

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Рудинская И.И. — Идеологема «правый уклон» в советском искусстве рубежа 1920-1930-х годов // Человек и культура. – 2023. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.39840 EDN: UZQUOD URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39840

Идеологема «правый уклон» в советском искусстве рубежа 1920-1930-х годов

Рудинская Ирина Ильинична

ORCID: 0000-0002-4033-8212

доктор культурологии

профессор, кафедра региональных исследований, Московский государственный университет им. МВ. Ломоносова (МГУ)

119191, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1, стр. 13

✉ irinaru2110@gmail.com



[Статья из рубрики "Культура и власть"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.4.39840

EDN:

UZQUOD

Дата направления статьи в редакцию:

24-02-2023

Дата публикации:

29-08-2023

Аннотация: Объектом исследования является советская практика переноса широко распространенной на рубеже 1920-1930-х годов идеологемы "правая угроза" в пространство изобразительного искусства. Данное понятие, возникшее благодаря целенаправленным усилиям Сталина, являлось его действенным оружием в борьбе против оппозиции. Предполагалось, что его существование будет ограничено рамками фракционной борьбы в ВКП(б). Однако логика общественной жизни в стране обусловила неизбежность переноса сугубо политической идеологемы во все области культуры. На материале художественных журналов, газет, ежегодников, издававшихся с 1929 по 1932 год, впервые рассмотрена хронология, основные этапы и особенности адаптации идеологемы применительно к изобразительному искусству. Показано, что обвинения в принадлежности к "правой оппозиции", "правому уклону" предъявлялись не только к творческим объединениям или к отдельным художникам, но и по отношению к жанрам

изобразительного искусства (например, к натюрморту и пейзажу). Проявления буржуазности находили и в содержании работ, и в их форме. Выявлено, что первоначальные публикации содержали искренние попытки разобраться в том, что такое «правая угроза» в искусстве, как можно определить ее проявления в данной сфере. Однако очень скоро подобные попытки были практически полностью отброшены, и фраза "правая угроза" превратилась в формальное клише, в политический ярлык.

Ключевые слова:

идеологема, культура, искусство, живопись, художник, журнал, обвинение, Сталин, жанр, критика

Как известно, рубеж 1920-1930-х годов в СССР проходил под знаменем борьбы с «правым уклоном». Данное понятие было введено в широкое употребление в качестве термина, направляющего интерпретацию и оценку политических событий в стране в заданном русле. Оно не поддавалось четкой и однозначной трактовке, не вписывалось в устоявшуюся дихотомию «левого» и «правого», какой она оформилась в общественно-политическом дискурсе XX в., и потребовало целенаправленных идеологических усилий для определения ориентировочного круга значений. Но с его помощью в массовом сознании была выстроена простая, легко усваиваемая картина мира, в которой есть позиция единственно правильная – сталинская, и позиции заведомо ложные и опасные, отклоняющиеся в сторону от «правильной»: «левая» (во главе с Троцким) и «правая» (во главе с Бухариным). Таким образом определение «правый уклон» (и связанные с ним «правая угроза», «правая оппозиция» и др.) на рубеже 1920-1930-х годов обладало всеми признаками идеологемы: выполняло аксиологическую функцию, было эмоционально окрашено, не имело строго определенного значения.

Ее использование помогло Сталину одержать победу во внутрипартийных дискуссиях о методах построения социализма в СССР, заклеить оппонентов (в первую очередь Н. Бухарина) и утвердить свою единоличную власть.

Однако идеологема очень быстро покинула узкое поле фракционной борьбы в ВКП(б) и начала завоевывать новые пространства. Сталин лишь отчасти управлял характером ее распространения. Конечно, в точном соответствии с указаниями вождя, «правых уклонистов» искали прежде всего в советских и хозяйственных аппаратах. О таких уклонистах бесконечно писали советские газеты: «только в "Правде" с 10 октября 1928 года до 18 ноября 1929 года ... появилось более 150 статей на эту тему» [\[23\]](#); сатирические журналы «Крокодил» и «Бегемот» регулярно визуализировали их неприглядные образы. Было сделано все, чтобы идеологема вошла в повседневный лексикон советского человека и закрепилась в нем в качестве знака, отсылающего «участников коммуникации к сфере должного (правильного мышления и безупречного поведения) и предостерегающих их от недозволенного» [\[5, с.12\]](#). Но в дальнейшем, следуя неумолимой логике формирующегося авторитарного режима, «правых уклонистов» стали искать и находить в литературе, театре, музыке, кинематографе, изобразительном искусстве. Функционеры от искусства, художественные критики, идеологи различных творческих объединений, сами деятели культуры калькировали партийную лексику и переносили ее в художественное пространство. Цель была все та же: заклеить оппонентов, доказать правильность собственных представлений о советском/пролетарском искусстве и путях его развития.

Проблему взаимосвязей политического и художественного в советской культуре никак нельзя назвать обойденной исследовательским вниманием. Ее с неизбежностью затрагивает практически каждый культуролог или искусствовед, независимо от того, изучает ли он общие закономерности или частные аспекты культурного развития СССР. Однако вопросы функционирования категорий «правое» и «левое» в поле советского искусства, их прямая зависимость от политической ситуации в стране, их использование в качестве обличения, приговора, доноса, далеко не сразу привлекли внимание исследователей.

Важной вехой на этом пути стала реализация международного проекта «Трансформации в литературных полях СССР и Франции: циркуляция „левой идеи“ в период с середины 1920-х до середины 1950-х годов» (2013-2015). В рамках данного проекта издана коллективная монография «Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика» (2015), на страницах которой такие авторы, как Л.А. Закс [\[10\]](#), Ж.Сапирро [\[24\]](#) и другие непосредственно обращались к проблеме функционирования понятий «правое» и «левое» в советском искусстве.

В центре внимания современных исследователей оказалась художественная литература, что не удивительно, поскольку большинство явлений, тенденций, норм, характерных для советского искусства в целом, наиболее отчетливо и ярко проявлялись именно в литературной сфере. Разнообразные публикации филологов посвящены в том числе анализу того, как влияла борьба с «правым уклоном» на творчество и самоидентификацию советских писателей [\[17\]](#), на судьбы отдельных литературных произведений [\[19\]](#).

В настоящее время все чаще появляются работы, в которых проблематика «борьбы с правым уклоном» изучается на интересных и порой неожиданных источниках. К ним, бесспорно, относится цикл статей А.Л.Юрганова [\[27, 28\]](#) о борьбе с правым уклоном на страницах журнала «Крокодил»; публикации А.О. Тюрина, показывающие, как «правый уклон» отражался на повседневной жизни жителей российской провинции [\[25\]](#); статьи Т.А.Кругловой, посвященные функционированию понятий «левое» и «правое» в советской массовой культуре [\[12-15\]](#).

Однако изобразительное искусство в контексте борьбы с правым уклоном практически не исследовано. Вообще, временной отрезок с 1928 по 1932 год, на который пришелся пик данных баталий, представляет собой наименее изученный период в истории советского искусства. Как отмечает Е.З. Деготь, он оказывается «затерявшимся» между двумя обрамлявшими его эпохами: «Во-первых, живопись частичной буржуазной реставрации эпохи нэп... И, во-вторых, искусство «большого террора» и одновременно «большого стиля»» [\[6, с.136\]](#). В этом отношении представляется важным этапом выставка «Борьба за знамя» и изданная параллельно с ней коллективная монография с тем же названием [\[1\]](#), на страницах которой события художественной жизни анализируются в непосредственном единстве с политико-идеологическими событиями рубежа 1920-1930-х годов.

Тем не менее, на сегодняшний день не прослежен процесс «втягивания», подключения изобразительного искусства к широкой политико-пропагандистской кампании, получившей название «борьба с правой угрозой», не изучено употребление идеологемы «правый уклон» в советском художественно-критическом дискурсе конца 1920 – начала

1930-х годов.

Данная статья – попытка восполнить существующую лакуну, рассмотрев хронологию и логику разворачивания данного процесса.

Как мы уже упомянули выше, проникновение идеологемы «правый уклон» в художественную жизнь и художественную критику далеко не всегда инициировалось сверху. В частности, Сталин, сделал попытку (даже две!) остановить эксплуатацию идеологемы в художественном пространстве. 7 февраля 1929 года в ответном письме украинскому драматургу В.Н. Билль-Белоцерковскому, он указывал: «Я считаю неправильной самую постановку вопроса о «правых» и «левых» в художественной литературе (а значит и в театре). Понятие «правое» или «левое» в настоящее время в нашей стране есть понятие партийное, собственно – внутрипартийное. «Правые» или «левые» – это люди, отклоняющиеся в ту или иную сторону от чисто партийной линии. Странно было бы поэтому применять эти понятия к такой непартийной и несравненно более широкой области, как художественная литература, театр и пр.» [\[2, с.100\]](#).

Спустя буквально несколько дней, 12 февраля 1929 года, он повторил свой тезис для более широкой аудитории – на встрече с украинскими литераторами: «Говорят часто: правая пьеса или левая, там изображена правая опасность. Например, «Турбины» составляют правую опасность в литературе. Или, например «Бег», его запретили, – это правая опасность. Это неправильно, товарищи. Правая и левая опасность – это чисто партийное. Правая опасность – это, значит, люди несколько отходят от линии партии, правая опасность внутри партии. Левая опасность – это отход от линии партии влево. Разве литература партийная? Это же не партийная, конечно, это гораздо шире литература, чем партия, и там мерки должны быть другие, более общие» [\[2, с.108\]](#).

Слова вождя не возымели действия. Как выяснилось, даже ему было не под силу сформировать обособленные пространства, в которых идеологема, созданная для того, чтобы конструировать окружающую реальность, признавалась бы нерелевантной. Да, впрочем, вождь и не усердствовал в своем сопротивлении: во всяком случае никто не клеймил и не останавливал активных борцов с правой угрозой на поле искусства. Так что рубеж 1920-1930-х годов стал временем «подгонки» термина к специфической художественной сфере. Для многих участников процесса это представлялось вполне логичным, особенно в свете приветствуемой ими тотальной политизации искусства.

Лидирующие позиции в этом движении, как мы указывали выше, занимала литература. Уже в мае 1928 года в еженедельнике «Читатель и писатель» развернулась дискуссия «Угрожает ли нашей литературе правая опасность?», многие участники которой отвечали на поставленный вопрос положительно [\[26\]](#).

В изобразительном искусстве данный процесс протекал другими темпами и в другие сроки.

Осенью все того же 1928 года в десятом номере журнала «Жизнь искусства» можно было прочитать фразу, отражавшую достаточно распространенный взгляд на динамику художественного развития в стране: «Пропась, еще недавно разделявшая крайние фланги художественного фронта, пресловутых „левых“ и „правых“, с каждым годом все более и более сглаживается. Недавние, казалось бы, непримиримые враги идут к одной цели». [\[9, с. 7\]](#). Автор статьи не расшифровывал, что он имел в виду, говоря о «правом» и «левом» флангах художественного фронта, а подобная расшифровка в контексте 1928 года уже была необходима. Упомянутые выше литературные критики, подтверждавшие

существование «правой угрозы», и этот анонимный художественный критик говорили о совершенно разных понятиях, употребляя при этом одни и те же слова. Путаница с терминологией, и без того существенная, удваивалась, когда ее использовали применительно к литературе и искусству.

Еще до революции определение «левый» и менее востребованное (скорее используемое в качестве антипода) определение «правый» вошло в художественный лексикон: «Термин «левое искусство» стал правомерно применяться после «Выставки картин левых течений», прошедшей в апреле – мае 1915 в Художественном бюро Н.Е. Добычиной в Петрограде. Наравне с понятием «футуризм» он обозначал новаторское искусство» [22]. После революции, на протяжении 1920-х годов частотность употребления термина в качестве синонима слов «новаторский», «авангардный» увеличилась. При этом его значение постоянно менялось, отражая процессы, нараставшие в искусстве.

О том, что в 1920-х гг. понятие «левое» стало расхожим, свидетельствуют сатиры и карикатуры из журнала «Крокодил». Так, сатирический рассказ Н. Москвина «На левой выставке (заметки неспециалиста)», опубликованный в 19 номере за 1924 г., начинается с диалога двух далеких от искусства персонажей: «– Ты сейчас свободен? – Свободен. А что? – Пойдем заглянем на выставку левых» [18, с. 790]. Далее следует история о посещении выставки, исполненная иронии и скепсиса как по поводу представленных экспонатов, так и по поводу характера их интерпретации. Слово «левый» и в статье, и в подписи под иллюстрирующей ее карикатурой И. Малютина, явно фигурирует в качестве расхожего, широко употребляемого в среде далеких от искусства обывателей.

В профессиональной среде размежевание на левых (ЛЕФ – самое левое объединение) и правых (АХРР – в качестве самого правого) в 1920-х представлялось достаточно четким. Пространство между двумя полюсами занимали многочисленные объединения и их нередко маркировали при помощи политической лексики: например, ОСТ характеризовалось как самая левая из правых группировок.

Так что в процитированной статье примиренческая фраза о сближении «пресловутых „левых“ и „правых“» никак не соотносилась с политическими категориями. Автор пока еще их не заметил, он все еще имел в виду не политические штампы, а формальные характеристики.

Таким образом, даже в конце 1928 года, когда уже прозвучала речь Сталина на пленуме МК и МКК ВКП(б) «О правой опасности в ВКП(б)» (19 октября 1928 г.), а затем его речь на пленуме ЦК ВКП(б) «Об индустриализации страны и о правом уклоне в ВКП(б)» (19 ноября 1928 г.), когда началась все более откровенная травля Н. Бухарина и его сторонников, когда в литературе кипели баталии вокруг «правой угрозы», в изобразительном искусстве никто еще не поднялся на битву с новым врагом.

При этом нельзя сказать, что другие сталинские тезисы, сопровождавшие и объяснявшие сентенции о «правом уклоне», его причинах и сущности, не были услышаны. В критические и обзорные тексты искусствоведов к этому времени уже проникли и надолго там поселились хрестоматийные фразы об обострении классовой борьбы, о сопротивлении капиталистических элементов, о буржуазных и мелкобуржуазных влияниях. Все эти тезисы не требовали терминологических усилий, их использовали как вводные формулы – без объяснений и подтверждений. Однако авторы явно не решались включить в свои статьи определение «правый уклон», очевидно, не понимая, каким образом его связать с искусством. Показателен в этом отношении солидный семисотстраничный сборник «Ежегодник литературы и искусства на 1929 год», изданный

Комакадемией. Раздел, посвященный изобразительному искусству, включал статьи таких маститых критиков, как И. Маца, Д. Аркин, Н. Масленников, А. Михайлов. Тексты буквально пестрят фразами, непосредственно отражавшими современную им партийную лексику: «мы имеем начало усиления активности буржуазных тенденций, связанных с обострением классовой борьбы в нашей стране» [7, с.397]; «размежевание [художественных направлений. - Рудинская] в конечном итоге были вызваны условиями того нового этапа социалистического строительства, который ознаменовался наступлением пролетариата на классово-враждебные ему группы в идеологической области» [7, с. 474]; «усиление реакционных, буржуазных и мещанских течений и проявлений в живописи мы ставим в связь с обострением классовой борьбы». [7, С. 483].

Буржуазные и мещанские тенденции в живописи бичуются, акцентируется внимание на их нарастании в условиях обострившейся классовой борьбы, но они еще не обрели определение «правая угроза». Художественные объединения уже разделены на два лагеря, но их по-прежнему характеризуют через старые термины «прогрессивные» (Октябрь, ОМАХР) и «реакционные» («Жар-цвет», ОМХ, ОХР и другие).

Ситуация начала медленно меняться в 1929 году.

В этот период борьба в «правым уклоном в рядах ВКП(б)» вошла в кульминационную фазу, что сопровождалось усилением ораторской активности Сталина и нарастанием количества партийных заседаний, посвященных данному вопросу: в конце января – начале февраля 1929 г. – Сталин выступает с докладом «Группа Бухарина и правый уклон в нашей партии» на объединённом заседании Политбюро ЦК и Президиума ЦКК ВКП(б); 16-23 апреля 1929 г. – он произносит речь «О правом уклоне в ВКП(б)» на пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б). Это были уже не осторожные выступления без называния имен. Здесь все обвинения произнесены, все ярлыки навешаны. Взгляды Бухарина, Рыкова и Томского официально осуждены как совпадающие с позицией правого уклона. Бухарин и Томский сняты со своих постов, им вынесены предупреждения. Со всех трибун было объявлено об окончательном разгроме правой оппозиции. Правда, ее еще «добивали» на XVI партконференции (23-29 апреля 1929 г.), а затем и на ноябрьском Пленуме ЦК ВКП(б), где было провозглашено "банкротство позиции правых уклонистов (группа т. Бухарина), являющейся не чем иным, как выражением давления мелкобуржуазной стихии, паникой перед обострившейся классовой борьбой, капитулянтством перед трудностями социалистического строительства" [11, с.383] .

Столь активная борьба не могла не вызвать отклика. Прямой и непосредственным ответом на нее стала передовица в весеннем номере ахрровского журнала «Искусство в массы». Она так и называлась: «Враг справа». В статье сделана одна из первых попыток определить сущность понятия «правая угроза» применительно к изобразительному искусству. Автор начал с констатации вполне закономерного недоумения: «почему вопрос о правой опасности в изобразительном искусстве ставится и дебатруется именно сейчас, на двенадцатом году революции?» [3, с.31]. Его объяснение вполне ожидаемо и по-своему правдиво: «Никогда так, как теперь, газеты не пестрели сообщениями о фактах, неоспоримо свидетельствующих о росте кулацкой активности и об оживлении деятельности церковников...». Помимо невероятной пропагандистской активности советской печати, автор отметил и вторую причину: борьба с «правой опасностью» идет полным ходом в литературе и театре. Искусство же, как писали многие критики этого времени, является одним из «отсталых участков культурной революции». Так что вывод автора передовицы очевиден: пора преодолевать отсталость, пора «поставить вопрос и

о правой опасности в изо-искусстве» [\[3, с.3\]](#).

В статье вразумительно и внятно указывалось и на возникающую терминологическую путаницу: «На фронте изо-искусства борьба с правой опасностью осложняется отсутствием общепризнанных критериев в определении правой опасности. Благодаря этому вопрос о правой опасности нередко подменяется вопросом «о правом искусстве» и «левом искусстве» по формальным признакам (старые буржуазные понятия!)» [\[3, с.3\]](#). Автор четко разводит два понятия: «Не всегда формально левое есть одновременно левое идеологически» [\[3, с.3\]](#).

Дальше, пытаясь адаптировать сталинскую идеологию к живописи, критик вышел на еще одну проблему, которая впоследствии будет терзать многих: где искать «правую угрозу», в чем можно видеть ее отражение. Он максимально расширил пространство ее проявления: «Бороться с правой опасностью в изоискусстве – это значит одновременно ставить проблему формы и содержания, ставить вопрос о языке искусства, о соответствии средств выражения тому, что должно быть выражено» [\[3, с.4\]](#). Однако дальше автор ушел от обсуждения проблемы о том, что такое «правая опасность» в средствах выражения, в форме. Делает он это вполне виртуозно и в полном соответствии с ахровскими установками: «Какая форма соответствует воинствующему материалистическому мировоззрению пролетариата? Этого мы еще не знаем» [\[3, с.4\]](#). А поскольку соответствующая форма еще не найдена, то невозможно описать и способы отклонения от нее. Критик тем самым освободил себя от необходимости определять формальные, стилевые проявления «правого уклона». После этого можно было бы сразу переходить к «правому содержанию», но, понимая легковесность такого отклонения от ответа, он все же расставляет некоторые ориентиры: «уже сейчас очевидно, что ни пассивный натурализм ОМХ, ни эксцентризм ОСТ, ни беспредметничество французского искусства не могут быть языком современного пролетарского искусства» [\[3, с.4\]](#). Объединения, давно ставшие для идеологов АХРР объектом критики, теперь объединены в новом идеологическом контексте. На этом разговор о формах «правого уклона» заканчивается. Далее следует описание «правого» содержания.

Автор выделил несколько основных форм его проявления:

- «Когда художник берет революционную тему и выражает ее протокольно, пассивно, когда выражает революцию в несоответствующих образах – в этом есть несомненно омешаивание революции, то есть элементы правой опасности».
- «Когда в картинах ахровцев берется несоответствующий типаж – комсомолки, похожие на «барышень» или «соблазнительных дев», пионеры, похожие на вырожденков или барчат, рабочие, которых не отличишь от громил или чубаровцев и т.д.»
- «Недопустимая «объективность» и добродушие автора в изображении классового врага или эпизодов классовой борьбы» [\[3, с.4\]](#).

«Несоответствующие образы», «несоответствующие типаж», «добродушие» при изображении классового врага, – набор проявлений пока что небольшой. К тому же он явно заимствован из литературоведческих текстов, где «правых уклонистов» постоянно обвиняли в том, что они делали «героем нашего времени» не пролетарских персонажей, а новую буржуазию, что изображали ее представителей не критически, а с сочувствием и симпатией.

Итак, в передовице ахрровского журнала были обозначены многие болевые точки и

указаны основные направления адаптации идеологемы к пространству изобразительного искусства.

На протяжении всего 1929-го года происходило медленное нарастание количества ее употреблений в прессе. В дальнейшем, в 1930-1931 гг. скорость этого движения значительно увеличилась.

Многие тексты этого времени не демонстрировали желание осмыслить или хотя бы более-менее логично привязать набор идеологических штампов к специфике изобразительного искусства, ограничиваясь их ритуальным повторением: «Газета будет твердо отстаивать директивы партии, разоблачая всякие отклонения от партийной линии. Здесь стоит в частности та же задача борьбы с правым уклоном на практике, как и в любой другой отрасли нашего строительства» [\[21, с.1.\]](#); «Бороться против правой опасности в новых условиях – это значит бороться за большевистские темпы перестройки, против всего того, что задерживает перестройку» [\[4, с.12\]](#).

Но были критики, стремившиеся сформулировать содержание «правого уклона» в изобразительном искусстве. Поиск происходил в нескольких направлениях.

Самый легкий и привычный – классифицировать существующие художественные объединения, выделив среди них «правых». Ими стали те, кого раньше называли «реакционными», то есть перенос смыслов и оценок оказался донельзя прямолинейным. Список заклеянных художественных организаций кочевал из статьи в статью практически без изменений. В нем прочно обосновались: ОМХ, «Жар-цвет», «Общество художников имени А. И. Куинджи», ««Общество художников имени И. Е. Репина»», «Четыре искусства».

Продолжением данной стратегии было обличение конкретных художников, независимо от того, к какому объединению они принадлежали. Речь могла идти не только о здравствующих советских мастерах, но и о тех, кого уже не было в живых. Объектом критики стал, например, А. Архипов. Из современных художников, пожалуй, больше других доставалось П.Кузнецову. Очень часто в число правых попадал А. Куприн. При этом «критерии отбора» оставались не прописанными. Фигурировали уже привычные обвинения в мелкобуржуазности, ностальгии по прошлому, неумении видеть грандиозные перемены в советской жизни.

Обличением отдельных художников или художественных объединений дело не ограничивалось. В разряд «протаскивающих буржуазную идеологию» были зачислены целые жанры – пейзаж и натюрморт. Точнее, они оказывались пространством, где правое искусство чаще всего праздновало свою победу.

Обличители жанров разделились на две группы: те, кто считал их по самой своей природе буржуазными, правыми, а следовательно, приговоренными прекратить свое существование, и те, кто считал, что нужно отделить правильный пейзаж и натюрморт от правого. Причем, четких указаний на то, где проходит между ними граница, никто не давал. Каждый критик прочерчивал их вполне произвольно. Например, индустриальный пейзаж – это хорошо, а ночной индустриальный пейзаж – это правое искусство.

В мае 1931 год был создан РАПХ (Российская Ассоциация пролетарских художников). Журнал «Искусство в массы» стал органом РАПХ и получил название: «За пролетарское искусство». Два года его существования рисуют картину дальнейшего оформления термина «правая угроза» применительно к изобразительному искусству.

Уже в одном из первых номеров журнала в установочной статье перечислено, в чем же, по мнению редакции проявляется правая опасность: «в искажении теории и практики, в объективном притуплении классовой борьбы в формах искусства, в слабой активности пролетарского сектора, в слабом отпоре пассивизму, приспособленчеству, идеологическому обволакиванию» [\[20, с.4\]](#). Слова и обвинения носят настолько общий характер, что могут подразумевать все, что угодно.

Как ни удивительно, публикации в журнале доносят отголоски все еще продолжавшихся дискуссий. Так, в статье Д. Ляховца «Держите вора» [\[16, с.12-14\]](#) подробно рассказывается о заседании президиума работников пространственных искусств, проходившем в конце марта 1931 года. На этом заседании неожиданно разгорелись очень острые дебаты вокруг «правопопутнической» группы художников (части объединения ОСТ во главе с Д. Штенбергом) «скатывающейся на позиции буржуазного искусства». В ответ на заявления критика и художника АХР Л. Вязьменского о том, что любое повышенное внимание к вопросам формы это и есть правая угроза: «формализм и так называемое чистое «формальное» качество – это попытка чуждых нам художников прятать свое классовое лицо» [\[16, с.12\]](#), Д.Штеренберг утверждает: «Ради какой-то идеи нельзя жертвовать качеством» [\[16, с.12\]](#). Его поддерживает председатель РАБИСа, Х.Иоффе: «слова выступавших товарищей о классовой борьбе в изобразительном искусстве – фраза», «все эти оценки весьма и весьма поверхностны их решение очень и очень недоделано, надуманно», «главной опасностью на изофронте сейчас является не правая опасность, в вульгаризаторство» [\[16, с.12\]](#).

Конечно же, на заседании было принято «единственно верное» решение, и группа Д. Штеренберга объявлена правой, скатывающейся на позиции буржуазного искусства, причем «сущность своих классово-чуждых установок художники прикрывают «качеством», «мастерством» вообще, независимо от четкого классово-устремленного содержания, иногда с советской тематикой, служащей поводом и прикрытием «чистых» формальных исканий» [\[16, с.12\]](#).

Однако в целом, к 1932 году употребление термина «правая опасность» становится все более формальным или даже «формульным». К этому времени уже никто не стремится разобраться в специфике его применения по отношению к изобразительному искусству: «Необходимо вести еще более непримиримую борьбу с правой опасностью на более высокой теоретической основе революционной теории Маркса, Ленина, Сталина» [\[8, с.1\]](#).

После принятия в апреле 1932 года постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» и, соответственно, роспуска РАПХ, частотность употребления термина начала ощутимо снижаться. К середине 1930-х годов он вовсе ушел «с повестки дня», в точном соответствии с общими идеологическими и политическими установками в стране.

Таким образом, оформление идеологемы применительно к изобразительному искусству началось позже, чем в литературе и других видах искусства. Серьезные публикации появились только в 1929 году. Пик же «борьбы с правой опасностью на изофронте» пришелся на 1930 - начало 1932 года. Важно еще раз подчеркнуть, что на начальном этапе возникали искренние попытки найти, нащупать некие реальные особенности этого «вскрытого партией» феномена, определить формы и способы его проявления. Однако по мере того, как в общественно-политической жизни идеологема все более превращалась в политическое клеймо, в художественной критике ослабевали попытки или даже видимость попыток ее сущностного, содержательного определения. Тексты все

более сводились к набору клишированных обвинений, их область применения расширялась, утрачивала границы разумного. К середине 1930-х использование термина сошло на нет. Однако сформированные в ходе борьбы с правым уклоном логика дискуссий, ориентация на партийные события и идеологические кампании, на характер выдвигаемых к противникам обвинений стали той калькой, которая в дальнейшем широко использовалась в советской художественной критике сталинской эпохи.

Библиография

1. Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным 1926-1936. М.: [б. и.], 2008.
2. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг. М.: МФД, 1999.
3. Враг справа // Искусство в массы. 1929. № 3-4. С. 3-4.
4. Вязьменский Л. Идеологическая контрабанда // За пролетарское искусство. 1931. №7. С. 10-13.
5. Гусейнов Г. Ч. Советские идеологи в русском дискурсе 1990-х. М.: Три квадрата, 2003.
6. Деготь Е. Ю. Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм // Наше наследие. 2010. № 93-94. С. 135- 147.
7. Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. М.: Изд-во Коммун. акад., 1929.
8. За большевистскую бдительность и нетерпимость // За пролетарское искусство. 1932. №2. С. 1-2.
9. За федерацию художников (В порядке дискуссии) // «Жизнь искусства». 1928. № 10. С. 7-8.
10. Закс Л.А. Оппозиция «левое/правое», Советский Союз и искусство (зарубежное, советское, постсоветское). / Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика. Екатеринбург, Гуманитарный университет, 2015. С. 23-44.
11. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и Пленумов ЦК (1898-1988) / КПСС; Ин-т Марксизма-Ленинизма при ЦК КПСС ; Под общ. ред. А. Г. Егорова, К. М. Боголюбова. 9-е изд., доп и испр. М.: 1983-1990. В 16 т. Т. 4: 1983.
12. Круглова Т. А. Оппозиции «правое/левое», «консервативное/революционное» в поле массовой культуры советского периода // Топография популярной культуры: сборник ст. / ред. - сост.: А. Розенхольм, И. Савкина. М.: НЛО, 2015. С. 227-245.
13. Круглова Т. А. Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: о советском художественном конформизме // Неприкосновенный запас. 2014. № 4(96). С. 174-188.
14. Круглова Т. А. Ценностный режим оправдания и дискурс позитивности в теории, художественной критике и искусстве социалистического реализма // Toronto Slavic Quarterly. 2015. № 53. С. 241–261.
15. Круглова Т.А. Проблема политизации искусства: теоретические подходы и исторические версии (советский опыт) // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. 2016. № 2. С. 152-161.
16. Ляховец Д. Держите вора // За пролетарское искусство. №5. С. 12-14.
17. Мишуровская М.В. Михаил Булгаков – попутчик или новый буржуа? Творчество

- писателя в интерпретации советской критики 1920—1930-х гг. // Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.: Материалы Четвертых Международных научных чтений (Москва, ноябрь 2013 г.). М., 2015 -160 с. С. 62-84.
18. Москвин Н. На левой выставке (заметки неспециалиста) // Крокодил. 1924. № 19. С. 790.
 19. Одесский М., Фельдман Д. Литературная стратегия и политическая интрига. «Двенадцать стульев» в советской критике рубежа 1920 — 1930-х годов // Дружба Народов. 2000. №12. С. 179-195.
 20. Постановление ЦК – боевая директива для изофронта // За пролетарское искусство. 1931. № 3-4. С. 3-17.
 21. Рабочий и искусство // Рабочий и искусство. 1929, 6 ноября. С. 1.
 22. Ракитин В.И. Энциклопедия русского авангарда. URL: <https://rusavangard.ru/online/history/levoe-iskusstvo/> (дата обращения 19.01.2023).
 23. Роговин. В.З. Власть и оппозиция. URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/istoriya/184708-vadim-rogovin-vlast-i-oppozicii.html> (дата обращения: 8.11.2022).
 24. Сапиро Ж. Серия "Советская литература" издательства "Галлимар": политизация литературных и "литературизация" политических установок // Политизация поля искусства: исторические версии, теоретические подходы, эстетическая специфика. Екатеринбург, Гуманитарный университет, 2015. С.294-334.
 25. Тюрин А.О. "Правый уклон" в повседневной жизни горожан нижеволжского региона в 1928-1930 гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12. Ч. I. С. 188-192.
 26. Читатель и писатель. 1928. № 20.
 27. Юрганов А.Л. Борьба с «правым уклоном» в 1928 г. и сатирический журнал «Крокодил» // Россия и современный мир. 2022. №1. С. 157-175.
 28. Юрганов А.Л. Кампания по «чистке» партии и госаппарата в сатирическом журнале «Крокодил» (1929-1930 гг.) // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 1922. № 9. С. 62-100.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной статье является идеологема «правый уклон» в псевдоискусствоведческом дискурсе 1929-1932 гг., развернутом, прежде всего, в журнале АХРР / РАПХ «Искусство в массы / За пролетарское искусство». В заголовке («Идеологема "правый уклон" в советском искусстве рубежа 1920-1930-х годов») объект исследования обозначен несколько шире, как советское искусство рубежа 1920-1930-х гг. Учитывая, что подмена искусствоведческой полемики политико-пропагандистской, в целом отражает тенденцию укрепления влияния определенных кругов ВКП(б) на художественную жизнь советского общества в 1930-х гг., включая развитие искусства, подход автора к расширению объекта можно считать оправданным. Контекст внутривнутриполитической борьбы в кругах ВКП(б) автором хорошо освещен. Однако, причина вытеснения искусствоведения из советского искусствоведения и части искусства из советского искусства в 1930-х гг. вряд ли состоит в том, что критики АХРР / РАПХ

победили оппонентов на идейно-идеологическом фронте «культуркампф». Автор на примере анализа исторической фактуры убедительно продемонстрировал необоснованность и нелепость клейма «правый уклон» по отношению к отдельным художникам, их объединениям, художественным образам, жанрам. Скорее под прикрытием идеологической борьбы решались более приземленные задачи: подчеркнутые автором свидетельства атрибуции художественного мастерства с осуждаемым руководством страны «правым уклоном» красноречиво указывают на стремление лишенных художественного мастерства «художников» занять ведущие управленческие позиции в общественном объединении художников (АХРР / РАПХ), чтобы диктовать остальным (публике и коллегам по цеху) собственные стереотипы восприятия реальности. Проблема не нова и рубежом 1920-1930-х гг. не ограничивается. Но, как справедливо отмечает автор, «сформированные в ходе борьбы с правым уклоном логика дискуссий, ориентация на партийные события и идеологические кампании, на характер выдвигаемых к противникам обвинений стали той калькой, которая в дальнейшем широко использовалась в советской художественной критике сталинской эпохи». Вывод апеллирует к более широкому историческому контексту, не отраженному в тексте статьи, что с формальных позиций является нарушением логики (эклектикой), но приемлемо для провокации переосмысления широкого исторического контекста, свойственной научному стилю постмодернити.

Предмет исследования в статье раскрыт в достаточной степени. Авторская позиция вполне обоснована.

Методология исследования базируется на сравнении и обобщении опубликованных исторических эпистолярных источников. Автор не раскрывает во введении программу исследования, но она хорошо просматривается в убедительной логике изложения результатов исследования. Помимо общенаучных методов (анализ, сравнение, обобщение) автор пользуется сравнительно-историческим методом, сравнивая публицистику изучаемого периода, и усиливает распространенный в историческом искусствоведении прием элементами контент-анализа (тематическая выборка источников). Приемы, свойственные постмодернистскому дизайну исследований (гипербола объекта исследования, провокативный выход в более широкий исторический контекст в выводах), вероятно, использованы автором имплицитно, хотя вполне соответствуют логике решения исследовательских задач.

Актуальность поднятой автором темы, обусловлена серьезными трансформациями художественной жизни современного российского общества. Россия вновь, как и столетие назад, завоевывает лидирующую позицию в производстве и трансляции передовых этических и эстетических идеалов, как и сто лет назад вынуждена балансировать между жесткой цензурой и сохранением традиционных ценностей. Опыт псевдоискусствоведческого дискурса 1930-х гг. необходимо переосмыслить сегодня для снижения серьезных перспективных рисков.

Научная новизна не вызывает сомнений. Она выражена в авторской выборке эпистолярных источников, в четкой реконструкции становления идеологемы «правый уклон» в псевдоискусствоведческом дискурсе 1929-1932 гг., в обоснованных авторских выводах.

Стиль выдержан научный, хотя встречается рассогласованность слов, которую нужно исправить (например, «Два года его существования рисуют картину дальнейшее оформление термина...»), Структура в целом соответствует логике изложения результатов научного исследования с позиции постмодернистского дизайна, хотя отмеченные рецензентом формальные нарушения могут вызвать у отдельных читателей неприятие.

Библиография, учитывая эмпирический характер исследования, отражает предметную

область и соответствует редакционным требованиям к оформлению.

Апелляции к оппонентам автор избегает, что является слабым местом работы. Дискуссии с коллегами обеспечили бы расширение списка использованной литературы и значительно усилили бы научную значимость работы.

Интерес к представленной статье читательской аудитории журнала «Человек и культура» обеспечен. Небольшие недоработки рукописи не умаляют высокой значимости рецензируемого текста; он несомненно заслуживает публикации.