментальной психологии. Именно синтез искусств – литературы и живописи – будет понят футуристами как универсальный код. Поэтические эксперименты в области создания такого кода проходили в нескольких направлениях, одним из которых была заумь. «Правомерность существования заумной поэзии И. Зданевич обосновывал неспособностью нормативного языка передавать тончайшие эмоции и возможностью сочетаниями звуков, слова составляющих, передавать особые смыслы, часто несовпадающие со словарными значениями» [14, с.13-14]. Центром заумной поэзии стал «Фантастический кабачок», открывшийся 12 ноября 1917 года в Тифлисе. Интернациональный характер языковых поисков, таким образом, подчёркивался интернационализмом самого движения, в которое входили поэты, пишущие на русском, грузинском, армянском, заумном языках и даже на эсперанто. Подтверждение «универсализма» заумного языкового кода сами представители «41» усматривали и в схожих с их программой экспериментах европейского дадаизма – заумь, по их мнению, становится явлением, носящим планетарный характер. В 1919 году Г. Робакидзе писал: «Тифлис живёт эстетическим восприятием мира. Таким он был в прошлом, таким является он теперь. Можно назвать много имён... <...> Всех их единит искусство. Люди разных народов, разных культур – братья в искусстве. <...> Мы верим в этот новый интернационал. Здесь в Тифлисе должно быть положено основание его здания» [14, с.34].

Спустя 20 лет метафора интернационала станет определяющей для поэтической программы леттризма, который пойдёт дальше заумников, разложив на составные элементы не только слово, но и саму букву. Леттризм с русским футуризмом и сюрреализмом, совершившим «исход на Восток» в лице Анри Мишо, будет роднить, кроме того, активное использование почерка как средства «материализации сферы психического» [7]. Именно эти «почерковые» эксперименты, отказавшиеся от любой семантической наполненности и выходящие за границы любых алфавитов вообще, станут наиболее явно выраженной предпосылкой для появления в конце 1980-х гг. такой визуальной постлитературной (т.е. полностью отказавшейся от букв) техники, как асемическое письмо.

Создатель этой визуальной техники, Тим Гейз, окончательно преодолевает рационалистические способы построения «универсального языка», основанные на логике и математике, оставив от самого понятия «язык» только визуальную форму – асемантический почерк, рассчитанный на сугубо зрительное восприятие и постижение. «Искусство, использующее слова, есть насилие. Написанное слово активирует слово, находящееся в сознании читателя, – это форма тоталитарного влияния на разум», – говорит Тим Гейз [15].

Основной элемент асемической «поэтики» – это нестабильный, динамический «антизнак», «прочитывающийся иначе, чем традиционное произведение: он не заключает в себе бесчисленных гиперссылок, что делает его внятным, «однократным», однонаправленным – но лишь для единичного зрителя. Интуитивная природа интерпретации сегодняшних асемических произведений доводит принцип «открытого произведения» Умберто Эко до абсолюта; количество порождаемых в ходе интерпретаций смыслов равно количеству интерпретаторов. Асемическое искусство открыто не только для интерпретации – оно не требует никаких специфических навыков и для собственно асемического творчества, что также заключает в себе момент выхода за любые национальные границы» [8]. «С появлением компьютеров асемическое письмо приобрело новые краски и формы, которые были невозможны до этого. Для этого не нужно учить никакой язык, кроме собственного внутреннего языка автора. Асемическое письмо способно преодолевать политические границы со скоростью света. Даже если у вас нет ни ручки, ни бумаги, ни компьютера, писать по-асемически можно даже палкой на земле», – говорит Майкл Джейкобсон [16].

«Это интуитивное творчество и интуитивное же постижение смысла, заключённого в асемическом «антизнаке», «пред-знаке», отправляет исследователя к психоаналитическим теориям Карла Юнга, согласно которым бессознательное каждого человека во многом зависит от коллективных архетипов, наследуемых от поколения к поколению, вплоть до зари человеческого рода. Именно поэтому неслучайно обращение художников-асемистов к иероглифической письменности, к пиктограммам, к детскому «примитивистскому» письму, т.к. эти формы письма наиболее приближены к доязыковой стадии мышления человека» [8].

Таким образом, мы можем констатировать, что вектор литературных поисков «универсального языка» ведёт от математики и логики к психологии, от *ratio* к *cardio*, от вербальных компонентов сообщения к визуальным. Асемическое письмо преодолевает любые проявления «языкового господства», в частности, европоцентризм, т.к. апеллирует к простейшим элементам восприятия – «первичным

формам» по выражению Эзры Паунда [6, с.69], которые могут быть восприняты независимо от того, каким национальным языком владеет читатель.

Список литературы:

1. Бонч-Осмоловская, Т.Б. Комбинаторная литература: от «ARS MAGNA» Рамона Луллия до «Ста тысяч миллиардов стихотворений» Раймона Кено / Т.Б. Бонч-Осмоловская // Синтез искусств. Комбинаторная литература [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/lull-que7_1.htm. - Дата доступа: 12.03.2014.
2. Бонч-Осмоловская, Т.Б. Жизнь и «Великое Искусство» Рамона Луллия и некоторые их отражения в литературе XX века / Т.Б. Бонч-Осмоловская // Синтез искусств. Комбинаторная литература [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/biser.htm>. - Дата доступа: 13.03.2014.
3. Казбекова, Е.В. Универсальные грамматики нового времени. Грамматика Пор-Рояля / Е.В. Казбекова // Университет Российской Академии Образования. Челябинский филиал [Электронный ресурс]. – Челябинск, 2010. – Режим доступа: http://coolreferat.com/Универсальные_грамматики_нового_времени_Грамматика_Пор-Рояля. – Дата доступа: 15.03.2014.
4. Кузнецов, С.Н. Основные этапы становления интерлингвистической теории / С.Н. Кузнецов // Мир эсперанто [Электронный ресурс]. – М.: Наука, 1991. –Режим доступа: <http://miresperanto.com/esperantologio/kuznecov-etapy.htm>. - Дата доступа: 18.03.2014.
5. Manovich, L. The Engineering of Vision from Constructivism to Computers / L. Manovich. – University of Rochester, 1993. – 211 p.
6. Ефимова, Д.В. Визуальные стратегии в современной коммуникации / Д.В. Ефимова. – Минск, 2012. – 100 с.
7. Бобринская, Е. А. Жест в поэтике раннего русского авангарда/ Е.А. Бобринская // Авангардное поведение: сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. – СПб., 1998. – с.49-62. – Режим доступа: http://www.ec-dejavu.ru/g/Gesture_vanguard.html. - Дата доступа: 20.03.2014.
8. Самигулина, Е.А. Асемическое письмо как интернациональный феномен искусства / Е.А. Самигулина // Слова [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://slova.name/blog/statya-ob-aseicheskom-pisme.html>. - Дата доступа: 07.04.2014.

9. Джолас, Ю. Революция языка и Джеймс Джойс / Ю. Джолас // Семиотика и авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический Проект; Культура, 2006. – 1168 с.
10. Perloff, M. «Logocinéma of the frontiersman»: Eugene Jolas's multilingual poetics and its legacies / M. Perloff // Marjorie Perloff [Electronic resource]. – 1998. – Mode of access: <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/jolas.html>. – Date of access: 09.04.2014.
11. Jolas, E. Dusk / E. Jolas // Neo-Logos [Electronic resource]. – Colombey-les-Deux-Eglises, Hte-Marne, 1927. – Mode of access: <http://www.fascicle.com/issue02/imagininglanguage/jolas3.htm>. – Date of access: 10.04.2014.
12. Jolas, E. Man from Babel / E. Jolas. – New Haven; London: Yale University Press, 1998. – 326 p.
13. Хультберг, Т. От «Птиц Швеции» к «Мистеру Смигу в Родезии». Штрихи к истории тексто-звуковой композиции в Швеции / Т. Хультберг // Электронный музей лингво-акустической среды «GLUKHOMANIA.RU» [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=14. – Дата доступа: 11.04.2014.
14. Никольская, Т.Л. Авангард и окрестности / Т.Л. Никольская. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. – 320 с.
15. Гейз, Т. Гипотезы / Т. Гейз // Слова [Электронный ресурс]. – 2009. – №23. – Режим доступа: <http://slova.name/slova-6/tim-geyz.html>. – Дата доступа: 22.04.2014.
16. Самигулина, Е.А. Интервью с Майклом Джейкобсоном / Е.А. Самигулина // Слова [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: <http://tae-ateh.livejournal.com/61423.html>. – Дата доступа: 10.05.2014.