

Содержание:

Image not found or type unknown



Введение

В годы Гражданской войны, а затем и на протяжении всех 20-х гг. XX века в России первостепенную роль среди всех видов искусства играли агитационно-массовые формы. Они приобрели широкое общественное значение и занимали ведущее положение и в культурной и политической жизни советского государства.

Агитационное направление проявлялось и в графике, и в живописи и в скульптуре и было направлено на формирование нового пролетарского мышления в условиях социалистического общества. Можно отметить, что изобразительное искусство становится наиболее действенным средством в осуществлении агитационно-пропагандистской деятельности, тем более что в 1923 году в соответствии с постановлением XII съезда партии начался постепенный переход от митинговой агитации к массовой пропаганде.

Глава 1.

В то же время, для того чтобы наглядная агитация и пропаганда стали действенными требовались совместные усилия людей разных профессий: художников, поэтов, архитекторов, скульпторов и даже инженерно-технических работников, поскольку уровень наглядной агитации и пропаганды определялся не только внешним видом, но и материалами и инструментами, применяемыми в оформительской работе. Серьезной проблемой здесь стал тот факт, что многие мастера искусств (художники, скульпторы, графики и др.), встретили приход к власти большевиков и саму революцию в целом, крайне неоднозначно, а в некоторых случаях и недружелюбно. Сложность общественно-политической обстановки и идеологической борьбы привела к тому, что в 1918-1920-х годах возникли многочисленные художественные группировки различные по своей идеологической направленности. Для привлечения художественной интеллигенции на свою сторону новой власти пришлось приложить огромные усилия, как идеологического и социально-экономического содержания, так и мер

принудительного характера. Эти усилия дали свои плоды и уже к середине 1918 года значительная часть художников стала активно сотрудничать с большевиками в работе по созданию новых форм агитационно-массового искусства.

Постепенно большевики стали осознавать о необходимости формирования новой советской творческой интеллигенции. Ведь они понимали, что художник должен ощущать себя частью социального целого, думать о себе как о «полномочном» представителе социальной общности, идеи и чувства которой он полностью разделяет. Каждый художник в своем творчестве выражает те или другие настроения и эмоции, и они только тогда найдут отклик у публики, если они присущи психологии масс.

Полноценная художественная коммуникация возникает всякий раз, когда художник и публика проникнута единым духом времени, когда они живут в общей для них социальной атмосфере нового строящегося советского государства. Действительно, агитационно-массовое искусство может оказывать различное воздействие на сознание и поведение человека. Оно может сыграть роль ориентирующегося средства, побуждающего к действию в том или ином направлении и регулирующего эту деятельность, а может быть и средством торможения, усыпления социальной активности человека. советский идеологический печатный

Создаваемые после революции художественные произведения были созвучны директивам власти и актуальны современным революционным темам. Но вместе с тем следует подчеркнуть, что их действенность во многом зависела от их размещения и взаимосвязи с окружающей средой. Одним из основных мест действия наглядной агитации и пропаганды являлись трудовые коллективы, армия и флот.

Десятки, а порой и сотни художников и графиков оформляли агитационно-пропагандистские кампании, от праздников и массовых шествий до собраний в трудовых коллективах, залов заседаний, клубах и избах-читальнях. Они создавали большие, чаще всего очень яркие, декоративно-шрифтовые, живописные настенные панно, информационные плакаты с военными сводками, агитплакаты, воззвания, стяги знамен на флагштоках, портреты вождей и листовки, которым отводилась важная роль в формировании нового массового сознания. Незаменимым средством оперативной наглядной агитации, конечно же, являлся политический плакат, применение которого в оформлении стендов и панно делало значительно более убедительной их изобразительную часть. Получавшееся сочетание

способствовало усилению эмоционального воздействия и акцентированию внимания зрителей. В ряде случаев, для получения эффективных форм наглядной агитации, плакаты увеличивали до размеров брандмауэра. Подобным способом часто оформляли торцы заводских и фабричных корпусов, жилых домов.

В произведениях деятелей искусства отображались новые революционные темы, события и действующие лица, а также прослеживалось значительное присутствие образа нового человека - рабочего и работницы, матроса, солдата, крестьянина. Распространение получили многочисленные и разнообразные аллегии революционных событий и революционного пафоса, направленные на воспитание народных масс и привлечение их на сторону новой советской власти.

В живописи утвердились новые, революционные идеи и образы, обращенные к различным слоям населения, казакам и солдатам. Использовались новые приемы подачи материала, яркие сочетания красок, своеобразные пространственные принципы композиционных построений. В то же время большевики не обходились и без так называемых малых форм наглядной агитации - «Молний», «Сигналов», которые позволяли оперативно информировать граждан о состоянии дел на фронте, в решении социально-экономических и политических проблем. Информация, содержащаяся в них, должна была быть интересной, содержательной, запоминающейся, дающей пищу для размышления и побуждающей к действиям, одобряемым властью.

Расклеивание листовок, воззваний, информационных плакатов, портретов вождей, агитплакатов, газет с карикатурами на идейных противников являлось одной из наиболее эффективных форм распространения печатной и художественной продукции идеологического содержания. При этом особое внимание уделялось психологической составляющей: каждые пять минут хода по улице должны были давать возможность увидеть рисунок, прочитать газету или листок партийной организации. Другое направление работы агитационно-пропагандистских отделов по осуществлению политической пропаганды и агитации заключалось в руководстве деятельностью такими агитационно-художественными коллективами, как агитзвено, агитбригада, агиттеатр, клубное агитационно-художественное объединение.

В праздничном и повседневном агитационно-художественном оформлении в 20-е гг. художники начинают использовать унифицированные деревянные или металлические конструкции, которые были дешевы в исполнении, просты в применении и являлись предметом многократного использования. Классическим

примером такого оформления была Красная площадь как исторически сложившееся место для проведения агитационно-массовых кампаний различной направленности - от всенародных праздников до шествий, митингов и политических манифестаций.

В целом, наглядные средства агитации и пропаганды, являлись сильнейшими в агитационно-пропагандистской работе. Чтобы быть действенными, они должны были быть понятными, выразительными, доходчивыми, желательны крупными по размеру и, что особенно важно, политически грамотно составленными. Местные партийные работники практически всегда правильно ориентировались в области идеологической работы. Во избежание политической неграмотности каждый плакат, диаграмма, лозунг, прежде чем дойти до населения, утверждался. В целом, политическая наглядная агитация должна была быть не только красочной, но и идейно выдержанной, содержательной, злободневной, оперативной и выразительной.

Руководители партии большевиков требовали от живописцев неразрывной связи искусства с жизнью простого народа. Художники должны были убедительно демонстрировать в своих работах великую преобразующую силу нового советского строя, его благородные цели. Одной из задач, стоящих перед работниками искусства была задача сознательного служения своим творчеством интересам партии большевиков. Особенно ярко подобная направленность искусства и его идейно-политический смысл проявляли себя в художественно-образном решении колонн демонстраций трудящихся являвшихся кульминацией любого празднества. Именно в этот период закладывались основные принципы художественного оформления элементов агитационно-пропагандистских кампаний подобного рода.

Приоритетными в оформлении демонстрации как события политической важности выступали вопросы совмещения злободневности, высокой политической идейности, глубокого пролетарского содержания и, одновременно, торжественности, праздничного настроения, где-то помпезности и, к сожалению, перенасыщенности не всегда оправданными художественными элементами - огромными лозунгами, транспарантами и живописными панно.

Не забывали большевики и о культурном наследии императорской России, проведя ряд мероприятий по уничтожению памятников, одновременно поддерживалась идея на их сохранность. Так, 8 (21) ноября 1917 года, народный комиссар просвещения А.В. Луначарский издал приказ о взятии на учет всех художественных ценностей, находящихся во дворцах, а в начале 1918 года при Народном

комиссариате просвещения РСФСР были организованы несколько отделов - Отдел изобразительных искусств, Отдел музеев и охраны памятников искусства и старины. По декрету СНК от 24 сентября 1918 года вывоз за границу предметов искусства и старины был запрещен.

10 октября 1918 года Совет Народных Комиссаров в целях охранения, изучения и ознакомления населения с сокровищами искусства и старины, находящимися в стране издает декрет «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». Советское руководство берет на учет находящиеся во владении обществ, учреждений и частных лиц монументальные памятники, собрания предметов искусства и старины, а также отдельные предметы, имеющие большое научное, историческое или художественное значение, тем самым продолжая сохранять и формировать историко-культурное наследие государства исходя новым идеологическим подходам.

В июне 1918 г. был опубликован декрет о национализации Третьяковской галереи, подписанный Владимиром Ильичем Лениным. Примерно в это же время начинают функционировать Русский музей и Эрмитаж в Петрограде, коллекции, которых были пополнены рядом достойных, с точки зрения новой власти, произведений искусства.

7 января 1924 г. ВЦИК издает Декрет «Об учете и охране памятников искусства, старины и природы», на основании которого 7 июля 1924 г. утверждается «Инструкция об учете и охране памятников искусства, старины, быта и природы». Эта инструкция касалась любых памятников зодчества, среди которых упоминались сооружения религиозного культа, теперь уже прочно занявшие место в перечне после сооружений гражданских и крепостных, непосредственно перед завершающим и т. п.

Декрет 1924 г. стал последним правительственным документом по рассматриваемому вопросу, появившимся в 1920-е гг. Практические же шаги, предпринимавшиеся в отношении культовых памятников, свидетельствуют о пересмотре отношения к ним государства, общества и даже специалистов (среди которых все меньше остается представителей дореволюционной интеллигенции). Тенденция ? не признавать за культовыми сооружениями высокой ценности ? наметилась к середине 1920-х гг. и полностью возобладала после 1927 г.

Агитационно-пропагандистским содержанием было наполнено праздничное оформление городов и населенных пунктов, от столицы до самых маленьких провинциальных селений. Нужно особо отметить, что революционные события серьезным образом всколыхнули художественную жизнь провинции и в период первого десятилетия советской власти заставили художников заново оценить свою роль в обществе. Огромную роль в этом сыграли идеи В. Ленина о привлечении к созданию нового искусства широких народных масс. В своей статье «О пролетарской культуре», написанной в 1920 г., он отмечал, что в « Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком. Поэтому пролетариат, как в лице своего авангарда, коммунистической партии, так и в лице всей массы всякого рода пролетарских организаций вообще, должен принимать самое активное и самое главное участие во всем деле народного просвещения...».

Художественно-политическое оформление площадей, улиц, общественных зданий должно было способствовать созданию праздничного настроения, повышению трудовой, идеологической и общественно-политической активности трудящихся. В то же время, некоторые шаблоны, штампы композиций, казенный язык не всегда способствовали многослойному запоминанию и качественному воздействию на сознание населения, и в какой-то мере даже приводили к противоположным результатам. Поэтому художественное оформление агитационно-пропагандистских материалов требовало от авторов профессиональной подготовки и напряженного творческого труда, новых интересных приемов подачи иллюстрированного и текстового материала, использование объемно-пространственных композиций.

В целом, в городах был утвержден принцип зонально-тематического размещения наглядной агитации. Агитационно-пропагандистские материалы в соответствии с указаниями из Москвы размещались в основном в информационно-политических центрах, многолюдных местах, по ходу движения основных потоков пешеходов. Власти систематически проводили подробный анализ содержания, количества и художественного исполнения наглядных средств. Продумывался и эмоциональный фактор - как будет восприниматься тот или иной элемент оформления. Это было связано, в первую очередь с тем, что все средства наглядной агитации и

пропаганды требовали систематического обновления, поскольку сроки эффективности ее воздействия на один и тот же контингент составляли примерно неделю. Учитывая не долгосрочность влияния - актуальны был вопрос снижения затрат на создание настенные панно, информационных плакатов с военными сводками, агитплакатов, красочных воззваний, листовок.

В целом, содержание и художественное решение форм агитационно-массового искусства зависело от политического и культурного уровня населения тех местностей, где они применялись. Наибольшая их концентрация наблюдалась, в основном, в праздничные дни и во время проведения разнообразных агитационно-пропагандистских кампаний.

Таким образом, в 1920-е гг. формы агитационно-массового искусства выступая в роли политических символов, целью властей сами по себе не являлись, они скорее становились инструментом советской пропаганды и агитации, в результате чего создавалась почва для развития и внедрения идей, планов, программ новой власти.

В изучаемый период, формы агитационно-массового искусства выступали мощным элементом реализации власти. Одновременно они являлись эффективным методом психологического воздействия, незаменимым средством в борьбе за утверждение и укрепление советской власти, которая изменив вековой политической режим, сразу приступила к созданию нового типа человека. Важная роль в этом процессе отводилась политическим символам, составной частью которых, как уже отмечалось, выступали различные формы агитационно-массового искусства. Власть создавала новые формы агитации и пропаганды посредством искусства, осуществляя поворот к новизне содержания, глубине эмоционального воздействия, тематической грамотности и конкретности для формирования необходимого психологического настроения общества, «выплескивания» его внутреннего состояния, воздействия на эмоции и сознание людей.

Глава 2.

На первом этапе развития дизайн формировался на стыке производства и агитационно-массового искусства. Основным объектом деятельности художников-оформителей было художественное оформление общественной активности масс: политических шествий и уличных празднеств. Оригинальная конфигурация и устройство трибун, агитационных и театральных площадок на открытом воздухе доказали обоснованность переноса акцентов с разработки новых стилистических

приемов на художественно-конструкторские проблемы.

Наиболее интенсивно в это время развивается графический дизайн, что проявляется в новом подходе к созданию плаката, книжной продукции, рекламы. В социальном заказе преобладал дизайн элементов агитационно-массового искусства, что привлекало многих художников и профессиональные организации к участию в выполнении заказа.

Виды искусства, способные «жить» на улицах, в первые годы после революции играли важнейшую роль в «формировании общественного и эстетического сознания революционного народа». Поэтому наряду с монументальной скульптурой самое активное развитие получил политический плакат. Он оказался самым мобильным и оперативным видом искусства.

В период гражданской войны этот жанр характеризовался следующими качествами:

- «острота подачи материала,
 - мгновенная реакция на быстро меняющиеся события,
 - агитационная направленность, благодаря которой и сложились главные черты пластического языка плаката.
 - Ими оказались лаконизм, условность изображения, четкость силуэта и жеста»[4].
- Плакаты были чрезвычайно распространены, печатались большими тиражами и размещались повсеместно.

До революции политического плаката (как сформировавшегося вида графики) не существовало — были только рекламные или театральные афиши. Советский политический плакат наследовал традиции русской графики, в первую очередь — политической журнальной сатиры. Многие из мастеров плаката сложились именно в журналах.

Д. Моор был лидером главного направления советского плаката: яркого, лаконичного, с символическими фигурами и кратким призывом по образцу рекламного слогана. Как и в классической рекламной графике, надпись чаще всего делилась на две части: информация о товаре – призыв приобрести его. Такова, например, композиция плаката 1920 г. Вверху над фигурой красноармейца с мечом первая часть надписи: «Врангель еще жив», а внизу, под силуэтами поверженных

генералов призыв: «Добей его без пощады!». Этот плакат имел рекордный тираж – 65 тыс. экземпляров, его требовали на фронте. В соответствии с законами психологии восприятия надпись «красный подарок» на другом плакате сделана красным цветом, а обозначение адресата подарка – «белому пану» – белым шрифтом. Д. Моор стал признанным лидером революционных плакатистов. Его художественные заслуги отметил в особом приказе Реввоенсовета сам Л.Д. Троцкий.

В огне и грохоте Гражданской войны была разрушена старая жизнь. Рабочие, крестьяне и принявшая революцию интеллигенция должны были строить новый мир, и это требовало огромного напряжения человеческих сил. Искусство играло в этой борьбе за новую жизнь одну из важных ролей. Образование многонационального государства (1922) создало не виданный еще в мире прецедент сложения многонациональной культуры, которая мыслилась в будущем как интернациональная революционная культура нового мира (определение "социалистическая по содержанию и национальная по форме" – плод "социалистического реализма" сталинского времени – было еще впереди). 1920-е гг. – один из тех, как мы видели, периодов в истории советского искусства, когда только начались поиски своих путей. Это время существования самых разных группировок со своими платформами, манифестами, системой выразительных средств.

Ассоциация художников революции

Организация, открыто, программно стоявшая на революционных позициях, пользовавшаяся официальной поддержкой государства, АХРР (**Ассоциация художников революционной России**, с 1928 г. АХР – **Ассоциация художников революции**) возникла в 1922 г. на основе Товарищества передвижных художественных выставок, Ассоциации по изучению современного революционного быта, в нее вошли также и некоторые члены "Союза русских художников". В декларации АХРР объявлялось гражданским долгом мастера "художественно-документальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве". И действительно, члены ассоциации стремились "художественно-документально" запечатлеть жизнь и быт рабочих, крестьян, красноармейцев, о чем говорят названия их выставок: "Жизнь и быт рабочих" (1922), "Жизнь и быт Красной Армии" (1923), "Жизнь и быт народов СССР" (1926) и т.п. АХРР выдвинула лозунг "героического реализма" как фундамент будущего мирового искусства. "Ахрровцы", как правило, работали во всех основных жанрах советской живописи. Основное место в их творчестве занимала революционная тема, отражающая

государственную политику в искусстве. Через этот жанр происходила и определенная мифологизация истории.

Ведущую роль в развитии советской живописи 1920-х гг., в **историко-революционном жанре** в частности, сыграл Исаак Израилевич Бродский (1883–1939), работавший прямо по политическому заказу и создавший свою живописную "Лениниану", положившую начало "культовым" произведениям – по сути, основным в советском искусстве. Он явился одним из тех художников, кто определял официальную линию развития современного отечественного искусства. Первое свое произведение о Ленине Бродский создал еще в 1919 г. Художник, по его словам, долго искал синтетический образ "вождь и народ". Сначала это были решения диаметрально противоположные: то у художника получался один образ вождя, а люди, его слушающие, превращались в безликую массу ("**Ленин и манифестация**", 1919), то, наоборот, Ленин терялся в этой массе ("**Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году**", 1929). Наиболее удачным Бродский считал изображение вождя в его кабинете в Смольном ("**Ленин в Смольном**", 1930), образ, как казалось художнику, простой и искренний, чем и объяснялась популярность этой картины в нашем обществе в течение многих лет. Документально верная, предельно точная передача предметного мира оборачивается здесь откровенной натуралистичностью; камерное решение темы противоречит излишне большому формату полотна, колорит его сух и скучен. Мастер большой художественной культуры, выученик реалистической школы И. Е. Репина, обладавший глубоким профессионализмом, Бродский много работал и в других жанрах – портрета, пейзажа; несомненны его заслуги в упорядочении художественного образования, художественного процесса, пришедшего в состояние хаоса в результате многочисленных реформаций. Но верно сказано: "Когда человек весь отдается лжи, его оставляют ум и талант" (В. Г. Белинский).

"Художественно-документально" события первых лет революции запечатлел в своих бытовых картинах **Ефим Михайлович Чепцов** (1874–1950). Маленькое по формату, очень скромное по выразительным средствам произведение "**Заседание сельской ячейки**" (1924, ГТГ) отразило целую эпоху в жизни страны, как некогда произведение Г. Г. Мясоедова "Земство обедает" – в жизни пореформенной России (с той лишь разницей, заметим, что Мясоедов резко критически отнесся к нововведениям пореформенной русской деревни, а Чепцов необдуманно безоглядно приветствовал разрушение традиционного уклада русского крестьянства). Знаменательно, что в основу картины легли личные наблюдения художника, когда он присутствовал на собрании актива своей деревни. Ничего

вымышленного в этом эпизоде нет. Один из персонажей картины (справа в углу), впоследствии профессор математики Г. А. Сухомлинов, вспоминал даже, как Чепцов рисовал их на этом заседании и просил потом еще несколько раз позировать. Так картина Ченцова начала новую страницу в истории советского бытового жанра, лишь слегка коснувшись темы, которой через какие-нибудь пять лет (1929) предстояло стать величайшей трагедией миллионов.

Заключение.

В заключение могу сказать, что эта тема была полезной и очень интересной для обсуждения. Думаю эти знания я смогу использовать в дальнейшем в своей профессии.

Литература.

1. https://studme.org/1634032227087/istoriya/sovetskoe_iskusstvo_1920-h_godov
2. https://revolution.allbest.ru/history/00792345_0.html
3. <https://interpretive.ru/termin/agitacionno-massovoe-iskusstvo.html>
4. <https://mylektsii.ru/11-78432.html>