

6. Виппер Ю. Монтень [Електронний ресурс] / Виппер Ю. // История всемирной литературы : в 9 томах, 1983 – . – Т. 3. – 1983. – С. 270 – Режим доступу до статті : <http://feb-web.ru/feb/ivl/v13/v13-2702.htm> .
7. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Дмитрівна Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
8. Словарь литературоведческих терминов / [ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С. В. Тураев]. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
9. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Олександрович Ткаченко. – 2-ге вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.

### Inter-Genre Status of the Lyrical Prose

The author systematizes existing opinions on such an ambiguous literary phenomenon as lyrical prose in order to define its theoretical essence and place among literary genres. The stages of the lyrical prose development were traced and contemporary studies in this area were analyzed. A short description of the basic tendencies in modern lyrical prose was given in the article.

*Богдан Стороха (Полтава)*

## ДО ПИТАННЯ ПРО ЕТАПИ РОЗВИТКУ КОНКРЕТНОЇ ПОЕЗІЇ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ХХ СТОЛІТТЯ

Традиція неконвенційної літератури, яка відзначається специфічними відносинами змісту та його візуального оформлення, що апелює до імперативу подолання метанаративності та лінеарності тексту, триває протягом декількох століть в європейській літературі (ми не беремо до уваги специфічний орієнтальний контекст з його акцентованою зображальністю ієрогліфічного письма), починаючись з елліністичного часу та триваючи до кінця ХХ – початку ХХІ століття. Ґрунтовною відмінністю між творами до початку ХХ століття та експериментальною літературою середини ХХ століття ми можемо назвати інтелектуалізацію процесу виділення тексту і форми: між середньовічними релігійними поезіями Рабана Мавра і «Кидком жеребу» С. Малларме проходить лінія, котра розмежовує пряму ілюстративність тексту (малюнок як «додаткова» семантика тексту) та метафоричне перенесення малюнку в типографський шрифт і розташування рядків поезій. Враховуючи великою мірою неартикульованість тематики неконвенційної поезії у вітчизняному літературознавстві, ми обираємо *предметом* дослідження простеження основних етапів розвитку «некласичної» поезії в західній літературі. *Об'єктом* виступають твори конкретної поезії від початків формального віршування до інтелектуальних поезій графічно неортодоксального вигляду ХХ століття.

Одним із важливих питань, коли йде мова про традицію, в яку органічно вписується поезія Е. Яндля як найбільш яскравого та оригінального представника експериментальної поезії, є історія розвитку явища конкретної поезії, етапів її становлення і визначення особливостей періодів її оформлення, котрі при найближчому вивченні виявляються сукупністю спорадичних появ неконвенційних текстів із вільним просторовим та синтаксичним вирішенням, у яких, однак, простежуються подібності, дозволяючи їх об'єднувати у групи.

Корпус дослідницьких робіт, присвячених темі розвитку конкретної поезії, складається в першу чергу з численних статей, де поодинокі чи усталеними послідовностями виникають імена авторів починаючи з кінця ХІХ століття (С. Малларме, Г. Аполінер, Г. Стайн і т. д.); серед ґрунтовних праць зі спробами системно представленої генеалогії явища варто зазначити дослідження «Зорові тексти» К. Вайс [12], «Конкретна Поезія. Інновація і традиція» У. Ернста

[5] та корпус есе Ф. Мона, який, вивчаючи та аналізуючи явища архітектури, письма та заглиблюючись у філософію тексту оформлює власний погляд на сутність текстуального експерименту конкретної поезії.

Залучення до формування літературного тексту такого аспекту як візуальність впливає на розуміння твору, яке великою мірою коливається від літературного факту до художнього об'єкта, що виявляється в подальшому у відборі та встановленні традиції конкретної поезії. Порівнюючи роботи вищезгаданих авторів, ми в першу чергу констатуємо розвиток поняття «конкретна поезія»; аналогічно трансформація наукової оцінки помітна від 60–70-х рр. ХХ століття (праці Ф. Мона) до 80-х рр., коли 1984 р. вийшло друком дослідження К. Вайс та 90-х (1991 – опублікування розвідки У. Ернста). Накреслюючи обриси явища і вкорінюючи його в минулому, Ф. Мон звертається до шумерського та давньоєгипетського письма, вважаючи їх першими фактами поєднання зорового та текстуального, причому примат літературності для нього має першочергове значення: фактично всі досліджені ним літературні твори залишаються в першу чергу поезіями і текстами, особливо враховуючи те, що під суто конкретним віршем він розуміє поезію «un sorriso» К. Беллолі (1943). На противагу до нього О. Гомрінгер починає історію «власне» конкретної поезії 1953 року, відкриваючи її власним віршем «avenidas» [6; 22]. К. Вайс однозначно висловлюється стосовно початків неонвенційного віршування: це технопенії елліністичного періоду, проте її розуміння «зоровості» тексту розширює сферу застосування, охоплюючи також об'єкти концептуального мистецтва (у чому помітна подібність її позиції до тої, що простежується в роботах О. Гомрінгера). Для У. Ернста одозначним знаком появи особливих стосунків суб'єкта з текстом та візуальним стає фестоський диск (у порівнянні з К. Вайс У. Ернст розширює часові межі існування конкретної поезії), проте до ХХ століття він розуміє всі експериментальні форми лише як підготовчий етап рефлексії мови та її виражальних можливостей для виокремлення в ХХ столітті.

Тривалий період розвитку конкретної поезії починаючи з часів античності демонструє розмаїття форм, які заледве можна об'єднати у групах, остаточно визначених чіткими дефініціями. Враховуючи два найсуттєвіших компонента, текстуальний і зображальний, інакше іконічний, котрий ми для більшої чіткості пропонуємо називати візуальним (беручи до уваги всю палітру значень цього терміну), можна говорити про множину реалізованих можливостей компонування візуального та текстуального, утілених у поезіях від початків віршування до ХХ та початку ХХІ століття. Відповідно до способу поєднання вищезазначених компонентів реципієнт (слідом за автором) має справу з літературними творами, котрі (за внутрішньо жанрових відмінностей) апелюють до різних шляхів сприйняття: суто очного, який не передбачає та не дозволяє промовляння вірша, дозволяючи творові залишатися віршем як полем значень та смислів лише в невербалізованій формі; лише промовленого – породження смислів шляхом проговорювання тексту, який виступає сам у собі та для автора специфічною поетичною партитурою, – а також для варіацій поєднання зорового та слухового сприйняття. Будь-яка епоха пропонує переважання одного чи іншого шляхів сприйняття, лише ХХ століття у власній практиці перетворює цю неконвенційну поезію на поле «змагання» авторів в оригінальності та пошукові незвичних форм.

Незважаючи на глибoku вкоріненість самих авторів конкретної поезії як коментаторів власної творчості в кінці ХІХ – початку ХХ століття (серед імен зачинателів конкретної поезії беззаперечно провідними постатями є С. Малларме та Г. Аполінер), дослідники, спираючись на формальну подібність давніх поетичних зразків та нечленованість візуального та текстуального компонентів, апелюють до так званого Фестоського диску (Diskos von Phaistos) як першого засвідченого факту використання неконвенційної форми для фіксації одиниць інформації. Залишаючись нерозшифрованим до цього часу (остання спроба була здійснена Д. Оленротом [11]), він представляє собою поєднання фонетичного письма зі спіральною формою розташування знаків, – певний шифр, призначення якого знаходиться скоріш за все у галузі сакрального. Д. Оленрот, виходячи з власної версії дешифрованого тексту, прочитує в ньому повідомлення про святилище Зевса та заборону й прокляття тому, хто порушить спокій священного міста, а також магічну формулу, яка прикликає темряву в святилище Деметри. Автор приходить до висновку про зв'язок тексту диску та виверження вулкану Тера, яке

відбулося приблизно 1600 р. до н. е. текст, невеликий розмір диска (фібула) та спосіб розташування знаків говорять для дослідника про магічне, охоронне застосування диску, – таке мислення цього першого зразку дозволяє зробити висновок про віддалену подібність цього «твору» і пізніших спроб поезії ХХ століття підкорити матеріальний світ владою знаку. Адже сама концепція конкретності передбачає подолання кордону між мовою та реальністю, діагностованою з особливою чіткістю у Г.фон Гофманстала в «Листі Лорда Чандоса».

До періоду між 1400 та 700 рр. до н. е. належать єгипетські гімни у формі кросвордів, серед яких особливо відомим є гімн до богині Мут. Шостим століттям до н.е. датується сокира св.Агати (Калабрія) з фігуративним написом; п'ятим століттям – зображення бога без голови (ацефала), вкритого фігуративними написами [5; 69]

Найпершими письмово зафіксованими поезіями, котрі відзначалися оригінальністю форми, яка відігравала особливо значущу роль, стали твори Сіміаса Родоського (300 р. до н. е.), Феокрита, Досідора, згадувані в Палатинському кодексі та в Й.Скалігера [7; 3] як «*τεχνοραϊδρια ελλζηικα*», про що говорить К. Геберлін. Для «технопеній» характерне використання форми східців («ΣΙΜΙΟΥ ΠΤΕΡΥΓΕΣ ΕΡΩΤΩΣ») [7; 69], чаші («ΣΙΜΙΟΥ ΠΕΛΕΚΥΣ») [7; 70], кола («ΣΙΜΙΟΥ ΩΙΟΝ») [7; 71], хреста («ΑΝΩΝΙΜΟΥ ΒΗΕΑΝΤΙΝΟΥ ΒΩΜΟΣ») [7; 75] – простих форм, семантика котрих дозволяє їх функціонування серед як античних, так і християнських символів. Пізніше вони були частково успадковані та розвинуті бароковою поезією.

Між II половиною шостого століття н.е. та кінцем дев'ятого століття автори, в першу чергу У. Ернст, вказують на такі постаті як Венанцій Фортунат (II половина шостого століття) з його християнськими віршами у формі грат; Святий Боніфаций (приблизно 700 рік), котрий на фронтисписі власної граматики розміщує один з подібних віршів; Алкуїн, Теодульф Орлеанський та Йозеф Скотт (кінець восьмого століття) з їх фігурними віршами Карлу Великому.

Надання письму та шрифту особливого значення, формування специфічних комплексів письмових знаків, котрі з одного боку мають акцентований візуальний бік, а з іншого – не втрачають зв'язку з літературою продовжується в європейській літературі з часів середньовіччя, а саме з появи Рабана Мавра (780–856 р.) та його школи. Його твори (28 фігурних віршів, присвячених імператору Людовіку Святому), написані латиною, скомпановані у збірку «*In Honorem Sanctae Crucis*» [10] та представляють собою в сучасному розумінні шрифтові композиції, у яких велику роль відіграють колір, розташування окремих слів та літер, які складають або ж анаграми («*Musa cita studio gaudens nunc dicere numen*») [10; 20–21], або зображення святих («*Rex regum, Dominus, mundum dicione gubernans*») [10; 10–11], Ісуса («*Ast soboles Domini et Dominus dominantium, ubique hic*») [10; 26–27], хреста («*O stux quae excellis toto et dominaris Olympo*») [10; 34–35], янголів («*O Cherubim, Seraphim, de caelo nomen Iesus iam*») [10; 50–51]. Нерідким є також використання символів трикутника, квадратів, кіл, тризубів (одночасно означає як триєдність, так і знак рунічного письма на означення «тростина»), квітів, звірів святих євангелістів та різноманітних комбінацій зазначених елементів. Велике значення для Р.Мавра при компонуванні творів мали цифри три та чотири, а також симетричний зв'язок, який існує між людиною та світом символів.

Містика глибокої спорідненості людини, Бога та світу коріниться в уявленнях про світобудову, успадкованих від Давньої Греції. Досократичні пошуки джерел та законів природи та намагання досягнути принцип єдності, розпочаті Фалесом, Анаксимандром та загалом мілетською школою, мають результатом твердження, справедливе для Піфагора та його школи: число – це основний принцип усіх речей. Як наголошує У.Еко, разом з Піфагором виникає математичне бачення універсуму: всі речі існують, бо вони мають порядок, і вони впорядковані, бо в них реалізовано математичні правила, котрі одночасно є передумовою для існування краси [4; 61]. Бог як принцип гармонії, краси та досконалості світу відображається в людині, при цьому реалізується симетрія мікро- та макросвіту. Ідея пропорції й симетрії як втілення краси розвивається в поняття канону, невіддільно поєднаного з іменем Поліклета, також з'являючись у діалозі Платона «Софіст». Вітрувій успадковує ці погляди й розвиває принцип симетрії евритмії, припасування до необхідності споглядання. Середньовічна теорія *homo quadratus* ілюструє це число як фундаментальний принцип універсуму, що базується в свою чергу на ряді нумерологічних відповідностей. Починаючи з античності, чотири – це число

пов'язане з людиною, особливо важливе для Вітрувія. Три ж як знак Божественної трійці, як тріада тіло-душа-дух пов'язує людину ще більше з Градом Небесним.

Після Рабана Мавра згадуються архієпископ Гінкмар Реймський, автор вірша «Ferculum Salomonis» на славу короля Карла Лисого (прибл. 850 р.); найперший відомий німецький поет Отфрід фон Вайсенбург, учень Рабана Мавра пише акровірші старонімецькою мовою (863–871 р.). на початку десятого століття Еугеніус Вульгаріс створює вірші, присвячені папі Сергіусу III та візантійському імператору Леву IV.

Іншим джерелом виступають виниклі з кінця 12 – початку 13 століть епічні цикли «Трістан», «Парціфаль» та роман про Енея Гайнріха фон Вельдеке, рукописні списки котрих демонструють вкраплення у зображення стрічок з висловами, які слугують елементами роз'яснення та розширення як зображень, так і текстів. На особливому статусі цих напівтекстових, напівхудожніх елементів наголошує Н. Генкель [8; 20], класифікуючи як до цього часу невизнану особливу літературну форму придворної літератури [8; 24], суттєвим досягненням котрої стає пов'язування між собою світу зображення та світу оповіді.

Паралельно у першій половині 12 ст. П.Абеляр пише фігурні вірші у формі колеса, а Абрам Ібн Езра – вірш у формі обрисів дерева на івриті – цю традицію продовжить у II половині 13 ст. Абрахам Бен Самуель Абулафія текстами у формі колеса, проникнутими кабалістичним духом.

Аналогічно особливо важливе значення надає М. Куршман 13 ст. у формуванні свідомого зв'язку між текстом та зображенням, аналізуючи твори Ульріха фон Гуттена, особливо «Weltmann» та «Lasterweibchen»: зображення, котре супроводжує текст, функціонує як «рівноправний партнер тексту» [3; 158].

До аналогічного висновку доходить також В. Крінгс, розглядаючи зразки картографічного мистецтва XV – XVI ст., де поруч з зображальними елементами присутні також роз'яснення, надруковані літерами, хоча автор і застерігає від здійснення великих узагальнень стосовно всієї традиції картографії [9; 306].

Згідно прийнятої в німецькому літературознавстві поділові на епохи, середина XIV ст. як період переходу від Середньовіччя до Відродження позначена постатями Ніколо де Россі як першого автора фігурних віршів італійською мовою та Якова Ніколаї, автора «Liber de distincione metrorum». Період Ренесансу (XVI ст. за У. Ернстом) дає численні зразки фігуративних поезій: Франческо Колонна, Ланчіно Курціо, Ян Паноніус, Юліус Скалігер, Ф.Рабле. у цей же час з'являється перший відомий фігуративний вірш німецькою мовою Лаурентія Альберта, наведений у його «Німецькій граматиці» 1573 року, хоча вже 1580 р. М. Монтень виступає з критикою цього жанру в своєму есе «De vaines subtilitez».

Одним з найбільш продуктивних періодів у розвитку та становленні фігуративної поезії стає Бароко. Як зазначає М. Фуко, «В XVI веке реальный язык – это не единообразная и однородная совокупность независимых знаков, в которой вещи отражаются словно в зеркале, раскрывая одна за другой свою специфическую истину. Это, скорее, непрозрачная, таинственная, замкнутая в себе вещь, фрагментарная и полностью загадочная масса, соприкасающаяся то здесь, то там с фигурами мира и переплетающаяся с ними, вследствие чего все вместе они образуют сеть меток, в которой каждая может играть и на самом деле играет по отношению ко всем остальным роль содержания или знака, тайны или указания» [2; 78] – це пояснює великою мірою популярність жанру фігурного вірша, яким послуговуються Фортуніо Ліцеті, Бальтазар Боніфаціо, Філіп фон Цезен, Георг Філіп Гарсдьорфер, Зігмунд фон Біркен, Роберт Геррік, Катаріна Регіна фон Грайфенберг, Йоганн Рудольф Караст та Теодор Корнфельд; поширення набуває особливо актуальна в контексті гри відображень, таємниці, криптографії, форма лабіринту, якою послуговується Хуан Карамуель і Лобковіц, розміщуючи в «Огляді та розвагах німецького поетичного мистецтва» («Deutscher Dicht-Kunst Lust- und Schauplatz», 1667) численні вірші у формі лабіринту.

Протягом XVIII – першої половини XIX століття інтерес до фігурних форм поступово втрачається, зустрічаючись у романі Л. Стерна «Життя та думки Трістрама Шенді, джентельмена» (1760), поемі В. Гюго «Джини» (1825), казці Л. Керола в «Алісі у країна чудес» (пісня про мишачий хвіст, 1865), поемі С. Малларме «Кидок жеребу не змінює долі» (1897) та віршах К. Моргенштерна (1905), серед яких найвідомішим є вірш «Нічна пісня риби» (алюзія на «нічну пісню подорожнього» Й. В. Гете) взагалі без слів.

Саме починаючи з публікації поеми С. Малларме виводиться пряма генеалогія конкретної поезії ХХ століття – на це вказують О. Гомрінгер, Е. Яндль, М. Бензе, Ф. Мон – оскільки в порівнянні з іншими зразками твір французького поета є не просто наслідувальним твором, котрий переймає на себе від об'єкта невластиву тексту візуальну форму, але стає результатом абстрагування фігури: певною мірою можна говорити про зв'язок з ідеями Г. Е. Лессінга, який в «Лаокооні» здійснює чутке розмежування літератури та живопису.

У ХХ столітті розвиток конкретного мистецтва в першу чергу пов'язується з авангардом та футуризмом. Від виникнення футуризму, перших застосувань літер у футуристичному живописі П. Пікасо та Ж. Брака, «Технічного маніфесту футуристичної літератури» (1912) та виникнення російського футуризму, появи перших каліграм Г. Аполінера (1913), заснування у Цюріху руху дада (1916) і шрифтових картин П. Клее здійснюється щодалі, то більш глибоке проникнення літери й письма в мистецьку свідомість, що врешті решт має результатом у поезії вірш Г. Баля «Каравани» (1917), «Ортофонетичний вірш» Рауля Гаусмана (1918), поезії «До Анни Квіт» (1919) та «Прасоната» (1924) Курта Швітерса, «Фонетичний вірш» (1924) Ман Рея. Ці ключові твори конкретної літератури накреслюють провідні лінії розвитку мистецької рефлексії письма та звуку, стаючи підґрунтям для формування конкретної, візуальної та акустичної поезії. Дані жанри в тлумаченнях різних авторів отримують відмінні варіанти генези, розуміючись то як паралельні жанрові різновиди, то як співвіднесені за принципом загальне / часткове. 1944 року виходить збірка «Testi-poemi murali» італійського поета Карло Беллолі, котрого Ф. Мон називає автором першого конкретного вірша, і, врешті решт, 1947 року французький поет Ісідор Ісу засновує лєтризм – «авангардистський рух, різновид конкретної поезії» [1; 399], який дає початок мистецтву дизайну.

Починаючи, за версією Ф. Мона, з 1944 або ж, на думку О. Гомрінгера, з 1953 року ми можемо говорити про сучасний етап розвитку конкретної поезії, позначений появою творів найбільш значущих авторів у цьому жанрі, наприклад, Е. Яндля, перша «конкретна» збірка котрого з'являється 1966 року, хоча вже починаючи з 1956 року він висловлює думку про «вичерпаність» стилістики, перейнятої ним від Йоганнеса Р. Бехера та вказує на вплив Е. Е. Камінгса, Г. Стайн та О. Гомрінгера. Протягом 60-х та 70-х рр. ХХ століття рух конкретистів набуває особливого поширення, охоплюючи не лише німецькомовні країни, але й більш широкий європейський ареал, а також країни поза межами цього континенту.

Коротко підсумовуючи, ми можемо сказати, що розвиток специфічних стосунків візуального зображення та текстових знаків (письма) як поєднання цих компонентів у жанрі конкретної поезії відбувається паралельно історії писемності та літератури, починаючись з 1600 р. до н. е. та триваючи до ХХ століття. У середині цього часового проміжку можна виділити три хронологічні періоди:

Від виникнення до кінця ХІХ століття. У цей період, охоплюючи Античність, Середньовіччя, Відродження, Новий час (до С. Малларме), візуальність діє на рівні іконографічного доповнення текстуального матеріалу, не виконуючи рівноправної з письмом конститутивної ролі. Спочатку як магічний знак, далі як символ і «фігура світу» (М. Фуко), вона ілюструє текст або ж дозволяє тексту набути особливої виразності, «виштовхуючи» його на поверхню зображення (рукописні роман 12 – 13 ст.). Злиття писемного та візуального компонентів відбувається переважно шляхом паралельного втілення обох (показовими є особливо твори Р. Мавра, поезії у формі хреста та лабіринту). Проте традиція фігурної поезії, *carmina figurata*, не дозволяє характеризувати її як саме «конкретну» поезію, оскільки для неї не властива рефлексія виражальних засобів, які залишаються на рівні саме засобів для втіленні задуму, що знаходить критику у М. Монтеня та подальше чітке розрізнення літератури і живопису у Г. Е. Лессінга.

Від публікації поеми «Кидок жереба» С. Малларме (1897) до появи збірки К. Беллолі «Testi-poemi murali» (1944): у цей час, починаючи від абстрагування зображення і до повного злиття текстуального і візуального, через поступове усвідомлення засобу як самоцінності відбувається поглиблення зв'язку між мовою та її реалізаціями на письмі та під час виголошення. Паралельний активний розвиток мовно-філософської проблематики остаточно закріплює в науковому дискурсі поняття знаку та його виражальних можливостей, у зв'язку з чим синтез знаків різного походження видається панацеєю для мистецтва: втіленням цієї

«панатеї» для літератури стають авангардні течії (в першу чергу футуризм, потім – дадаїзм), у руслі яких закладаються жанрові різновиди конкретної поезії, зорієнтовані на акцентування різних способів сприйняття поезії, – зорового, слухового та їх комбінацій.

З кінця 40-х рр. XX століття до кінця 70-х – початку 80-х рр. XX століття у цей час на літературну сцену виходять автори, котрі створили зразкові конкретні твори, продемонструвавши (і вичерпавши) палітру засобів, доступних на цей період доцифрового мистецтва. Оскільки конкретне мистецтво і поезія в першу чергу – це специфічна художня аналітична рефлексія виражальних засобів і мови, а вже в другу чергу – втілення мистецьких ідей, їхнє дослідження і розвиток можливі до тих пір, поки залишається невивченим засіб. Друкарські засоби з одного боку та двовимірність аркуша паперу з іншої обмежують поле експериментів; логічним видається виснаження конкретної поезії наприкінці 70-х рр. XX ст., коли на арену виходять новітні цифрові технології, які змінюють, по-перше, статус поезії, і, по-друге, – способи її репрезентації.

Тобто, розвиток конкретної поезії як жанру в найбільш яскравому своєму вираженні триває близько чотирьох десятиліть від кінця 40-х рр. (від леттризму, котрий розглядається у вимірі як візуальної, так і конкретної поезія) до початку 80-х рр. – появи перших кібернетичних (комп'ютерних) поезій.

#### Література:

1. Літературознавчий словник-довідник / [уклад. Р. Т. Гром'як та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
2. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб. : А-сэд, 1994. – 406 с.
3. Curschman M. *Facies peccatorum – Vir bonus: Bild-Text-Formeln zwischen Hochmittelalter und früher Neuzeit / Michael Curschman // Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken* : [Festschrift für Dieter Wuttke / hrsg. von Stephan Füssel u. Joachim Knappe]. – Baden-Baden : Koerner, 1989. – S. 157–190.
4. *Die Geschichte der Schönheit*. [Herausgegeben von Umberto Eco]. – München : DTV, 2006. – 438 S.
5. Ernst U. *Konkrete Texte. Innovation und Tradition / Ulrich Ernst – Wuppertal* : bergische Universität – Gesamthochschule Wuppertal, 1991. – 190 s. – [Wuppertaler Broschüren zur allgemeinen Literaturwissenschaft; Numm. 5].
6. Gomringer E. *Konstellationen. Ideogramme. Stundenbuch. Mit Einführungen von Helmut Heißenbüttel und Wilhelm Gössmann und einer Bibliographie von Von Dieter Kessler / Eugen Gomringer*. – Stuttgart : Reclam, 1983. – 160 S.
7. Haerberlin C. *Carmina figurata graeca / Carolus Haerberlin*. – Hannoverae : Bibliopolio Hahniano, 1887. – 90 S.
8. Henkel N. *Bildtexte. Die Spruchbänder in der Berliner Handschrift von Heinrichs von Veldeke / Nicolaus Henkel // Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken* : [Festschrift für Dieter Wuttke / hrsg. von Stephan Füssel u. Joachim Knappe]. – Baden-Baden : Koerner, 1989. – S. 1–48.
9. Krings W. *Text und Bild als Informationsträger bei gedruckten Stadtdarstellungen der Frühen Neuzeit / Wilfried Krings // Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken* : [Festschrift für Dieter Wuttke / hrsg. von Stephan Füssel u. Joachim Knappe]. – Baden-Baden : Koerner, 1989. – S. 295–336.
10. Mauri R. *In honorem sanctae crucis / Rabani Mauri*. – Turnholti : Typographi Brepols Editores Pontificii, 1997. – 344 S.
11. Ohlenroth D. «Das Abaton des Lykäischen Zeus und der Hain der Elaia» / Derk Ohlenroth. – Tübingen : Niemeyer, 1997. – 484 S.
12. Weiss Ch. *Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nicht-konkreten visuellen Texten* : Dissertation / Christina Weiss. – Saarbrücken, 1982. – 409 S.

#### **The Question of Continuation Stages of Concrete Poetry from Antiquity to the 20<sup>th</sup> Century**

The article «The question of continuation stages of concrete poetry from antiquity to the 20<sup>th</sup> century» deals with the main problems and forms of experimental non-conventional poetry. The article focuses on the beginning of experiments in poetry starting with the concrete poetry in the Hellenistic age and proceeds with studying its development up to nowadays. The author makes an attempt to systematize the transformation of non-traditional poetry.