

Марианна Высоцкая
 Московская государственная консерватория
 имени П.И. Чайковского

Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева: гипертекст как концепция

В статье предпринята попытка осмысления феномена Международного фестиваля современной музыки имени Кара Караева с позиции гипертекстовой структуры. Рассмотрены основные «драматургические» линии представления в рамках этого проекта музыки XX века в их связях и параллелях. Автор затрагивает проблемы жанровых и стилевых особенностей современной музыкальной композиции.

Ключевые слова: фестиваль, современная музыка, музыкальная композиция, инструментальный ансамбль, авангард, гипертекст, интертекстуальность, диалог.

С позиции современного исследователя, знакомого со сферой информационных технологий, любая отрасль человеческого знания, взятая в совокупности явлений и событий, мыслится как сложно организованный гипертекст, каждый из элементов которого содержит отсылки к другим компонентам системы. Это утверждение актуально и в отношении области художественного творчества — образцовой гипертекстовой структуры, в рамках которой культурный артефакт может быть рассмотрен и как знак референции, и как носитель интертекстуальной информации. Область коннотаций существенно расширяет контекстное положение объекта, что демонстрируют, в частности, современные панорамные фестивали, представляющие эпохальные и стилевые срезы музыкальной истории. Одним из таких концептуальных культурных образований является Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева, проходящий в Баку, столице Азербайджанской Республики.

Со времени первого фестиваля, состоявшегося в 1986 году, еще в границах советского периода истории Азербайджана, прошло тридцать лет. За это время изменилась страна, выросло новое поколение людей, для которых открытость современного мира стала символом его многомерности, нелинейности — времени, связей, эволюционных процессов. Востребован полифонизм, плюрализм мировидения, характеризующий современное состояние художественной культуры и, как следствие — разнообразные формы ее репрезентации. Караевский фестиваль в полной мере отвечает духу времени, всякий раз предлагая слушателю выбор, путешествие по «саду расходящихся

тропок» как реализацию глобальной стратегии — многообразного и разнопланового знакомства аудитории с Новой и Новейшей музыкой.

Инициатор проекта и его художественный руководитель, композитор, профессор Московской консерватории Фарадж Караев с самого начала сделал установку на исполнение в рамках фестиваля классики академического авангарда, «знаковых» композиций XX века, в том числе забытых или редко звучащих с концертной эстрады. Тогда, в конце 80-х годов, бакинцы смогли услышать музыку Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна, Игоря Стравинского, лидеров европейского послевоенного авангарда Карлхайнца Штокхаузена, Витольда Лютославского, Сильвано Буссотти, Тадеуша Бэрда, американцев Джона Кейджа, Джорджа Крама, сочинения советских композиторов, практически не исполняемых на родине, в России — Альфреда Шнитке, Софии Губайдулиной, Эдисона Денисова, Александра Раскатова. Многие прозвучало в СССР впервые, многое — единожды, оказавшись слишком радикальным и для постсоветского пространства.

Просветительская идея трех первых фестивалей, осуществленных в пятилетие 1986–1990, получила масштабное продолжение в форумах 2011, 2013 и 2015 годов: расширился состав стран-участников, раздвинулись эстетический и стилевой диапазоны исполняемой музыки, увеличились временные рамки мероприятия и количество программ, возрос уровень художественной «событийности», в свою очередь повлекший за собой кардинальное переоснащение материально-технической базы. Фестиваль обрел свой сайт, страницу на YouTube, занял достойное место в эфире радио- и телевидения. Некогда скромные программки, содержащие скупые данные об исполняемых авторах и аннотации к произведениям, сменили в высшей степени информативные, изысканно оформленные буклеты¹ (рис. 1, стр. 79), в которых можно найти сведения о течениях и стилях, значимых событиях музыкальной истории XX века, переводы поэтических текстов², репродукции картин, фотографии — композиторов, исполнителей, афиш, рукописей с автографами, раритетных нотных изданий...

За последние годы в фестивальных программах, помимо базового коллектива — Азербайджанского государственного симфонического оркестра имени Узеира Гаджибекова под управлением Рауфа Абдуллаева, — приняли участие бакинские Государственный камерный оркестр имени Кара Караева и ансамбль *Con tempo*, зарубежные *Ensemble Reconsil Wien* (Австрия), *Ascolta* и *Freiburg Schlagzeug Ensemble* (Германия), *Accroche Note* (Франция), *Asco|Schönberg* (Голландия), *ensemble écoute* (Швейцария), *AVA Dance*

¹ Автор текстов и дизайна буклетов Четвертого, Пятого и Шестого фестивалей — композитор и культуролог Эльмир Мирзоев.

² Переводы с европейских языков на азербайджанский выполнены поэтом, переводчиком, филологом Ниджатом Мамедовым.

Companu (Германия / Испания), «Студия новой музыки» и Questa Musica (Россия), дирижеры Титус Энгель, Роланд Фрайзитцер, Бернард Вулфф, Арман Ангстер, Райнберт де Леув, Фуад Ибрагимов, Игорь Дронов, Владимир Рунчак, Филипп Чижевский, солисты Патриция Копачинская, Божидара Кузманова, Станислав Малышев (скрипка), Александр Ивашкин, Ханс Вуденберг (виолончель), Гюльшен Аннагиева, Алексей Любимов, Иван Соколов, Нино Жвания, Марсел Вормс, Каори Нишии (фортепиано), Фарида Мамедова, Екатерина Кичигина, Каоко Аmano, Асако Мотошима, Франсуаз Кублер (вокал), Дандарваанчиг Энхъяргал (обертоновое пение), Кристоф Яггин (гитара), Беатрикс Вагнер, Авитал Коэн (флейта), Томас Шён (саксофон), Сахиб Паша-заде (тар).

Параллельно и в дополнение к концертам фестиваль проводит конференции, лекции и мастер-классы. Автором концепции теоретической части трех последних проектов выступил специалист в области академического авангарда, доктор искусствоведения Рауф Фархадов. Так, темой конференции Четвертого фестиваля стали аспекты современной музыкальной композиции, Пятого — обсуждение значимости контекста, дискурса, интертекстуальности и деконструкта в композиторском творчестве, Шестого — теоретические проблемы вокальной музыки XX–XXI веков. Музыкаведческие мастер-классы, посвященные вопросам современного музыкального театра, провели Арина Крытска (Германия), Татьяна Цареградская и автор этой статьи (Россия), сопроводив лекции видеопозаказом фрагментов опер «Samstag» Карлхайнца Штокхаузена, «The Minotaur» Харрисона Бёртуистла и «Luci mie traditrici» Сальваторе Шаррино.

Внутри нелинейного, иерархического пространства музыкальной культуры караевский фестиваль с его детально продуманной драматургией, построенной как система перекрестных связей и взаимных отсылок, по сути, и сам являет собой разновидность гипертекста. Возникает своего рода «геральдическая конструкция»³, отмеченная структурным изоморфизмом и создающая эффект игры референций. В границах целого отдельные концерты-проекты обретают значение семантических центров, фрагментов единой композиции. Этот нарочито децентрализованный «текст» подобен постепенно разворачивающемуся палимпсесту, который обнаруживает все новые и новые слои, просвечивающие один через другой.

Смысловые связи такого типа обнаруживает, к примеру, театральнo-сценическая линия фестиваля, представленная собственно сценическими опусами, концертами-спектаклями и пьесами в жанре инструментального

театра. От фортепианного Klavierstück XIII Карлхайнца Штокхаузена (IV⁴) — «театра одного актера», впоследствии получившего сценическую реализацию в составе оперной гепталогии «Licht»⁵, протянуты незримые нити к групповому перформансу Маурицио Кагеля «Variété» (V, рис. 2, стр. 79). В свою очередь, атрибутика яркого пластического «мимесиса» последнего апеллирует к балетной пантомиме мультимедиа-оперы Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени» (VI, рис. 3, стр. 80) — спектакля, аккумулировавшего проблематику предшествовавшей постановке теоретической дискуссии: вместо литературного сюжета — цепь метафор, либретто соткано из фрагментов текстов классических источников («Божественной комедии» Данте, «Спора искусств о первенстве» Леонардо да Винчи, «Гимна Солнцу» Эхнатона, книг Фридриха Ницше), полностью исключены традиционные оперные формы арии или дуэта, на сцене — «единые в трех лицах» мифологические персонажи-образы, с антифоном двух групп солистов корреспондирует пространственный диалог двух инструментальных ансамблей. Функцию медиатора, или интерпретанты⁶, регулирующей логику интертекстуальных взаимодействий в драматургической сетке спектакля, выполняют «остающиеся за кадром» платоновская «Притча о пещере» и легенда Плиния Старшего «О происхождении рисунка из тени», равно как и античная скульптура, формирующая рисунок сценической пластики персонажей (хореограф Роберт Векслер, США).

Используемая в постановке интерактивная видеопроекция (медиахудожник Фридер Вайс, Германия) вызывает определенные переключки с мультимедийным оформлением моноспектакля «Истории любви» (режиссер Рауф Мамедов, Россия), основанном на комплементарном взаимодействии звукового, пластического и видеорядов (VI). Условный музыкальный «сюжет», выстроенный в опоре на образцы вокальной лирики композиторов австро-немецкой школы первой половины XX века Арнольда Шёнберга, Антона Веберна, Альбана Берга, Франца Шрекера, Ханса Пфизнера и Александра Цемлинского, дополнен визуальным — экспрессивными врезками / интерполяциями фрагментов из кинолент Микеланджело Антониони, Бернардо Бертолуччи, Ларса фон Триера, а также картин Рене Магритта, Иеронима Босха и авторской живописи режиссера: перед зрителем-слушателем предстает запутанная, богато нюансированная, окрашенная трагическим предощущением история взаимоотношений мужчины и женщины, от Адама и Евы до наших дней.

⁴ Римскими цифрами в скобках здесь и далее в тексте обозначена порядковая нумерация фестивальных проектов недавнего времени: IV (2011), V (2013), VI (2015).

⁵ Речь идет о сцене «Lucifers Traum» из оперы «Samstag».

⁶ Понятие и термин интерпретанты введены в начале 1970-х годов французским лингвистом Майклом Риффатером в рамках интертекстуального подхода, в качестве элемента, с помощью которого при чтении осуществляется взаимная смысловая трансформация текстов [см.: 4; 5].

Апелляция к видеоряду вкупе с идеей Liederabend раннего экспрессионизма отсылает сразу к двум более ранним концертным акциям фестиваля: проекту по озвучению короткометражных экспериментальных немых фильмов 20-х годов XX века (IV) и программе «Дегенеративная музыка» Третьего рейха и «несуществующая» музыка в СССР» (V). На большой экран в сопровождении звучания «живого» инструментального ансамбля транслировались шедевры европейского кинематографического сюрреализма и дадаизма: «Андалузский пес» Луиса Бунюэля — Сальвадора Дали с музыкой Ирис тер Шипхорст, «Призраки перед завтраком» Ганса Рихтера с музыкой Мартина Смолки, «Антракт» из балета «Спектакль отменяется» Рене Клера, снятый на музыку Эрика Сати, «Этюд № 7» Оскара Фишингера на музыку Иоганнеса Брамса, «Игра света» / Orpus 1 Вальтера Руттмана с музыкой Свена-Инго Коха. Проекция картин мэтров экспрессионизма — Пауля Клее, Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Оскара Кокоски — украсила и оснастила дополнительные коннотациями концерт, составленный из музыки представителей европейского авангарда первой волны и частью своего заголовка цитирующий название знаменитой мюнхенской выставки 1937 года (автор идеи Рауф Фархадов).

Одну из наиболее интересных траекторий фестиваля составила линия опусов, нацеленных на театрализацию исполнительского процесса и представляющих собой вариации на тему музыкального акционизма. В первую очередь, сошлюсь на две ансамблевые композиции Фараджа Караева, прозвучавшие в рамках его авторского концерта в исполнении Asco|Schönberg (V): тончайшую по тембровой звукописи пьесу «...a crumb of music for George Crumb», в которой инструменталисты шепчут / выкрикивают / выдыхают дискретные стихотворения Эмили Дикинсон, и «Ist es genug?..» — масштабный «текст в тексте», автоколлаж-реминисценцию с цитатами из сочинений разных лет, завершаемый траурной процессией — символическими «похоронами» контрабаса: музыканты медленно удаляются за пределы зала, оформляя ритуал соответствующей атрибутикой (рис. 4, стр. 80).

Композиция Эльмира Мирзоева «Идентификация мести Эвридики» для четырех ударников и флейтистки (IV), также решенная в жанре «музыки действия», сценически и музыкально продемонстрировала противостояние солистки и несущих скрытую угрозу фигур в масках. Напротив, мягким юмором отсвечивали тетрализованные связки-интермедии Иштвана Зеленки под общим названием «...es ist eine schöne Sache um die zu Friedenheit...»⁷ (VI), соединяющие вокально-инструментальные миниатюры концертной программы «Вокруг "Laut Käfig"»⁸, — остроумная игра шумами, производимыми с помо-

⁷ «...прекрасная вещь, приносящая удовлетворение...» — цитата из романа Германа Гессе «Степной волк».

⁸ По названию цикла Йюрга Виттенбаха для голоса и гитары, основанного на 17 хайку Кобаяси Исса и других японских поэтов.



Рис. 1. Обложка буклета IV Международного фестиваля современной музыки имени Кара Караева (Баку, 2011). Текст и дизайн Эльмира Мирзоева.



Рис. 2. Перформанс Маурицио Кагеля «Variété». V Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева. Баку, 2013.



Рис. 3. Балетная пантомима мультимедиа-оперы Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени». VI Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева. Баку, 2015.



Рис. 4. Композиция Фараджа Караева «Ist es genug?..» в исполнении ансамбля Asco|Schönberg (Голландия). V Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева. Баку, 2013.

щью бытовых подручных средств в виде пластиковых бутылок или полиэтиленовых пакетов.

В перечне форм взаимодействия музыкального и внемузыкального должен быть отмечен и такой действенный фактор театрализации музыки, как динамизация пространственного параметра композиции. В упомянутых произведениях Фараджа Караева и Владимира Тарнопольского эффект расщепления звукового пространства является частью авторского замысла, элементом прекомпозиционной модели сочинений. Априори ожидаем он и в прозвучавшей в рамках фестиваля хоровой симфонии «Trois poèmes d'Henri Michaux» Витольда Лютославского (VI), существующей в виде двух партитур и предполагающей участие двух дирижеров. Однако слушателям заключительного концерта Шестого караевского форума была предоставлена уникальная возможность оценить режиссерскую находку, акцентирующую аспект театральности и вместе с тем не являющуюся частью «программы» исполняемых сочинений: расположенный на балконе, под сводами филармонического зала вокальный ансамбль исполнил хор «The Lamb» Джона Тавенера, оттуда же прозвучала и трагическая древнееврейская молитва «Sch'ma Yisroel» («Слушай, Израиль») — кульминация знаменитой миникантаты Шёнберга «A Survivor from Warsaw». Обычно исполняемая чтецом-мужчиной, партия рассказчика в бакинской постановке была реализована как диалог очевидца событий и немецкого фельдфебеля, выкрикивающего в мегафон приказы на немецком военном жаргоне.

В панорамной репрезентации музыки XX века опытный слух то и дело фиксировал прочерченные пунктиром стилевые «прорастания», в контексте фестиваля выполняющие функции своего рода гиперссылок. «Нововенская» традиция с ее ароматом утонченного структурализма отчетливо обозначилась в серийных фортепианных опусах советских «шестидесятников» Андрея Волконского и Николая Каретникова, Kammerkonzert Исанга Юна, «Silver» Луи Андриссена (V), а также в вокально-инструментальных «Requiem für Rikke» Фридриха Церхи на текст из «Крысолова» Карла Цукмайера и «Canción con movimiento» Владислава Сойфера на стихи из поэмы Федерико Гарсиа Лорки (VI). Сонорная линия получила яркое и индивидуализированное воплощение не только у представителей плеяды французских (и связанных с Францией) композиторов в таких сочинениях, как «Oiseaux exotiques» Оливье Мессиана, «Périodes» Жерара Гризе, «Rebonds» Янниса Ксенакиса (IV), «Lacanisme de l'aile» (IV) и «Grammaire des rêves» (VI) Кайи Саариахо, «Solo de vibraphone» Филиппа Манури, «Есо Пб» Микаэля Жарреля, «Trois Couplets» Жоржа Апергиса (V), но и у лидеров европейского авангарда, формально не связанных понятием школы, — назову здесь знаменитый оркестровый «Lontano» Дьёрдя Лигети (V), «Finale» Георга Фридриха Хааса для флейты соло (IV), вокально-инструментальную пьесу Витольда Лютославского «Les espaces du sommeil» на стихи

Робера Десноса (VI), ансамблевый «In Deo speravit cor meum» (V) и «Chant d'automne» Эдисона Денисова для голоса и оркестра (VI).

В пространстве фестивальных программ единую «территорию» сформировали топосы тишины, представляя традицию, генетически связанную с философией тишины и звука Джона Кейджа и его соратников по экспериментальному направлению. Прозвучавшие в концертах пьесы продемонстрировали разные «лики» тишины, явленной в разнообразии художественных форм, будь то трансцендентная виртуозность композиций Сальваторе Шаррино — флейтовой «All'auze in una lontananza» и ансамблевой «Introduzione all'oscuro» (V), повышенная сложность инструментальной техники «Time and Motion Study» Брайана Фернихоу для бас-кларнета (V) и «Nostalghia» Тору Такэмицу для скрипки и струнного оркестра, посвященной памяти Андрея Тарковского (IV), комбинаторика музыкальных праэлементов в оркестровой «Хеня» Александра Раскатова (IV) или «метафорическая» стилистика фортепианной «Музыки в старинном стиле» Валентина Сильвестрова (V).

Эстетика Кейджа явилась и отправным пунктом для построения концепции музыкального минимализма, породив множество версий репетитивного метода и, как следствие, разные типы «музыки постепенных процессов» (Стив Райх). В рамках фестиваля прозвучали и сочинения из области «классики» минимализма и постминимализма — «Drumming part 1» Райха для ударных (IV), «Son of Chamber Symphony» Джона Адамса для ансамбля солистов (V), — и пьесы, не вписывающиеся в данную стилевую парадигму, однако использующие сходную технику: например, «Schrift 1.2» для флейты соло Бернхарда Ланга (IV) и фортепианная Соната № 5 Галины Уствольской (V). Одним из спецпроектов Шестого форума стал концерт «Декомпозитор Джон Кейдж и эпистолярный постминималистов», в котором был исполнен опус Владимира Мартынова / Георга Пелециса «Переписка» для двух фортепиано, наследующий эстетике минимализма и имеющий оригинальную историю создания⁹.

Одной из реализаций сверхидеи фестиваля — диалога стилей и поколений — стало масштабное представительство азербайджанской композиторской школы, свидетельствующее о развитии и успешной ассимиляции национальной культуры в мировую. В границах форума эта линия получила сквозное воплощение, представив публике традицию, мерцающую разными гранями стилевых антитез / параллелей: прозвучала музыка Арифа Меликова, Хайяма Мирзазаде, Исмаила Гаджибекова, Олега Фельзера, Фараджа Караева, Эльмира Мирзоева, Руфата Халилова, Туркара Гасимзаде, Рахили Гасановой, Фирудина Аллахверди, Васифа Аллахвердиева. В контексте столь разнопла-

⁹ Пьеса родилась в процессе обмена вербально-музыкальной корреспонденцией между друзьями-композиторами, живущими в разных городах.

новой репрезентации школы особую значимость приобретает фигура ее главы — выдающегося композитора и педагога Кара Караева, в 1960-е годы выступившего основоположником процессов интеграции академической музыки Азербайджана в европейское культурное пространство. Нечастыми, но неизменно весомыми фактами своего присутствия — Скрипичный концерт (IV), симфонический «Quasi uno concerto» для скрипки и симфонического оркестра¹⁰ (V), Интродукция и Финал из балета «Тропоею грома» (VI), — музыка мастера одухотворяла фестивальные программы, выстраивая их концепцию, драматургию. Так, например, концерт-эпиграф Пятого фестиваля, обыгравший смысловую связку «учитель — ученик» и включивший музыку Дмитрия Шостаковича и Хайяма Мирзазаде, получил название «Вокруг Кара Караева», а название «Печальный вечер» — первый концерт Шестого фестиваля — возникло как апелляция к заголовку одной из частей нереализованной симфонии композитора.

Концерты-открытия и концерты-финалы — в этих концептуальных центрах караевского форума идея диалога получила наиболее концентрированное выражение, композиционной структурой каждого из проектов воспроизводя модель стилевой «ризомы», «перекрестка» смыслов. Один из заключительных концертов так и назывался — «Три перекрестка» (V). Прозвучавшие в нем Концерт для фортепиано с оркестром оп. 42 Арнольда Шёнберга, «Lontano» Дьёрдя Лигети и Симфония Лючано Берио, по сути, явились ярчайшим манифестным представлением трех технико-стилевых систем, трех магистральных линий развития Новейшей музыки после 40-х годов: постдодекафонной, сонорной и полистилистической, окрашенной эстетикой музыкального постмодернизма. Монументальное сочинение Берио с его политекстовостью, музыкальной «разноголосицей», калейдоскопом реминисценций — грандиозный комментарий ко всей истории музыки и художественный символ определенной эпохи — может быть трактовано как символическая «эмблема» бакинского фестиваля, в обширной ретроспекции музыки XX столетия открывающего перспективы и ростки будущего, играющего провокациями и аллюзиями. Фестиваля, предлагающего разные перспективы «чтения» и в целом представляющего собой образцовую модель «текста» как разновидности «интеллектуального устройства», которое «не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [цит. по: 2, 131]¹¹.

¹⁰ Транскрипция Сонаты для скрипки и фортепиано (1958), выполненная Фараджем Караевым.

¹¹ Проведу еще одну аналогию. Анализируя возможности некоего абстрактного текста, данно-го в виде непрерывного повествования, в которое введены фрагменты других текстов, Юрий Лотман отмечает следующее: «предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в текст. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним» [цит. по: 1, 121].

Таким пространством генерации дополнительных коннотативных значений стала масштабная программа концерта-эпилога Шестого фестиваля. Легко прочитываемый интертекст одной из составляющих названия — «Проповедь, Молитва, Потоп — контрасты?»¹², — раскрылся чередой сопоставлений в системе жанрово-стилевых альтернатив: а сарпелл'ная «Enigma» Беата Фуррера на текст Леонардо да Винчи и «Brief an Gösta Oswald» — кантата-трилогия Бу Нильссона, редко исполняемого «гения из Мальмбергета»; вокально-инструментальные «Agnus Dei», «Credo» Александра Вустина, хор «Верую» Игоря Стравинского и кантата «Memorial Стравинского» Исмаила Гаджибекова; упомянутые «The Lamb» Джона Тавенера, «A Survivor from Warsaw» Арнольда Шёнберга и замыкающая концерт трехчастная алеаторическая конструкция «Trois poèmes d'Henri Michaux» Витольда Лютославского. Веер перекрестных ассоциаций, спектр «возможных миров» и возможных путей эволюции композиторской мысли, смысловое поле, в котором отношение текстов регулируется функцией взаимного комментария / толкования. И — почти осязаемый эффект «ветвления» времени, символ разомкнутой в бесконечность «открытой формы» музыкального искусства.

По словам музыковеда Ирины Снитковой, Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева можно рассматривать как «*мета-произведение*, созданное на основе единой концептуальной и формальной стратегии из специально отобранных работ других авторов», как своеобразный *Opus magnum* его художественного руководителя, который «работал над составлением программы ровно так, как работает композитор с музыкальным материалом своего сочинения — долго вынашивая, “вычищая” все лишнее и случайное, не обоснованное идеей и ощущением целого» [цит. по: 3, 47–48].

Гомологом фестиваля является еще одно важное творческое начинание Фараджа Караева — Международный проект «Лицом к лицу со временем», также преследующий высокие цели просветительства и ежегодно знакомящий бакинскую публику с лучшими образцами симфонической и камерной музыки XX–XXI веков. Необходимую поддержку этим панорамным форумам репрезентации современного искусства оказывает Министерство культуры и туризма Азербайджанской Республики — фактор, значимость которого трудно переоценить¹³. В 2018 году планируется проведение Седьмого фестиваля имени Кара Караева, приуроченного к столетию со дня рождения композитора, — без сомнения, это будет еще один искусно выстроенный

¹² Имеется в виду кантата Игоря Стравинского «Проповедь, притча и молитва».

¹³ Для сравнения приведу следующий факт: Международный фестиваль современной музыки «Московский форум», проводимый раз в два года Научно-творческим центром современной музыки Московской консерватории и к настоящему моменту реализовавший уже 14 проектов, получил финансовую помощь от Министерства культуры Российской Федерации лишь трижды.

интердискурс, система гиперссылок, актуализирующих культурную память и процессы смыслопорождения.

Литература

1. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992 — 272 с.
2. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. — С. 129–132.
3. Сниткова И.И. *Opus magnum* Фараджа Караева: фестиваль как единый художественный текст // Музыкальная академия. — 2015. — № 3. — С. 47–51.
3. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.
4. Riffaterre M. *Fonction du cliché dans la prose littéraire* // Riffaterre M. *Essais de stylistique structurale*. — Paris: Flammarion, 1971. — P. 161–181.
5. Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. — Bloomington: Indiana University Press, 1978. — 213 p.

Международный фестиваль современной музыки имени Кара Караева: гипертекст как концепция. Традиции и перспективы искусства как феномена культуры: Сборник статей по материалам Международной научной конференции ГКА имени Маймонида 12-16 апреля 2016 года под общ. науч. ред. Я. Сушковой-Ириной; ред.-сост. М. Казачкова, Е. Ключкова. М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2016. С. 74-85. 0,5 п.л.