

7. *Gilcher-Holtey I.* Die Mentalität der Täter // Die Zeit. — 1996. — 7 Juni.
8. *Goldhagen D.* Hitlers willige Vollstrecker : Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust / D. Goldhagen. — Berlin : Siedler Verlag, 1996. — 728 S.
9. *Goldhagen D.* Hitler's Willing Executioners : Ordinary Germans and the Holocaust / D. Goldhagen. — New York : Alfred A. Knopf, 1996. — 619 p.
10. *Heer H.* Die große Tautologie // taz. — 1996. — 4 September.
11. *Herbert U.* Aus der Mitte der Gesellschaft // Die Zeit. — 1996. — 14 Juni.
12. *Joffe J.* Das Goldhagen-Phänomen // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 11 September.
13. *Joffe J.* "Die Killer waren normale Deutsche, also waren die normalen Deutschen Killer" // Ein Volk von Mördern? : Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust / Hrsg. J.H. Schoeps. — Hamburg : Hoffmann und Campe, 1996. — S. 162—167.
14. *Koch G.* Eine Welt aus Willen und Vorstellung // Frankfurter Rundschau. — 1996. — 30 April.
15. *Kött M.* Goldhagen in der Qualitätspresse : Eine Debatte über "Kollektivschuld" und "Nationalcharakter" der Deutschen / M. Kött. — Konstanz : UKV, 1999. — 142 S.
16. *Kracht K.G.* Die zankende Zunft : Historische Kontroversen in Deutschland nach 1945 / K.G. Kracht. — Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. — 224 S.
17. *Mank U.* Zwischen Trauma und Rechtfertigung : Wie sich ehemalige Soldaten an den Krieg erinnern / U. Mank. — Frankfurt am Main : Campus Verlag, 2011. — 320 S.
18. *Markovits A.S.* Störfall im Endlager der Geschichte // Ein Volk von Mördern? : Die Dokumentation zur Goldhagen-Kontroverse um die Rolle der Deutschen im Holocaust / Hrsg. J.H. Schoeps. — Hamburg : Hoffmann und Campe, 1996. — S. 667—674.
19. *Mommsen H.* Die Schuld der Gleichgültigen // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 20 Juni.
20. *Niroumand M.* Little Historians // taz. — 1996. — 13 April.
21. *Nolte J.* Sisyphos ist Deutscher // Die Welt. — 1996. — 16 April.
22. *Reemtsma J.P.* Die Mörder waren unter uns // Süddeutsche Zeitung. — 1996. — 24 August.
23. *Scheit G.* Germans down, Germans up. : Daniel J. Goldhagen und die Erben der willigen Vollstrecker Hitlers // Wir kneten ein KZ. Aufsätze über Deutschlands Standortvorteil bei der Bewältigung der Vergangenheit / Hrsg. W. Schneider. — Hamburg : Konkret, 2000. — S. 126—161.
24. *Schirmacher F.* Hitlers Code // FAZ. — 1996. — 15 April.
25. *Schoeps J.H.* Vom Rufmord zum Massenmord // Die Zeit. — 1996. — 26 April.
26. *Semler C.* Provokateur auf Tour // taz. — 1996. — 7 September.
27. *Ulrich V.* Vertraute Töne // Die Zeit. — 1996. — 14 Juni.
28. *Wehler H.-U.* Wie ein Stachel im Fleisch // Die Zeit. — 25 Mai.
29. *Wippermann W.* Wessen Schuld? : Vom Historikerstreit zur Goldhagen-Kontroverse / W. Wippermann. — Berlin : Elefantpress, 1997. — 142 S.

УДК 7.079(470.45)"19"
ББК 66.798(2Рос-4Вор)64,1

ВАЛЬКОВСКИЙ А.В.

ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В ВОЛГОГРАДЕ В 1980—2000-е гг.: ЛИНИИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ¹

В статье анализируются линии преемственности и взаимовлияний, выявляются сходные черты, тенденции и закономерности в развитии фестивального движения в Волгограде в течение трех десятилетий на примере фестивалей современного искусства. Выделены основные функции фестивалей на территории.

Ключевые слова: фестиваль, фестивальное движение, Волгоград, авангард, современное искусство, экспериментальные художественные практики, «Неопознанное движение», «Банаро», «Кайфедра», «Новое движение», «Видеология», видеоарт, «Субъектив».

Середины 1980-х гг. Волгоград активно заявляет о себе на фестивальной карте России. В статье рассматриваются художественные фестивали, организованные не государственными или муниципальными учреждениями культуры, а представляющие собой частные

инициативы, не находившие государственной поддержки. Они сформировали образ Волгограда как экспериментальной фестивальной территории, представляющей современные художественные тенденции. Большинство экспертов в рамках проведенного социологического исследования отрицают, что фестивальный процесс в Волгограде являлся именно «фестивальным движением», однако мы считаем, что в изучаемый период можно проследить определенные линии преемственности между различными

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-13-34015).

фестивалями, а также выделить сходные черты и общие тенденции, которые позволяют говорить о существовании волгоградского фестивального движения как целостного социокультурного феномена. Доказательству этого тезиса и будет посвящена настоящая статья.

Первым из серии легендарных волгоградских фестивалей, важных в общероссийском контексте, стал фестиваль «Неопознанное движение» (шесть фестивалей, 1987—1991). Его организатором и идейным вдохновителем стал поэт, режиссер и медиахудожник Сергей Карсаев. Вспоминая о первом фестивале, С. Карсаев объясняет свои мотивы организации «Неопознанного движения» общей бессобытийностью позднесоветской культурной жизни, а также отсутствием любого альтернативного культурного продукта: «Скука в то время в стране царил редкостной густоты и тягучести... Заорганизованность, монотонность, двуличность бытия в позднесоветские времена мертвила все на корню» [7].

«Неопознанное движение» стал не только одним из первых не государственно-официозных фестивалей, но и первым фестивалем, на котором были представлены практически все деятели тогдашней московской и российской авангардной концептуальной сцены и экспериментальной музыки, а также зарубежные художники и коллективы: В. Пономарева, В. Тарасов, В. Чекасин, С. Летов, группа «Среднерусская возвышенность», Д. Пригов, поэты группы «Квас заказан», шумовая группа «Зга», поэты Л. Рубинштейн, В. Коваль и Т. Кибилов, арт-группа «Желтая гора», ансамбль М. Пекарского, И. Соколов, С. Намчылак, «Академия театральные художеств», В. Люди (Швейцария), Л. Купер и режиссер С. Поттер (Великобритания), А. Харт (Германия) и многие другие. Таким образом, фестиваль «Неопознанное движение» был комплексным и позволял встретиться людям, которые занимались разными видами искусства.

В Москве организовывать вечера современного искусства было сложно из-за постоянного контроля со стороны исполнительных органов власти и надзорных инстанций. Столица была закрыта для таких экспериментов: подобные события предназначались для узкого круга знатоков и часто носили подпольный характер. Поэтому неудивительно, что такое положение дел вытесняло музыкантов и художников из Москвы в другие города.

Партийные функционеры в Волгограде мало понимали, что действительно представляет собой фестиваль и кто является его участниками, поэтому от С. Карсаева не требовалось согласования списка участников с начальством. Для него не представляло труда находить площадки для выступлений: директора Домов культуры и других культурных учреждений, скорее, были заинтересованы в выполнении плана, чем в выяснении истинной сути происходящих на площадке мероприятий.

Очевидно, что такой фестиваль мог пройти только в провинциальном городе, где было невозможно получить информацию о московских экспериментальных художественных практиках². В Советском Союзе на тот момент

существовали и другие нестоличные фестивали (в Санкт-Петербурге и Архангельске), но они были по большей части музыкальными. Это позволяет нам охарактеризовать «Неопознанное движение» как первый междисциплинарный фестиваль современного авангардного искусства в СССР.

Логично, что в ситуации отсутствия какой бы то ни было информации о советской неофициальной художественной жизни, волгоградские зрители, посещавшие «Неопознанное движение», не были осведомлены в том продукте, который им предстояло увидеть. Но при общей бессобытийности и отсутствии альтернатив официальным фестивалям с их ориентацией на темы патриотизма, народной культуры и советской эстрады любое мероприятие, которое предлагало хоть какой-то инаковый советский действительности художественный продукт и эстетический опыт, воспринималось жителями города как событие, обязательное к посещению: «Люди приходили не потому, что они хотели приобщиться к культуре, а потому, что кроме этого больше ничего не было, и они оказывались в ситуации серьезного культурного потрясения»³.

Главным каналом распространения информации о неофициальных негосударственных фестивалях стало локализованное пространство в центре города, в районе пересечения Аллеи Героев и ул. Советской, которое получило в народной топонимике название «Квадрат»⁴. Организатор фестивалей Ф. Ермолов характеризует «Квадрат» как «коммуникационное месиво» и «фестиваль каждый день»: «Это была территория неформального общения, музицирования, поэтических споров — совершенно стихийных и неорганизованных, грандиозная территория общения, которая сталкивала людей, где обменивались записями, обсуждали вкусы, рождались какие-то творческие идеи. Работающая молодежь приходила туда каждый вечер как на вторую работу. Там жили»⁵. Публика «Квадрата» представляла собой сообщество, все члены которого были знакомы друг с другом и в котором информация распространялась с моментальной скоростью. Это сообщество и составляло основную массу потребителей фестивалей.

«Квадрат» как социокультурный феномен просуществовал примерно до середины 1990-х гг. и, как отмечает участник тех событий Ольга Малкова, его, вероятно, цементировали общий информационный голод и потребность в получении нового эстетического опыта, который,

казалось, что эта часть культуры носила узкий, замкнутый характер. При этом в Москве такого рода фестивалей не происходило, это был единственный в стране фестиваль. В Москве случались периодические вечера современного искусства. И это не заканчивалось ничем хорошим ни для домов культуры, в которых они проходили, ни для директоров этих учреждений. Иногда даже не удавалось провести вечер до конца. Являлись люди в штатском и все быстро заканчивалось. Поэтому для нас было удивительно, что несколько дней подряд это происходит в Волгограде, нас никто не хватает, никуда не сажает. Это было очень ободряющим впечатлением» (записано со слов С. Летова 23.07.2014 г.).

³ Записано со слов С. Летова 23.07.2014 г.

⁴ По разным свидетельствам, можно предположить, что «Квадрат» постоянно перемещался по городу, не покидая пределов центра. «Квадрат» сосредоточивался вокруг немногочисленных кафетериев, возникающих в перестроечное время.

⁵ Записано со слов Ф. Ермолова 01.07.2014 г.

² «Для меня как для москвича это было своего рода потрясением. Нам

помимо фестивалей, жители города нигде не могли удовлетворить.

С падением «железного занавеса» и появлением альтернативного качественного художественного продукта (литературные переводы, официальные издания ранее запрещенных к публикации текстов, кинопродукция) потребность в подобном рода сообществе, где происходил стихийный обмен информацией, отпала⁶.

«Неопознанное движение» содержательно являлся пространством обмена опытом между художниками и творческой экспериментальной лабораторией, в которой доминировали практики соучастия. По сути, сам фестиваль представлял собой не последовательность отдельных номеров, а длящийся в течение нескольких суток хэппенинг, в рамках которого как участники, так и зрители были активно вовлечены в процесс производства художественного продукта. Эта возможность — беспрецедентная на тот момент на всем позднесоветском пространстве — рождала у участников ощущение сопричастности какому-то грандиозному Событию, которое надолго осталось в памяти всех, кто так или иначе был вовлечен в фестивальное движение. Ощущение спонтанности и представление о фестивале как о «работе-в-движении», пространстве непрерывного творческого процесса прекрасно передает участник «Неопознанного движения», руководитель Театра танца «Заир» и организатор Международного театрального фестиваля «На ветке» Андрей Харахоркин: «Представьте себе, что однажды вы попадаете на необитаемый остров, где царит полная анархия. Ты хочешь зайти и спрашиваешь: “А можно?”, а тебе никто не отвечает: все просто входят и выходят. Ты сначала теряешься, а потом понимаешь, что правил просто не существует, и начинаешь делать не то, что принято, а то, что бы ты хотел делать. Это была импровизация в какой-то сюрреалистической инопланетной жизни»⁷.

Так, во время «Неопознанного движения» драматургия фестиваля определялась самим С. Карсаевым или другими участниками, часто творческие решения не были заранее продуманы и спланированы, а задачи спонтанно формулировались на месте. Такое соучастное вторжение в чужие выступления, как постулировалось С. Карсаевым, необходимо для уничтожения дистанции между сценой и зрительным залом, зрителями как пассивными субъектами и исполнителями как актерами: «Дистанции нет, вот такая была задача. И она очень удачно воплотилась в жизнь. Когда идет выступление какого-нибудь ансамбля, в это время я говорю: “Вы берете картину, снимаете ее со стены, медленно с ней идете на авансцену и выносите за ними, и посмотрим, какой из этого будет эффект”. То есть хэппенинг! Мы такие устраивали неожиданные вещи: ты сейчас выбегаешь, что-то делаешь, мы посмотрим, что из этого выйдет...»⁸. Например, он попросил Театр танца «Заир» поимпровизировать с найденными за сценой

газетами и пустыми рамками. Так родился перформанс, во время которого «заирцы» выходили из-за кулис с газетами во рту и пустыми рамками в руках. Обычным же посетителям полная свобода творческого самовыражения представлялась в фойе площадок, на которых базировался фестиваль: «То, что творилось... вообще никак не контролировалось: выставлялся всяк, кто хотел и с чем хотел... И на нескольких фестивалях народу было невероятное количество, все хотят выступить, там на сцене, тут в холле, в коридоре. Я говорю, выступайте все, кто хочет, и где хотите, на лестницах. Везде кто-то что-то делал. Свободное творчество масс! Это была сумма энергий, коллективное безумие, тотальное буйство! После десятилетий скуки и запретов народ отрывался, как ребячня, оставленная без присмотра»⁹ [7].

Подобные практики соучастия, когда размывалась граница между зрителями и исполнителями, мы наблюдаем на примере другого фестиваля 1991 г. — «Банаро», организованном теми инициативными молодыми неформальными музыкантами, которые хотели выступить на «Неопознанном движении», но которые не прошли отбор С. Карсаева по чисто художественным и эстетическим соображениям (см., например, [4]).

Как говорит один из организаторов «Банаро» Алексей Березовой, посетителей фестиваля вдохновляла сама возможность прямого высказывания, которая существовала и на «Неопознанном движении». Собственно, «Банаро», во многом вдохновленный деятельностью С. Карсаева, стал «миниверсией» «Неопознанного движения» для местного панковского сообщества: «Тогда (на фестивале «Банаро». — А.В.) было возможно прямое высказывание. Позитивное. Нечто можно было декларировать. И сам факт этой декларации — он притягивал людей. Он притягивал музыкантов. Какими бы странными и безумными ни были тексты, их можно было произносить со сцены, а сцена еще не растеряла своего магического действия, на нее нельзя было попасть за деньги... Ты можешь делать прямое высказывание, тебе есть, что сказать, и ты имеешь право. Тогда была какая-то общность (может быть, это абберрация дальности, я не знаю), такая общность, что любой к любому мог подойти, о любом спросить. Отсутствие сцены — оно было не физическим, а эмоциональным»¹⁰.

Перестроечные волгоградские фестивали, овеянные духом абсолютной свободы творческого самовыражения, являлись своеобразными «инкубаторами» по созданию спонтанного художественного продукта, лишенными какой бы то ни было художественной цензуры и запретов. Например, группа волжских авангардистов предложила организаторам «Банаро» устроить перформанс, который сразу же и был реализован в процессе фестиваля.

Конечно, комсомольская пресса не могла не отреагировать на фестивали подобного рода: в большом количестве выходили критические статьи, на страни-

⁶ Записано со слов О. Малковой 31.10.2014 г.

⁷ Записано со слов А. Харахоркина 07.10.2014 г.

⁸ Записано со слов С. Карсаева 01.08.2014 г.

⁹ С. Летов также называет «Неопознанное движение» «праздником общения».

¹⁰ Записано со слов А. Березовой 05.08.2014 г.



Каталог Международного фестиваля Современного танца

цах изданий организовывались дискуссии с попытками осуждения этих мероприятий. Например, описанный перформанс «Заир» с газетами был воспринят прессой как критика передовой печати, а газеты во рту участников были интерпретированы как кляпы во рту народа: «От первой до последней минуты выступления группы С. Карсаева думаешь: что этот “парад” абсурдных звуков и неуклюжих движений означает?.. Как могут взрослые люди тратить так много усилий, времени, всерьез отстаивая вот такое свое “искусство” — непонятно! Людям с больным воображением могут приходить в голову разные странные идеи, но выдавать их воплощение за искусство?» [1]. Как считает А. Харахоркин, «официальная пропаганда захлебнулась: она обязана была среагировать, а как — она не знала»¹¹, отсюда мы наблюдаем полное отсутствие в местной прессе какой-либо продуктивной и осознанной критики фестиваля, уступившей место несущественным придиркам (например, по поводу размера стоимости билетов).

Начиная с третьего «Неопознанного движения», когда организация фестиваля перешла под патронаж молодежной организации «АТОМ» и когда появилось стабильное финансирование, а С. Карсаев смог получить большие

концертные площадки в центре города (например, здание Театра музыкальной комедии или Театр эстрады), пресса сменила свою официальную позицию. Продолжая сохранять скептический тон (например, критикуя за излишнюю сексуальность стихотворения волгоградского поэта или упрекая группу «Асфальт» и «Звуки Му» в их недостаточной авангардности и в том, что те «возвращаются на десятилетия назад»), журналисты, тем не менее, сходились во мнении, что «подобные праздники искусства нужны нашему городу» [2].

Безусловно, ранние перестроечные фестивали выполняли несколько важных функций на территории. Во-первых, информационно-образовательную. В условиях отсутствия необходимой научной и популярной литературы, музеев современного искусства зритель мог восполнить на фестивалях пробелы в области истории актуального искусства и понимания современного художественного процесса и контекста. Во-вторых, культурноформирующую — функцию инспирирования творческой активности участников и зрителей.

В 1990-е гг. на волгоградской фестивальной сцене наряду с С. Карсаевым появляется другой сильный менеджер культуры — Маргарита Мойжес, организатор Международного фестиваля современного искусства «Кайфедра» (1991) и нескольких международных фестивалей современного танца.

Фестиваль «Кайфедра» продолжил ориентацию С. Карсаева на создание мультидисциплинарных художественных фестивалей и синкретических действий (были представлены художники, музыканты, танцевальные и театральные коллективы), а также демонстрацию качественного художественного контента. Фестиваль предполагал импровизацию и стал масштабным пятидневным хэппенингом: перформативные сеансы Ингрид Ар (Франция) и Эрнани Кор (Португалия) продолжались в течение всех пяти дней его проведения. Также складывались спонтанные коллаборации участников, в процессе которых создавались новые творческие продукты: например, канадский художник Жоселин Физе, творческая лаборатория движения «Терра мобиле» и французский композитор Жан Воге организовали «танец процесс» — трехдневный перформанс, в котором соединилась музыка, хореография и живопись. Коллаборация с волгоградским поэтом Виктором Пермьяковым и волгоградским музыкантом Владиславом Мишиным произвела на французскую перформансистку Сюзанн Котто неизгладимое впечатление: «Я бы никому не поверила, что меня ждет в Волгограде такое потрясающее приключение, такая изумительная история. Такой душевный подъем я испытала только во время работы с великим Джоном Кейджем. Я никак не ожидала, что это повторится в России, в Волгограде... В аванграде» [8].

В 1991 г. для общестественности Волгограда стало очевидно, что «Неопознанное движение» как фестиваль себя исчерпал: создававшийся как полидисциплинарный художественный фестиваль, он замкнулся на чисто музыкальных форматах и утратил былую привлекательность. Следствием такого ограничения стало уменьшение количества зрителей

¹¹ Записано со слов А. Харахоркина 07.10.2014 г.

и «ощущение вакуума неудовлетворенных ожиданий» [9]. «Кайфедра» же виделась возвращением к первоначальным установкам С. Карсаева и реабилитировала значимость первоначальной идеи «Неопознанного движения». Даже чисто внешне был заметен этот разрыв между полупустым залом Театра эстрады, в котором проводилось шестое «Неопознанное движение» (малое число зрителей особенно контрастировало с множеством профессиональных международных участников), и предельно локализованным и насыщенным событиями и внутренней драматургией пространством Городского детско-юношеского центра, где проходила «Кайфедра». Исчерпанность «Неопознанного движения» стал осознавать и сам С. Карсаев, поклявшийся в телевизионном эфире «убить собственное дитя».

Главный организатор «Кайфедры» М. Мойжес начала свою профессиональную карьеру уже в совершенно иных условиях — в период распада Советского Союза, который, как и переход к капиталистической системе функционирования сферы культуры, остро поставил перед следующими поколениями менеджеров культуры новые задачи — связь с актуальными социокультурными вызовами. Внезапно ресурсы, которые казались легко доступными и неисчерпаемыми, исчезли (площадки, субсидирование, огромное количество энтузиастов, готовых работать на волонтерских началах), что, в свою очередь, привело к закату «Неопознанного движения» и вынудило организаторов искать новые источники финансирования, прибегать к фандрайзингу, а также находить способы оптимизации расходов при организации и проведении фестивалей.

Важным положительным опытом для М. Мойжес стала работа в проектной команде Международного фестиваля современного театра и танца «Новое движение»¹² (1994), охарактеризованного в российской прессе как «грандиозный эксперимент, ставший живым окном в культурную жизнь Запада» [6].

Особенным в этом фестивале оказалось то, что волгоградская публика получила уникальную возможность первой в мире увидеть новые международные постановки: почти все коллективы приехали с премьерными работами — «Театро делле Радичи» (Швейцария), Жоселин Монпети (Канада), «Музик Театр Веркшцц» (Германия), «Театро Нуклео» (Аргентина, Италия), «Перпетуал Моушен» (Великобритания) и многие другие. Как отметила швейцарская балерина Фабьен Берже, «во время работы фестиваля “Новое движение” Волгоград стал одним из центров театрального искусства в Европе» [10]. М. Мойжес стремилась превратить Волгоград в «балетный город» и «один из европейских центров пластического театра» [5]. Важной для ее творческого и профессионального роста стала поездка на фестиваль в Канаде (1995). Она получила полезные навыки формирования кураторской концепции, программы и драматургии фестивалей, со-

ставления маркетинговой стратегии и взаимодействия со СМИ. Таким образом, М. Мойжес одна из первых стала использовать западные технологии фестивального менеджмента и маркетинга на территории Волгограда¹³.

Спонсорская поддержка компании «Филип Моррис» и иностранных некоммерческих организаций (Британский совет, Институт им. Гете в Москве, Французский культурный центр и др.) позволила М. Мойжес в 1997 г. организовать уникальный для России Международный фестиваль современного танца «Танец в XX веке», аналогов которого не существовало не только в России, но и на территории СНГ. Российская государственная политика в области культуры десятилетия отдавала предпочтение традиционным формам танца. В результате российские хореографы и танцоры выпали из международного художественного контекста и оказались в стороне от активного творческого поиска, который вели их коллеги за рубежом. Ликвидировать этот разрыв, недостаток теоретических знаний и опыта для представителей российской танцевальной сцены и стало для М. Мойжес целью фестиваля. Для зрителей же задачей фестиваля было познакомить волгоградцев с историей танца в XX в., а также с достижениями танцевальных школ Европы и Америки.

Фестиваль собрал беспрецедентный состав участников: «Theater am Halleschen Ufer» (Германия), Стивен Петронио (США), Пьетро Паоло Косс (Италия), Пауло Рибейро (Португалия), Бе ван Варк (Германия), «Неоданса» (Венесуэла), Пермский балет Е. Панфилова, Московский кинетический театр А. Пепеляева, Московская школа танцев Н. Огрызкова и многие другие. Для освещения работы фестиваля была задействована не только волгоградская пресса, но также издания Москвы, Санкт-Петербурга, зарубежные журналисты.

Как и предыдущие фестивали, «Танец в XX в.» стал комплексным и включал в себя не только театр и хореографию, но и выставку современной фотографии (П. Дж. Каплан, США). Фестивали М. Мойжес содержали образовательную составляющую, а сам организатор видела себя, прежде всего, в качестве культуртрегера: «Для меня фестиваль всегда носил образовательный характер. У нас при каждом фестивале была научная конференция. И я знала, что у нас в России нет ни переведенных книг, никаких методик разработанных, то есть ничего не было. Поэтому после двух фестивалей — после двух конференций точно — мы издавали сборники научных докладов»¹⁴.

Фестивали М. Мойжес отличала от предыдущих ориентация, прежде всего, на зрителя¹⁵. Для нее (как и в последующем для кураторов фестиваля «Видеология») принципиально важной была реакция публики, поэтому на каждом фестивале зрители могли оставлять свое мнение в

¹³ Записано со слов М. Мойжес 17.07.2014 г.

¹⁴ Записано со слов М. Мойжес 17.07.2014 г.

¹⁵ Ср.: М. Мойжес: «Это уже по истечении времени я для себя поняла, что я фестивали делала больше для зрителей. Я ориентирована была на зрителя»; А. Харахоркин: «Мы это делали для себя. Даже если бы ни одного человека не пришло, мы бы и не заметили этого. Я даже не могу сказать, сколько было публики реально».

¹² Фестиваль был инициирован Международным центром по сценической пластике и Театральным центром Вячеслава Полунина. Организаторами фестиваля выступили Н. Табачникова, Н. Чернова, В. Ширяев и М. Мойжес в качестве исполнительного директора [3].

специальных опросных листах и голосовать за наиболее понравившиеся коллективы и исполнителей. Эти же листы, в которых зрители оставляли свои контакты, становились важным элементом клиенториентированного маркетинга: в случае организации новых выступлений заинтересованная целевая аудитория информировалась заранее.

В 2000-е гг. в Волгограде у новой генерации инициаторов культурного процесса снова возникает ощущение бессобытийности, отсутствия свежих и вдохновляющих художественных проектов, наблюдается дефицит социокультурной коммуникации¹⁶, поэтому возникают идеи о возрождении фестиваля «Неопознанное движение». Подобные мысли, скорее, были связаны с представлением о необходимости существования на территории подобного рода фестивалей. В частности, это обсуждалось на проектных образовательных семинарах, организованных Андреем Лисицким, сотрудником Комитета по культуре администрации Волгоградской области. В рамках этих семинаров стало очевидно, что повторение таких фестивалей в новых экономических условиях потребует больших финансовых и организационных ресурсов. От экспертов прозвучала рекомендация создать не комплексный фестиваль, а остановиться на каком-то одном, наименее затратном, виде искусства¹⁷. И таким видом искусства для нового поколения социокультурных проектировщиков стал видеоарт, не требующий особых организационных усилий и требований к экспонированию контента.

Интерес к этому виду искусства был связан с давней традицией видеоарта на территории: так, С. Карсаев являлся участником кино- и видеofестивалей в Оберхаузене, Франкфурте (Германия), Майями-Бич (США), а на кабельном телевидении «Юг России» Любовь Яхонтова поддерживала создание видеоарта и представляла молодым художникам возможность демонстрировать свои работы в прямом эфире.

Так возник Международный фестиваль аудиовизуальных искусств «Видеология» (2004—2008), который стал проектом группы кураторов: Федора Ермолова, Ильи Пермякова, Николая Демидова, Александра Дудника и Ярослава Хохлова. Вдохновителем фестиваля во многом был А. Лисицкий, который делился с командой технологиями социокультурного проектирования и фандрайзинга, активно помогал группе в оформлении заявок на гранты.

Фестиваль каждый год предлагал жителям города не только сильную кураторскую программу с крепкой концепцией, но и возможность общения с российскими и международными экспертами: С. Летовым, П. Лабазовым, М. Синевым, Е. Святским, А. Сильвестровым, К. Караевой, Псоем Короленко, О. Лопуховой, О. Шишко, Т. Звакхалсом (Нидерланды), А. Джеузой (Италия) и др.

Несмотря на общую ориентацию фестиваля на видеоарт, организаторы имели в качестве ориентира именно «Неопознанное движение», поэтому стремились к комплексности и синкретичности, предлагая художественные

продукты, в которых сочетались бы видеоарт и музыка (неотаперские акции), графическое искусство, а также двухканальные видеоинсталляции.

Еще одной важной составляющей «Видеологии» была установка на создание пространства общения и межличностного обмена как среды смыслообразования: «Ценность фестиваля в том, что он несет в себе потенциал форума... Это коммуникация, в которой возможен прямой контакт и выход на нетривиальные смыслы»¹⁸. Помимо дополнительных к конкурсным кинопоказам лекций и выступлений после демонстрации каждой программы зрителям была предоставлена возможность дискуссии: друг с другом и с приглашенными экспертами в жюри. Организаторы «Видеологии» как раз и видели свою миссию в восполнении дефицита коммуникации в сфере культуры. Именно этот важный элемент в последующем вдохновит Егора Лагутина на организацию фестиваля фотографии «Субъектив» (2008—2009).

В середине 2000-х гг. у многих начинающих фотографов стала появляться персональная фототехника, а в городе в массовом количестве начали организовываться фотоконкурсы, которые не устраивали Е. Лагутина из-за отсутствия возможности intersубъективных взаимоотношений и профессионального обмена опытом: «Оно (сообщество фотографов. — А.В.) как сообщество не функционировало, внутри сообщества не было общения»¹⁹. Это привело Е. Лагутина к намерению организовать собственный фестиваль для генерации дискуссионного поля и инспирирования межперсональных взаимодействий в среде фотолюбителей и профессионалов. Фестиваль дал участникам возможность представить свои работы и иметь обратную связь с коллегами и экспертами. Для этой же цели (обмен опытом и получение новых профессиональных навыков и компетенций) были организованы воркшопы и мастер-классы, в которых принимали участие и члены кураторской группы «Видеологии».

На примере описанных фестивалей можно констатировать, что их фундаментом и цементирующей силой являлись отдельные энтузиасты и сильные харизматичные личности, которые создавали вокруг себя крепкие проектные команды, способные без участия органов государственной власти реализовывать свои творческие амбиции. К сожалению, отсутствие официальной поддержки и официального признания постепенно привели к затуханию творческого энтузиазма и оттоку организаторов на другие территории. Так, например, М. Мойжес эмигрировала в Германию, а И. Пермяков — в Великобританию.

В качестве одной из главных миссий фестиваля «Видеология» Ф. Ермолов видел формирование новой генерации художников видеоарта на территории. С этим был связан еще один его проект — «Арт-инкубатор», получивший поддержку Фонда Форда. Он состоял из серии теоретических и практических занятий, в рамках которых все желающие могли обучиться основам операторской работы и видеомонтажа.

¹⁶ Интенция, отмеченная в устной беседе с И. Пермяковым 07.10.2014 г.

¹⁷ Записано со слов Ф. Ермолова 01.07.2014 г.

¹⁸ Записано со слов И. Пермякова 07.10.2014 г.

¹⁹ Записано со слов Е. Лагутина 16.10.2014 г.

После раскола кураторской группы «Видеологии» в конкурсную программу фестиваля (в его организации Ф. Ермолов уже не участвовал) только изредка попадали работы волгоградских художников, но местное сообщество, занимавшееся визуальным творчеством, испытывало острую потребность в презентационной площадке на территории с большим представительством местных участников. Это было связано с тем, что наличие культурного импорта вызвало творческие подвиги. Постепенно возникали новые работы, но в городе отсутствовала возможность для высказывания и качественного творческого роста²⁰. Хотя именно этот компонент был принципиально важным в той концепции «Видеологии», которую разрабатывал Ф. Ермолов (на первом фестивале он сделал большую программу, которая была сосредоточена конкретно на Волгограде).

Вследствие сложившейся ситуации в 2008 г. Ф. Ермолов организовал новый фестиваль «Форвард» (2008—2009), который, опять же, был направлен на поддержку членов местного художественного сообщества и преследовал культурноформирующие цели: воспитание в Волгограде новой генерации молодых видеохудожников и развитие их творческих навыков и компетенций.

Анализ фестивального движения в Волгограде в течение трех десятилетий позволяет сделать некоторые выводы.

Большинство художественных фестивалей в Волгограде проектировались их организаторами как синкретичные и междисциплинарные, на которых были бы представлены разнообразные виды искусств. Подобная установка вполне оправдывала себя: взаимовлияние и комплексное использование нескольких художественных медиа часто приводили к появлению многообразного и более привлекательного для публики художественного контента.

Фестивали в Волгограде в изучаемый период плавно эволюционировали в своем представлении о целевой аудитории. Ранние фестивали («Неопознанное движение», «Банаро», «На ветке», «Кайфедра») по большей части организовывались для художников и представляли площадку для спонтанных творческих экспериментов и новых артистических коллабораций, хотя они также активно вовлекали аудиторию в создание художественного продукта. По сути, ранние фестивали представляли собой длящиеся во времени и пространстве хэппенинги, «работы-в-движении», размывавшие границы между зрителем и исполнителем, сценой и зрительным залом. Более поздние фестивали, скорее, напоминали классические по форме показы и концерты, в которых, тем не менее, создавались условия для ликвидации дефицита социокультурной коммуникации, формировалось дискуссионное и критическое поле. В них доминировали информационно-образовательные установки и функции.

Структурообразующим элементом всех фестивалей становится сильная и яркая харизматическая личность, инспирирующая фестивальную активность, а участниками персоналии из круга контактов, знакомых и друзей этой личности. Соответственно, коммуникативная лабильность, способность к спонтанной коммуникации и психологическая гибкость являются определяющими компетенциями организаторов волгоградских фестивалей.

После распада Советского Союза в новых экономических условиях организаторы фестивалей стремятся перейти от стихийного менеджмента к системному и стратегическому маркетингу и управлению фестивалей как социокультурных проектов, активно прибегают к фандрайзингу и поиску грантовой поддержки, зарубежных и отечественных инвестиций.

Фестивали в Волгограде выполняли несколько принципиально важных функций:

- презентационную (образовательную/информационную) — знакомили жителей города с основными концептуальными идеями и тенденциями современного российского и международного художественного процесса, позволяли зрителям получить особый, альтернативный, эстетический опыт для удовлетворения потребностей в небанальном художественном продукте;
- культурноформирующую — ставили целью создание на территории новых художественных произведений и воспитание нового поколения художников, которые смогли бы производить художественный продукт международного уровня, а также формировать пространство культурного диалога, обмена опытом и новых художественных навыков и компетенций;
- коммуникативную — решали задачу создания поля для дискуссий и публичных обсуждений.

Список источников

1. Белодворцева Л. Признаки движения // Молодой ленинец. — 1987. — 11 июля. — С. 2.
2. Васильев С. «Квас заказан»: некоторые размышления после фестиваля «Неопознанное движение-3» / С. Васильев, А. Машков // Вечерний Волгоград. — 1988. — 12 ноября. — С. 3.
3. Губайдуллина Е. Политика тела // Культура. — 1994. — 5 ноября. — С. 3.
4. Данилова Т. Манифестация «Банаро» // МИГ. — 1992. — 19 апреля. — С. 6.
5. Данилова Т. Маргарита Мойжес: «Хочу, чтобы Волгоград стал балетным городом» // МИГ. — 1994. — 30 сентября. — С. 1.
6. Епихин М. На горизонте появилось новое и загадочное светило // Молодой. — 1997. — 25 апреля. — С. 4.
7. «Неопознанное движение» [Электронный ресурс]. — URL: <http://vk.com/club50178687> (дата обращения: 13.07.2014).
8. Ремп Я. Бертолетова соль, или Как сжечь Прадо // Молодой ленинец. — 1991. — 16 ноября. — С. 5.
9. Славин М. Фестивальный постскрипtum // Молодой ленинец. — 1991. — 16 ноября. — С. 6.
10. Хрусталева С. В Европе проекты подождут // Вечерний Волгоград. — 1995. — 14 января. — С. 3.

²⁰ Следует отметить, что кураторы «Видеологии» один раз проводили «Кинофорум молодых авторов». Разовая акция, конечно, не могла удовлетворить запрос на стабильное и повторяющееся мероприятие.