

**Заярна І. С.**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

## ТВОРЧИСТЬ Л. РУБІНШТЕЙНА ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИДЖИТАЛЬНИЙ ПРОЕКТ

*У статті досліджується творчість поета-концептуаліста Льва Рубінштейна в аспекті інтермедіальності. Акцентовано увагу на особливостях функціонування карткових каталогів письменника в Інтернет-просторі й прийомах диджиталізації, застосованих у них. До таких відносимо створення візуального образу тексту та його кінетизацію у флеш-весії, інтерактивне залучення читача до віртуального перформансу.*

*Простежено взаємодію вербального й візуального компонентів, яку реалізовано, зокрема, у форматі віртуального фотоальбому («Это я»), спрямованого на актуалізацію різних типів сприйняття, у тому числі звернення до підсвідомості, до глибинних пластів пам'яті. Текст «Это я» містить яскравий приклад перекодування візуальних засобів різними способами вербалізації. Завдяки інтермедіальності карткові каталоги формують широке поза-текстове асоціативне поле.*

*У статті показано, що весь масив мовного матеріалу, об'єднаний у форматі переліків, часто організується автором у сюжети міні-вистав, перформансів, літературної гри з читачем («Регулярное письмо», «Всюду жизнь», «Вопросы литературы», «Все дальше и дальше»). У результаті дослідження виявлено різні складники театрального коду: діалоги символічних персонажів-голосів і режисера-постановника, умовні сценки, авторські ремарки, фрагменти опису пантоміми, партитури голосів тощо. Не випадково один із творів письменника («Все дальше и дальше») отримав сучасну сценічну версію у вигляді опери («52»).*

*У каталогах Л. Рубінштейна наявні комбінації інтертексту й лінгвістичного експерименту, різножанрових моделей поезії, прози, драматургії, афористичної мініатюри. Аналіз художньої структури творів Л. Рубінштейна дає змогу дійти висновків, що саме інтермедіальні засоби поетики за наявного мистецького мінімалізму й специфічності комбінації мовних одиниць відіграють значну роль у створенні цілісної картини світу з окремих фрагментів, у відображенні екзистенціальних і метафізичних проблем і розкритті письменником складного змісту сучасного буття.*

**Ключові слова:** вірші на картках, каталоги, диджитальна література, інтермедіальність, фрагменти мови.

**Постановка проблеми.** Характерною ознакою сучасного культурного простору стала перманентна присутність літератури в медіапросторі. Насамперед ідеться про різні форми функціонування художнього слова в Інтернеті. Попри усталені способи розгортання текстів – on-line бібліотеки, літературні сайти, електронну періодику, письменницькі web-сторінки й програми в YouTube, усе більшої популярності набувають новітні мультимедійні форми презентації словесної творчості. Останнім часом до поля зору літературознавства все частіше потрапляє цифрова (диджитальна) література – це поняття, яке не так давно сформувалося й увійшло до наукового обігу.

Варто зазначити, що творчість низки авторів, які активно застосовували різні засоби візуального розгортання текстів, певною мірою була прообразом подібної літератури. І не дивно, що

з ухваленням до Інтернет-простору твори Д. Аваляні, О. Очеретянського, О. Кацюби та ін. отримали статус диджитальних. Комп'ютерна техніка розширила можливості для втілення візуальних форм поезії, використання анімації в текстах і збільшила аудиторію, яка може спостерігати за подібним театром слова.

У цьому контексті поезія на картках Л. Рубінштейна посідає особливе місце й може розглядатися як цікавий мультимедійний проект.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На вивченні феномена цифрової літератури зосереджували увагу дослідники Hayles [13], Rustad [14], Sloane [15], Е. Шмідт [10], С. Підопригора [7], Н. Висоцька [3] та ін. Аналізуючи основні відмінності диджитальної літератури від мережевої, Е. Шмідт виокремлює три типи подібних форм: диджиталізована література, диджитальна

й мережева. Диджиталізована література «використовує технічні можливості комп'ютера, мультимедійні технології для текстового відтворення для публікації й розповсюдження текстів» [10], а отже, може мати як друковану, так і комп'ютерну версії. Диджитальна література, на думку дослідниці, відрізняється від мережевої тим, що використовує комп'ютерні технології й не передбачає паперового варіанту, базується на принципах інтерактивності. Відповідно, мережева – «використовує специфічні комунікаційні технології й стратегії (інтерактивність) Інтернету як провідний жанровий та естетичний принцип. Відтворення на папері почасти можливе, але видається недоцільним» [10].

Карткові каталоги Л. Рубінштейна неодноразово осмислювалися в літературознавчих студіях із погляду структури, композиції, ритміки, мовних і поетичних засобів, які організують текстуальний простір (повтори, анафори, рими, рефрени, синтаксичний паралелізм тощо). Про це йшлося в роботах Б. Гройса [5], М. Айзенберга [1], І. Скоропанової [9], М. Липовецького та Н. Лейдермана [6]. Дослідники неодноразово вказували на зв'язок його творів із мистецтвом театру (В. Шуников [11]). Однак інтермедіальна природа його текстів, особливості їх побутування в Інтернеті, на жаль, не вивчалися достатньою мірою.

**Постановка завдання.** Мета пропонованої статті – висвітлити інтермедіальні складники творчості Л. Рубінштейна, визначити ті чинники, які дають змогу кваліфікувати його твори як диджиталізовані, виявити під цим кутом зору важливі риси авторського ідіостилу.

**Виклад основного матеріалу.** Л. Рубінштейн – типовий представник концептуалізму, він був одним із активних творців цього стилю в літературі. Мистецтво концептуалізму за своєю природою інтермедіальне й інтерактивне, невід'ємним складником якого є перформанси, презентації текстів та арт-об'єктів. При цьому концептуалісти досить сміливо комбінували різні мистецькі мови – живопис, графіку, музику, використовували простір арт-галерей і природне середовище. На відміну від авторів пермутативної лірики, які на перше місце виводили ігрові візуальні техніки, Л. Рубінштейн ще задовго до тотальної комп'ютеризації створив свого роду рухливий текст. Його картки треба було гортати, автор створював свого роду перформанс, театр одного актора, де важливим елементом слугував ритм. Як зазначає М. Айзенберг, «можливо, основне в поезії Рубінштейна – це ритм, усвідомлений як не проявлена мелодія. Саме тому його

речі багато втрачають у журнальному й навіть книжковому варіантах. Вони повинні виконуватися (і бажано самим автором) <...> До того ж у цьому гортанні й сухому клацанні карток дійсно міститься драматичний ефект <...> Гіпотеза підтверджується ще й тим, що на деяких картках узагалі немає тексту. Це оприєвнена пауза. Але іноді кілька таких порожніх карток слідує одна за одною та всередині загальної паузи розвивають свою мовчазну дію» [1, с. 149–150]. Водночас таким способом унаочнювався процес читання (за Б. Гройсом) і формувалася рухливий текст, який згодом отримав флеш-версію. Тепер читач став безпосереднім учасником перформансу, і вже сам може гортати картки в будь-якому напрямку, натискаючи на потрібну кнопку посилання.

На думку гельсінського дослідника Т. Іконена, до найбільш поширених прийомів диджиталізації літературних творів відносяться гіперпосилання, інтеракціонізм колективної творчості, навігація як форма керування літературним текстом як автором, так і читачем, анімація як внутрішня кінетизація тексту [12]. Принаймні два із цих прийомів – навігація та гіперпосилання – задіяні у флеш-версії «карткового» проекту Л. Рубінштейна.

Збірки карток письменника – своєрідні каталоги окремих фраз, розмовних кліше, висловів, вихоплених із буденного потоку мови, до яких додаються фрагменти текстів, цитати з відомих творів класики й масової літератури, сентенції та афоризми. Увесь цей масив мовного матеріалу об'єднується у форматі переліку й часто перетворюється автором на міні-спектакль. Недарма його твір «Все дальше и дальше» (1984) отримав музичну сценічну версію: за цим текстом письменника створена опера «52» композитором О. Маноцьким, постановка якої відбулася на сцені Большого драматичного театру ім. Г. Товстоногова у 2018 р. (детальний аналіз вистави міститься у статті [4]). Композитор і постановник продемонстрував можливості інтермедіальних стосунків музики й слова, театрального мистецтва й візуального образу. Текст Л. Рубінштейна подано в проекції на екран та озвучується акторами в музичному форматі шістьма мовами, причому композитор використовує мелодії тих країн, мовами яких перекладений текст карток [4]. Це наочне підтвердження того, що в самих творах закладено потужний драматургічний потенціал.

Зазначимо, що «Все дальше и дальше» можна розглядати як комбінований спектакль, у якому наявні різні форми театралізації. Крім партитури голосів, окремих сцен, авторських ремарок і фіналь-

ної репліки – «Занавес», текст включає й фрагменти опису пантоміми: *«Некто, устремленный в вечность, поскользнулся и падает. На него падает яркий свет. Довольно жалкое зрелище; Некто не может прийти в себя от какой-то ошарашившей его новости. Так он – оглушенный – и ходит; Некто теряется в толпе. Его обнаруживают, шумно приветствуют, почти насильно вытаскивают на середину. И вот он стоит»; «Некто остается один. Он в полной растерянности. Он решительно не знает, что предпринять. На лице – целая гамма переживаний»* [8].

Театральність як важлива ознака «карткових» збірок Л. Рубінштейна має різні форми втілення. Так, наприклад, текст «Всюду жизнь» (1986), в основі якого – обігрування відомої цитати з популярного за радянських часів роману М. Островського «Як гартувалася сталь», побудований у форматі режисерської роботи з акторами під час уявної постановки (запису) спектаклю (або радіо/телевистави). Окремі голоси – актори або читці – озвучують видозмінені цитати з роману чи з творів класиків літератури ХІХ ст. за командою режисера: «ТАК. НАЧАЛИ...», «ТАК. ДАЛЬШЕ...», «СТОП!», «ДАВАЙ!», «ТРИ-ЧЕТЫРЕ...», «ЗАМЕЧАТЕЛЬНО!», «ПОЕХАЛИ!», «СТОП! СНАЧАЛА...» тощо [8]. Ці репліки не випадково виділені прописним шрифтом, адже цей візуальний елемент додатково підкреслює їх значимість як монтажного прийому організації тексту в єдине ціле. З іншого боку, площина театралізованого тексту відокремлюється завдяки вкрапленню реплік із буденного життя й спілкування дійових осіб: *«Какая же это синтетика? Сам ты синтетика! Не понимаешь, так молчи!»*, *«Господа, между прочим, чай стынет...»*, *«Кто симпатичный? Эта макака усатая симпатичный? Ну ты даешь!»*, *«Да не говорите вы ерунду! При чем здесь «Горе от ума», когда это «Мертвые души» ...»* тощо [8]. Автор навмисне підкреслює контраст між побутовим мовленням, вихопленим зі звичайного життя, і заідеологізованими штампами з радянської літератури, які безкінечно повторюються й проголошуються з трибуни. На думку І. Скоропанової, тексти Л. Рубінштейна «легко розігруються, вони розпадаються на безліч «сенок», які відтворюють «сюжет» самого життя» [9, с. 185].

Елементи сценічного дійства простежуються у творі «Регулярное письмо» (1994), де розігрується сюжет написання диктанту. Тут наявний протагоніст (учитель/спікер/тьютор), який звертається до уявної аудиторії з репліками: *«Пишите...», «Написали?»* й диктує аудиторії, що

саме їй писати – фрагменти текстів, незавершені історії життя, окремі фрази й уривки з біографій. Час від часу спікер звертається до аудиторії з імперативами, активізуючи увагу й пам'ять слухачів: *«Теперь ненадолго прервитесь и постарайтесь вспомнить, что же все-таки могло до такой степени рассмешить двух сидящих напротив молодых женщин»; «Тогда попробуйте определить, какие конкретно пласты вашего непосредственного витального опыта в наибольшей степени актуализируются в процессе регулярного письма»* [8]. Водночас включаються інтерактивні механізми й до гри вступає читач, адже насправді автор активізує процес його сприйняття тексту, порушуючи проблеми, пов'язані з мовленням і мовно-розумовими процесами: *«А теперь представим себе, что любой разговор, даже тот, что зашел в тупик, все равно продолжает жить своей собственной жизнью»* [8].

Інший сюжет письма постає у творі «Вопросы литературы» (1992), який також організовано у формі акції. Тут допустимі різні варіанти інтерпретації. Одна з них – праця письменника й сприйняття написаного ним читачами. Письменник працює (*«И вот я пишу...», «Я пишу под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...»*) – читач читає (*«И вот мы читаем...», «Мы читаем под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя...»*). Між цими двома полюсами розміщено текст написаного, який складається з різного плану запитань. Частина з них нагадує вправи з підручника граматики на відпрацювання утворення різних типів запитань. Далі з'являються добірки питань уже до певних фрагментів з уявних літературних творів поряд із цілком буденними висловлюваннями персонажів. У мішанину й хаос цих різнорідних голосів, риторичних і побутових питань, квазіцитат несподівано вриваються роздуми філософського характеру: *«И вообще зачем все это?», «И вообще, почему все именно так, а не иначе?»* [8].

Можливий інший варіант інтерпретації сюжету – як літературної гри «в слова». Подібне прочитання підказується й оцінкою творчості Л. Рубінштейна критиком М. Айзенбергом, який, указуючи на особливу радикальність ранніх творів письменника, зазначав: «Текст стає об'єктом експериментальних маніпуляцій, перетворюється то на предмет, то на процес. <...> Фрагменти тексту роздаються слухачам, і ті повинні зачитувати їх самі – за принципом лото. Літературне читання перетворюється на кшталт перформансу, а то й на просто жваву гру» [1, с. 152]. Ознаками такої гри

у фіналі тексту є авторські ремарки: *«Господи! Что тут началось!»*, *«Все повскакали со своих мест»*, *«Незнакомые люди бросились обнимать и целовать друг друга»*, а також змалювання атмосфери веселощів, яка опанувала всіх учасників дійства.

Твори Л. Рубінштейна спрямовані на актуалізацію різних типів сприйняття, у тому числі спрямовані й до підсвідомості, до глибинних пластів пам'яті. Показовий у цьому плані відомий картковий каталог *«Это я»* (1995), який неодноразово привертав увагу наукової спільноти. Ішлося насамперед про драматургічну природу цього тексту, адже автор *«поміщає нас у простір віртуального театру, де відбувається драматичне дійство»* [12]. Видається, що в цьому творі не менш важливу роль відіграє ефект візуалізації, залучення читача до розгляду фотоальбому, якого насправді немає. Існують лише надписи на уявних фотокартках. Ігровий момент полягає в тому, що читач починає вибудовувати у своїй фантазії певний візуальний ряд. Цікаво, що, окрім постатей самого ліричного героя, його родичів і знайомих, автор фіксує й певні місця, дати, події та життєві епізоди, які постають у лаконічній, згорнутій формі: *«Это я»*, *«Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: «1952»*, *«Миша с волейбольным мячом»*, *«Я с санками»*, *«Галя с двумя котятами. Надпись: «Наш живой уголок»*, *«Рынок в Уфе. Надпись: «Рынок в Уфе. 1940 г.»*, *«А это отец в пижаме и с таякой в руке. Надпись: «Кипит работа»*. *Почерк мой»*, *«Мама с глухой портничой Татьяной. Обе в купальниках. Надпись: «Жарко. Лето 54»* [8]. Окрім автобіографічного, особистісного начала автор уводить мотив історії, фіксує певні деталі: *«беззвучно шевелящиеся губы телевизионного диктора»*, *«заплаканное лицо итальянской тележурналистки»*. Ефект документалізму створюється не тільки завдяки зафіксованим датам, місцям, а й завдяки іменам (проф. Вітте, Йоахим Сарторіус), назвам книжок, статей, підручників, посібників, причому абсолютно неважливо, реальні вони чи фіктивні. Загалом автор стверджує нерозривність існування Я та історичної епохи, її людей, культури, часу, який пішов у минуле й залишається лише в пам'яті ліричного героя. Текст *«Это я»* містить яскравий приклад перекодування візуальних засобів різними способами вербалізації.

Формат альбому обіграється також у творі *«Меланхолический альбом»* (1993), який розкриває зміну настроїв, думок ліричного героя. Від побутових фраз і реплік, вихоплених із буденного потоку мови, – до невтішних і досить песимістич-

них висновків про трагічний сенс буття й швидкоплинність часу: *«надеешься неизвестно на что»*, *«цепляются за жалкие остатки собственных представлений»*, *«фатально приблизишься к тому моменту, когда все это решительно потеряет всякий смысл»*, *«позабудешь, что все позади и что время ушло безвозвратно»* [8]. Меланхолійність роздумів і настроїв, зафіксованих у форматі ліричного щоденника, посилюється пейзажними характеристиками: *«Мокрая ветка в окно стучит»*, *«Воет ветер, вода журчит»*.

Однотипна композиційна структура карткових каталогів Л. Рубінштейна, схожа побудова й прийоми селекції та монтажу мовного матеріалу, однак не означають тематичної подібності його текстів. Кожний твір утілює особливу проблематику, насичений найрізноманітнішими асоціаціями й формує широке позатекстове семантичне поле. На тлі побутових реалій і загалом повсякденного хаосу, який вимальовується через потік мовних одиниць, яскраво постають екзистенційні й метафізичні проблеми буття (*«Это я»*, *«Меланхолический альбом»*, *«Всюду жизнь»*). Показовий у цьому плані картковий каталог *«Я здесь»* (1994), у якому з осколків, фрагментів складається картина цілого життя, причому авторові вдається передати відчуття щирої радості існування й повноти буття: *«Итак, я здесь! Что может быть прекрасней того волшебного...»*, а з іншого боку, щемливого усвідомлення його швидкоплинності: *«... трещат остатки бедного огня, но ход вещей не может быть нарушен...»*, *«Уходим врозь, не забывай меня»* [8]. Автор стверджує думку, що вартісними насправді є деталі, мимохідь кинуті слова, почуті репліки, дрібниці, з яких складається життя.

Не випадково критик Є. Бавільський абсолютно слушно зазначив: *«Лев Рубінштейн – це Чехов сьогодні. Підтексту більше, аніж тексту, пауз – ніж слів. Тут усе в лакунах і переходах, в інтенціях і провисаннях»* [2]. Безперечно, ідеться не тільки про стислість й по-чеховськи тонку працю з підбором кожного слова. Ідеться й про ту загальну тональність чеховських творів, його бачення життя, які виявляються типологічно близькими сучасному авторові, адже Л. Рубінштейн передає *«трагічну невідповідність мовлення, затрачених на нього зусиль, і життя, що стоншується й на очах проминає»* [2]. Критик підкреслює, що Л. Рубінштейн *«по-чеховськи нагнітає внутрішній драматизм: поки люди п'ють чай (говорять усіякі нісенітниці), відбувається крах їхніх дол і життя»* [2].

Окремою темою в каталогах Л. Рубінштейна проходить і література та різні аспекти з нею пов'язані. Це й творча праця письменника, і рецепція її аудиторією, відсилки до різних періодів історії літератури, гра відомими цитатами, зрештою, інтертекст, який досить широко наявний у каталогах автора. Неабияку роль відіграє звернення до чеховського контексту. Наприклад, ремінісценція з чеховського оповідання «Дом с мезонином» – «Мисюсь не Мисюсь – но что-то есть» – дає змогу яскравіше відтінити мотив нездійсненого щастя, який в Л. Рубінштейна втілюється в місткій афористичній формулі: «Нас счастье ищет, а найти не может» [8].

У більш ранньому творі «Каталог комедійних новшеств» (1976), який зібрано з прозових фрагментів, простежується наскрізний мотив чеховської творчості – сумна комедія життя. Через низку висловлювань створюється ефект нереалізованих інтенцій і можливостей. Лексична анафора як основний прийом побудови тексту, сама структура фраз, які починаються зі слова «можно...», налаштовують читача на думку про можливість/неможливість, обов'язковість/необов'язковість тих чи інших дій, про вартість і взагалі про відносність усього на світі. Ця думка посилюється утвердженням ілюзорності того, що здається важливим, а насправді таким не є: «Можно остановиться перед необходимостью выбора, а можно и преступить порог мнимой необходимости»; «Можно предусмотреть все до мелочей, но можно этого и не делать» [8]. І вже зовсім афористично звучать висловлювання, у яких проголошується фатальна визначеність долі: «Можно опередить события, но предугадать их нельзя», або окреслюється релятивізм поведінки: «Можно проповедовать не то, что исповедуешь, и наоборот, безо всякого риска быть разоблаченным» [8].

Письменник створює потужний підтекст ситуацій за допомогою декількох фраз, які стоять поряд: «Можно никуда не смотреть, но все видеть»; «Можно все видеть, но ничего не понимать»; «Можно все видеть и все понимать». Низка висловлювань утілює ситуації говоріння ні про що, за якими насправді приховуються різні почуття: «Можно часами говорить об одном и том же, не чувствуя пресыщения, но это трудно; Можно часами ни о чем не говорить, потом

*распрощаться как ни в чем не бывало», «Можно до бесконечности обмениваться случайными впечатлениями, но кто знает, сколь это продуктивно» [8].* А з іншого боку, в одному реченні постає сценка, яка відтворює вплив мовлення на аудиторію – жест, певні дії як наслідок висловлювання: «Можно вдруг лишь мимолетным упоминанием чьего-либо имени заставит всех перегляднуться» [8].

У фіналі «Каталога комедійних новшеств» посилюються мотиви нероздільності трагічного й комічного, сумного й смішного в суцільному театрі життя: «Можно заранее знать, что чем кончится, но обнаруживать это знание в высшей степени некомедийно»; «Можно и в самом факте комедийной предвзятости узреть тайный знак фатального оцепенения»; «Можно избежать фатального оцепенения, если хорошенько усвоить принцип комедийности»; «Можно не тревожиться о завтрашнем дне: его характер будет комедийным» [8].

**Висновки і пропозиції.** Отже, творчість Л. Рубінштейна являє цікавий мультимедійний проект, який має всі ознаки диджиталізованої літератури. До таких належать зоровий образ тексту, який упредметнює слово, а також рух тексту завдяки флеш-версії. Гортання карток читачем, окрім візуалізації, створює додатковий інтерактивний ефект співавторства, участі його в дійстві. Візуальні образи формуються в окремих текстах і завдяки формату фіктивного фотоальбому, але завдяки надписам на уявних фотокартках читач його домислює.

До інтермедіальних складників творчості Л. Рубінштейна відносимо також різні форми театралізації й перфомансу: невеличкі сценки, які часто постають у підтексті реплік дійових осіб, діалоги умовних персонажів-голосів і режисера-постановника, авторські ремарки, фрагменти опису пантоміми, зрештою, виконання творів самим автором. Крім того, у каталогах Л. Рубінштейна наявні комбінації інтертексту й лінгвістичного експерименту, взаємодія різножанрових моделей поезії, прози, драматургії, афористичної мініатюри. Твори письменника відкривають широкий простір для нових ідей і втілення нових форм літератури в електронному форматі з використанням цифрових технологій.

#### Список літератури:

1. Айзенберг М. Вокруг концептуализма. Взгляд на свободного художника. Москва : Гендальф. 1997. С. 128–154.
2. Бавильский Д. Арion. 1998. № 3. URL: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1998&number=26&idx=3> (дата звернення: 15.02.2021).

3. Висоцька Н. Електронна текстуальність як виклик: від «Галактики Гутенберга» до «Галактики Інтернету». *Література на на полі медій*. Київ : Наукова думка, 2018. С. 96–108.
4. Волкова К. «Театр композитора» в Росії і «52» Александра Маноцькова. *Манускрипт*. 2020. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-kompozitora-v-rossii-i-52-aleksandra-manotskova/viewer> (дата звернення: 15.02.2021).
5. Гройс Б. Московський романтичний концептуалізм. *А-Я. Paris*. 1979. URL: <https://plucer.livejournal.com/70772.html> (дата звернення: 15.02.2021).
6. Лейдерман Н., Липовецький М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. Т. 2. 688 с.
7. Підпригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива література». Миколаїв : Ліон. 2018. 392 с.
8. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. Стихи. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 1996. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein/1-6.html> (дата звернення: 15.02.2021).
9. Скоропанова И. Поэзия в годы гласности. Минск : Народная Асвета, 1993. С. 181–186.
10. Шмидт Э. Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете. *Russian Literature*. 2005. № V. LVII. S. 423–440. URL: <https://www.netslova.ru/schmidt/digital.html> (дата звернення: 15.02.2021).
11. Шуников В. Драматизация эпоса и лирики в новейшей Российской литературе. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramatizatsiya-eposa-i-liriki-v-noveyshey-rossiyskoy-literature-1/viewer> (дата звернення: 15.02.2021).
12. Ikonen T. Moving text in avantgarde-poetry. Towards a poetics of textual motion. *Dichtung-digital*. 2003. № 4. URL: <http://www.dichtung-digital.de/2003/issue/4/ikonen/index.htm>. (дата звернення: 15.02.2021).
13. Hayles N. Electronic Literature: New Horizons for the Literary. Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press, 2008. 192 p.
14. Rustad H. Digital litteratur: en innføring. Oslo : Cappelen Damm Akademisk, 2012. 116 p.
15. Sloane S. Digital Fictions: Storytelling in a Material World. Stanford CT : Ablex, 2000. 227 p.

#### **Zayarna I. S. THE LITERARY WORK BY L. RUBINSTEIN AS AN INTERMEDIAL DIGITAL PROJECT**

*The article deals with the work of the poet-conceptualist Leo Rubinstein in the aspect of intermediality. Emphasis is placed on the peculiarities of the functioning of the writer's card catalogs in the Internet space and the digitalization techniques used in them. These include the creation of a visual image of the text and its kinetization in a flash version, interactive involvement of the reader in a virtual performance.*

*The interaction of the verbal and visual components is traced, which is realized, in particular, in the format of a virtual photo album ("It's me"), aimed at actualizing different types of perception, including addressed both to the subconscious and to deep layers of memory. The text "It's me" contains a vivid example of recoding visual aids in different ways of verbalization. Due to the intermediality, the card catalogs create a wide non-textual associative field.*

*The article reveals that the whole array of language material, combined in the format of lists, is often organized by the author in the plots of mini-plays, performances, literary games with the reader ("Regular writing", "Everywhere life", "Questions of literature", "Further and further"). As a result of the research, there were revealed the various components of the theatrical code such as dialogues of symbolic characters-voices and producer, conditional scenes, author's remarks, fragments of pantomime scripts, voice scores, etc. It is natural that one of the writer's works ("Further and further") received a modern opera stage version ("52").*

*In Rubinstein's catalogs there are combinations of intertext and linguistic experiments, various genre models of poetry, prose, drama and aphoristic miniature. Analysis of the artistic structure of Rubinstein's works provides us possibility to conclude that the intermediate means of poetics together with the existing artistic minimalism and specificity of the combination of language units play a significant role in creating a holistic picture of the world from single fragments, in reproducing existential and metaphysical problems and the writer's disclosure of the complex content of modern life.*

**Key words:** poems on cards, catalogs, digital literature, intermediality, fragments of speech.