

Петропавловский Андрей Владимирович, Полозов Сергей Павлович

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ ЗАИМСТВОВАННОГО МАТЕРИАЛА В МАРШЕ ДЛЯ ВОЕННОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Использование заимствованного материала традиционно для отечественного военного духового марша. Анализ маршей Н. П. Иванова-Радкевича "Капитан Гастелло" и "Родная Москва" позволяет выявить особенности интертекстуальных связей на синтаксическом и семантическом уровнях информации. Исходя из особенностей восприятия и художественного замысла, композитор может регулировать семантическое влечение заимствованного материала в свой авторский текст, подвергая его синтаксическую структуру соответствующей трансформации.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/8-2/35.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (46): в 2-х ч. Ч. II. С. 132-136. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

с неравносложным строением стиха, относится лишь к началу XIX века, когда между исследователем и материалом встает фигура исполнителя этих произведений – кобзаря или лирника. Тогда становится очевидным, что стиль их творчества и есть та исконная национальная традиция украинского эпоса, которую и следует считать думовым эпосом в собственном смысле этого слова.

Список литературы

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 616 с.
2. **Історичний словник українського язика** / під ред. Є. Тимченка. Київ: Наук. думка, 1968. 695 с.
3. Колесса Ф. Про генезу українських народних дум: Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь. Львів, 1921. 236 с.
4. Колесса Ф. Українські народні думи: 1-е повне вид. з розвід. поясн., нотами і знімками кобзарів. Львів, 1920. 398 с.
5. Лисенко М. Дума про Хмельницького та Барабаша. Про народну пісню і про народність в музиці. Київ: Мистецтво, 1955. 118 с.
6. Максимович М. Украинские народные песни. М., 1834. Кн. 1-3. 220 с.
7. Срезневский И. Запорожская старина. Харьков, 1833-1834. Ч. 1-2. 368 с.
8. Украинские народные думы / изд. подгот. Б. П. Кирдан; отв. ред. В. М. Гацак. М.: Наука, 1972. 481 с.
9. Цертелев М. Опыт собрания малорусских песен. СПб., 1819. 176 с.
10. Шахматов А. Разыскание о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. 635 с.
11. Zalesskyj V. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego // Slovesky naodopis. 1974. № 1. S. 17-45.
12. Zgorzelski Cz. Duma poprzedniczka ballady. Torun: T-wo nauk., 1949. T. 2. 159 z.
13. Zilynskyj O. Davna дума ukrainka i polska w swietle danych historycznych // Slavia Orient. 1973. № 4. S. 439-450.

**EPOS OF BALLAD – ORIGINAL PHENOMENON
OF THE UKRAINIAN FOLK-PROFESSIONAL PERFORMANCE**

Petrik Valentina Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Lugansk State Academy of Culture and Arts, Ukraine
Lucie_h@mail.ru

In the article the influence of the epic environment of folk musicians-professionals on the development of the cultural-creative processes of their own time is revealed. Ballads are considered as an original phenomenon in the Ukrainian folk-song epics, which form a separate layer of astrophic epics. The objects of this research are the epic environment of kobza and lyre players that marks the formation of professionalism in folk art, the characteristic of various types of epic performers and the international tendencies of their activity.

Key words and phrases: ballads; Cossack psalms; Cossack parables; kobza players; lyre players; songs-chronicles; historical songs.

УДК 781

Искусствоведение

Использование заимствованного материала традиционно для отечественного военного духового марша. Анализ маршей Н. П. Иванова-Радкевича «Капитан Гастелло» и «Родная Москва» позволяет выявить особенности интертекстуальных связей на синтаксическом и семантическом уровнях информации. Исходя из особенностей восприятия и художественного замысла, композитор может регулировать семантическое влечение заимствованного материала в свой авторский текст, подвергая его синтаксическую структуру соответствующей трансформации.

Ключевые слова и фразы: Н. П. Иванов-Радкевич; марш; военно-духовой оркестр; заимствованный материал; синтаксический и семантический уровни информации.

Петропавловский Андрей Владимирович

Полозов Сергей Павлович, к. искусствоведения, доцент

Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова
tofkpss@mail.ru; polozov@forpost.ru

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ ЗАИМСТВОВАННОГО
МАТЕРИАЛА В МАРШЕ ДЛЯ ВОЕННОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА[©]**

Использование заимствованного материала – довольно распространённое явление в музыке. В применении данного приёма в музыкальной творческой практике накоплен значительный опыт. При этом в способах воплощения заимствований наблюдается большое разнообразие. Проведя их систематизацию, А. Г. Шнитке, как известно, выделил три принципа работы с чужим материалом: цитирование, адаптация, аллюзия [9]. Свои градации на шкале «свой – чужой» в использовании тематического заимствования в музыке расставляет Л. П. Казанцева [4, с. 75]. Рассмотрение «чужого» в музыке также имеется в работах М. Г. Арановского [1] и

Е. А. Ручьевской [5], правда в несколько ином ракурсе. Однако независимо от применяемого композитором подхода везде наблюдается процесс ассимиляции заимствованного материала в тело собственного сочинения.

Помещение заимствованного материала в музыкальное произведение создаёт особые условия как для сочинения музыки, так и для её восприятия. Отсюда очевидной проблемой является с позиции деятельности композитора соотношение «свое – чужое», а с позиции слушателя степень узнаваемости первоисточника. И то и другое имеет отношение к музыкальной коммуникации, где в качестве коммуникантов могут выступать не только музыкальные тексты. К ним в первом случае присоединяется композитор, а во втором – слушатель, в результате чего образуется трёхэлементная информационная система со взаимными информационными связями. Кроме того, как соотношение «свое – чужое», так и степень узнаваемости заимствованного материала могут быть представлены в виде некоторого количественного сопоставления, характеризующего посредством объёма информации. Заметим, что подобный информационный подход уже применялся в исследованиях проблемы заимствованного материала. Так, Т. Н. Суминова рассматривала интертекстуальность как связи между художественными информационными объектами, в том числе и музыкальными [7], а А. С. Соколов обращался к вопросу об информационных уровнях интертекстуальных связей непосредственно в музыке [6]. Как нам представляется, такой же подход вполне приемлем и к рассматриваемой нами проблеме.

Следует заметить, что согласно некоторым концепциям интертекстуальности «все — новые» произведения растворяются в прошедшем культурном опыте (цитатах, источниках)» [2, с. 36]. При этом она становится всеобщим свойством для продуктов всех видов художественной деятельности, реализуясь как в общих языковых нормах через систему знаков, так и в прямых или косвенных текстовых заимствованиях. Оставив в стороне языковую преемственность, мы сосредоточим внимание на фрагментах чужого текста.

Использование заимствованного материала весьма традиционно для отечественного военно-духового марша. Такие произведения прочно входят в репертуар современных военных духовых оркестров, так как благодаря возникающим в них дополнительным интертекстуальным возможностям они способствуют более эффективному выполнению весьма важной для армейской жизни функции – воспитательной. Материалом нашего исследования послужили два концертных марша Н. П. Иванова-Радкевича «Капитан Гастелло» и «Родная Москва», в которых имеется заимствование. Они написаны в одно время (1941 г.), став непосредственным отражением текущих происходящих событий, отличаются содержательной глубиной и подлинным симфоническим развитием. Мы рассмотрим проявление в них интертекстуальности на двух информационных уровнях: синтаксическом и семантическом. А поскольку обе эти ипостаси музыкальной информации пребывают в диалектическом единстве, мы получаем возможность выявить особенности воплощения и восприятия заимствованного материала в марше для военного духового оркестра не только в соответствующих указанным уровням планах выражения и содержания, но и в их целостности и тесной взаимосвязи. В совокупности же с количественным фактором информации, дающим возможность оценки коммуникативных процессов в соответствующем ракурсе, это позволяет раскрыть механизм интертекстуальных взаимодействий в интересующем нас аспекте.

В марше Иванова-Радкевича «Капитан Гастелло» просматриваются очертания знаменитой «Марсельезы» К. Ж. Р. де Лилля. Первый призывно-фанфарный элемент трио данного марша, как замечает В. И. Тутунов, «представляет собой видоизмененную начальную мелодическую фразу» отмеченной революционной песни [8, с. 298]. Он составляет три начальных такта ц. 8, 9, 11 и 12, соответствующие двум начальным тактам «Марсельезы» (Пример № 1).

Пример № 1

Ритмическое отличие оригинала от его воплощения в марше проистекает, прежде всего, из несовпадения размеров: если песня написана в размере 4/4, то марш – 6/8. Изменение метрической организации неизбежно повлекло за собой ритмическую трансформацию, что позволило придать музыкальному материалу характерную стремительность и решительность. Фрагменту из «Марсельезы», охватывающему затакт, в марше соответствует затакт и первый такт, где вместо пунктирного ритма оригинала – шестнадцатая, восьмая с точкой, шестнадцатая – применяется существенное укрупнение длительностей, лишь приблизительно сохраняя их пропорции. Вместо идущей далее в «Марсельезе» последовательности из четырех четвертных Иванов-Радкевич применяет движение восьмыми, создавая ритмическое дробление увеличением количества звуков до шести. В заключительном такте также наблюдается ритмическое подобие с несовпадением длительности первого звука: четверть с точкой заменена восьмой.

Изменение интонационной структуры также охватывает весь рассматриваемый фрагмент марша. Наиболее очевидно мелодический остов оригинала просматривается во втором такте этого фрагмента, хотя и в завуалированной форме. В песне мелодия движется от первой ко второй ступени, и при этом каждый из звуков повторен дважды. В марше направление движения и его звуковысотное положение соответствуют первоисточнику, однако, между повторенными звуками одной и той же ступени композитор вставляет еще один звук. В первом случае это пятая ступень тональности, взятая квартой ниже, во втором – первая ступень, взятая

секундой ниже. Следующее восходящее квартовое движение от второй ступени к пятой также соответствует оригиналу. Более существенная интонационная трансформация касается начала и окончания рассматриваемого фрагмента, что обеспечивает органичное вплетение заимствованного материала в текст марша и делает грань между авторским и заимствованным материалами весьма призрачной. Первый такт интонационно полностью авторский, очертания заимствованного материала проступают в середине фрагмента, а завершение – вновь проявление авторского начала. При этом начальная и заключительная авторские фазы несут в себе призывную октавную интонацию, сопровождаемую обостренным ритмическим рисунком, тогда как интонации заимствованного материала композитор сглаживает, придавая им более размеренное, ровное движение.

После такого ритмического и интонационного воздействия заимствованный фрагмент «Марсельезы», теряя свои исходные очертания, начинает утрачивать и свой первоначальный смысл. Казалось бы «Марсельеза», как и многие революционные песни, имея маршевый характер, не нуждается в жанровой трансформации, однако, в данном случае мы видим существенную интонационную переработку материала. В результате её решительный, призывный характер смягчается метрической шестидольностью марша, придавая фрагменту более плавное и распевное звучание.

Следует отметить, что музыка марша навеяна конкретным историческим событием периода Великой Отечественной войны. Она посвящена героическому подвигу лётчика капитана Николая Гастелло, который, как известно, вместе с экипажем совершил таран, направив свой подбитый и объятый пламенем самолёт на скопление техники вражеской механизированной колонны и ценою своей жизни, подорвав её вместе с самолётом. В соответствии с этим музыка марша в целом носит волевой, героический характер. Она, воссоздавая стремительный полёт, обладает активностью и целеустремлённостью, наполнена порывистыми мелодическими взлётами, а также остинатностью и размеренностью сопровождающих голосов. В то же время, она обладает подлинным драматизмом, благодаря главным образом пронзительно острой, неумолимо повторяющейся ритмической пульсации и усложнённой, напряжённой гармонии с применением средств мажоро-минора и альтерации.

В это героико-драматическое повествование «Марсельеза» привносит особые смыслы. В ней отразилась идея борьбы человека за свободу. И этот освободительный гимн был очень созвучен текущему моменту – борьбе советского народа за свободу от врага, стремившегося его поработить. А в общем контексте произведения здесь можно усмотреть провозглашение готовности пожертвовать собой во имя Родины и до конца выполнить священный долг защитника Отечества. Кроме того, немаловажной смысловой составляющей является воплощение с помощью интонаций «Марсельезы» весьма характерного для того времени лозунга: «Быть верным революционным традициям и защищать завоевания Великого Октября».

Таким образом, активное ритмическое и интонационное воздействие на синтаксическую структуру заимствованного материала способствует его изменению на семантическом уровне. Звучание фрагмента, ассоциированного с «Марсельезой», приобретает отличный от оригинала заимствования характер. В результате здесь можно наблюдать любопытные жанровые метаморфозы: песня, которая по характеру представляет собой марш, воплощена в военный марш, который по характеру представляет собой своеобразную лирико-драматическую поэму.

В марше «Родная Москва» Иванов-Радкевич использует материал русской народной песни «Вдоль по Питерской», на интонация которой композитор основывает главную тему первой части произведения. На органичную связь этой темы марша с мелодией песни указывает Л. Дунаев [3, с. 10]. В марше используются две начальные фразы песни (Пример № 2).

Ритмическое видоизменение охватывает весь заимствованный материал. В т. 1 вместо ритма четверть с точкой, восьмая композитор использует две четверти. В т. 3 оригинала содержится половинная, тогда как в марше она заменена мелкими длительностями, в общей сложности, занимающими вдвое большую продолжительность (две половинные). Вместо двух четвертей т. 6 первоисточника проводится построение из четырех восьмых, замыкаемое сигнальным ритмическим оборотом. Т. 2 и 5 получили характерное ритмическое дробление первого звука: на первой доле вместо четверти композитор применяет восьмую и две шестнадцатые, имитируя форшлаг ко второй доле. И лишь т. 4 в наибольшей степени сохраняет свою ритмическую структуру. Однако сокращение продолжительности первой четверти до восьмой и акцент на второй четверти создают эффект метрического смещения, благодаря чему появляется ощущение синкопы, чего нет в оригинале. Таким образом, ни один из тактов марша не содержит точного ритмического повторения оригинала, хотя почти все звуки последнего сохраняют своё метрическое местоположение.

Пример № 2

Вдоль по Питерской

Н. П. Иванов-Радкевич. Родная Москва

Наряду с сохранением метрического положения звуков оригинала, неизменным остаётся и мелодический остов. Следовательно, основным приёмом обработки заимствованного материала можно считать диминуирование. Интонационная трансформация затронула т. 2, 3, 5 и 6 оригинала, а начальные интонационные обороты обеих фраз, несмотря на ритмическое отличие, остались неизменными.

Рассмотренные ритмические и интонационные трансформации народной песни нацелены на её вплетение в авторский текст. При этом по нашему мнению, решающее значение имеет ритмическое средство воздействия на заимствованный материал. Изменение ритмической, а также и интонационной структуры мелодии призвано подчеркнуть маршевый характер конечного текста, придавая ему энергичность и чеканность.

Такое изменение влечёт за собой отрыв оригинала от исходной образной сферы, что в принципе обусловлено смысловым содержанием марша. «Родная Москва» написана в тот период Великой Отечественной войны, когда враг стоял на подступах к столице. На оборону главного города страны встал весь народ и не только с оружием в руках, но и создавая на пути вражеских сил мощные укрепления и непреодолимые препятствия. Такой самоотверженности людей вряд ли могла соответствовать лихая, разгульная, бесшабашная удаль песни «Вдоль по Питерской». Однако, во-первых, в ней содержится ясное указание на место, где совершаются события – это довольно известная в народе часть Москвы, – а во-вторых, она была широко известна, популярна и любима всем народом, и эта любовь экстраполировалась на местность, где происходили описываемые в песне столь близкие и знакомые русским людям ситуации. Так, «Вдоль по Питерской» становится своеобразным символом Москвы, через который можно выразить ей любовь и преданность. Именно это и стремился воплотить композитор, сочиняя марш «Родная Москва». Но для передачи сложившихся суровых обстоятельств и самоотверженности жителей столицы потребовалось изменить характер заимствованного материала.

Таким образом, заимствованный материал в рассматриваемом марше получил не только синтаксическую, но и семантическую трансформацию. С начала звучания основной темы марша мелодия песни лишь проступает в общих чертах и едва узнаётся. И вряд ли музыкальный материал песни для слушателя стал бы очевидным, если бы композитор не использовал характерный квартетный скачок *es-as* в начале второй фразы. Именно с этого момента происходит окончательное узнавание первоисточника, в результате чего могут возникнуть смысловые ассоциации, связанные с заимствованным материалом.

Итак, при интеграции заимствованного материала в авторский текст, в процессе сочинения музыки синтаксический и семантический аспекты оказываются тесно взаимосвязанными. Нередко возникает необходимость в преобразовании интонационной и ритмической структур первоисточника. Как показал анализ, несовпадения исходного и конечного текстов в обоих рассмотренных нами маршах оказались весьма существенными. Поскольку в количественном отношении доля «чужого» получилась незначительной, можно утверждать, что здесь представлены оригинальные темы Иванова-Радкевича, созданные на основе свободной обработки мелодических оборотов заимствованного материала. Сохранён лишь интонационный остов исходных мелодий, который окутан новыми интонационными элементами. Такое преобразование первоисточника может повлечь за собой его изменение и на семантическом уровне. Тем самым композитор, исходя из художественного замысла, может регулировать семантическое вплетение заимствованного материала в свой авторский текст, подвергая его синтаксическую структуру различной степени трансформации.

В процессе восприятия музыки, где используется заимствованный материал, синтаксический и семантический информационные уровни также тесно связаны между собой. Прежде всего, следует отметить, что для распознавания заимствованного материала и его осмысления в контексте содержания музыкального произведения ключевую роль играет объём накопленного слушателя багажа – музыкального тезауруса. Чтобы интертекстуальные связи, на которые рассчитывал композитор, используя чужой музыкальный материал в своём музыкальном произведении, начали действовать, слушателю необходимо обладать определённым опытом в области музыкального искусства, в противном случае они окажутся невостребованными. Распознавание заимствованного материала начинается с накопления поступающей музыкальной информации. И только тогда, когда она достигнет некоей «критической массы», позволяющей мышлению обнаружить её соответствие некоторому имеющемуся в памяти звуковому образу, происходит узнавание первоисточника, и включаются интертекстуальные связи. Накопленное количество информации переходит в её новое качество. При этом ассоциации, отсылающие сознание слушателя к текстам, находящимся за пределами непосредственно воспринимаемого музыкального произведения, возникают пока только на синтаксическом информационном уровне. Но вслед за узнаванием звукового облика первоисточника заимствованного материала включаются обратные интертекстуальные связи на семантическом информационном уровне. В результате содержание музыкального произведения обогащается особыми смысловыми элементами, обусловленными семантическими контекстами первоисточника.

Как известно, характерная для военно-духового марша демократичность и ясность обусловлены спецификой его предназначения. Под марш осуществляется организованное определённым образом движение, и времени при этом для постижения глубинных содержательных пластов музыки практически нет. Отсюда возникает необходимость в максимальной доступности содержания подобных музыкальных произведений. Этой необходимости определённым образом подчиняются и способы воплощения заимствований. В соответствии с этим в марше для военного духового оркестра, в силу его специфического предназначения, целесообразно применение тех способов, которые обеспечивают быстрое и лёгкое узнавание первоисточника на синтаксическом уровне и реализацию функции патриотического воспитания на семантическом уровне. Более сложные формы воплощения заимствованного материала, имеющие место в современной музыке, дают противоположный результат. Смысловое постижение содержания музыки здесь требует определённых интеллектуальных усилий, что объективно усложняет процесс восприятия. Демократичность и ясность в этом случае уступают место элитарности и неопределённости. Поэтому не случайно широкое распространение в сочинении маршевой музыки для военного духового оркестра получило заимствование из популярных народных и массовых песен как проявление демократичности и общедоступности, что подтверждают рассмотренные произведения Иванова-Радкевича. Из этого, по сути, и проистекают выявленные особенности воплощения и восприятия заимствованного материала в военно-духовом марше, позволяющие стать данному жанру мощным средством патриотического воспитания.

Список литературы

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Береснева Н. И., Кокарева Е. А. Развитие идеи «смерти автора» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 10 (24). Ч. I. С. 34-37.
3. Дунаев Л. Творческое наследие Н. П. Иванова-Радкевича – новый этап в развитии инструментовки для духового оркестра // В помощь военному дирижеру. М.: Военно-оркестровая служба Министерства обороны Союза ССР, 1974. Вып. XIV. С. 7-61.
4. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М., 1998. 248 с.
5. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
6. Соколов А. С. Интертекстуальные связи в музыке как информационная проблема // Информационная культура личности: прошлое, настоящее, будущее. Краснодар, 1996. С. 303-304.
7. Суминова Т. Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания). М.: Академический Проект, 2006. 383 с.
8. Тутунов В. Творчество в период Великой Отечественной войны // Советская военная музыка. М.: Военно-оркестровая служба Министерства обороны Союза ССР, 1977. С. 293-326.
9. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. С. 327-331.

**PECULIARITIES OF REALIZATION AND PERCEPTION
OF BORROWED MATERIAL IN MARCH FOR MILITARY BRASS BAND**

Petropavlovskii Andrei Vladimirovich

Polozov Sergei Pavlovich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor

Saratov State Conservatoire

mofkpss@mail.ru; polozov@forpost.ru

The use of borrowed material is traditional for the national military brass march. The analysis of N. P. Ivanov-Radkevich's marches – "Captain Gastello" and "Home Moscow" allows identifying the peculiarities of intertextual connections at the syntactical and semantic levels of information. Proceeding from the peculiarities of perception and artistic concept, the composer can regulate the semantic interweaving of borrowed material with his own author's text subjecting its syntactical structure to proper transformation.

Key words and phrases: N. P. Ivanov-Radkevich; march; military brass band; borrowed material; syntactical and semantic levels of information.

УДК 93/94

Исторические науки и археология

Анализируется содержание политических дискуссий по вопросам налогообложения российской деревни в условиях кризиса хлебозаготовок в конце 1920-х гг. Налоговая политика в деревне была предметом споров в политических кругах. Целью является сравнение мнений главных оппонентов дискуссии: Сталина и членов «правой оппозиции». Автор делает вывод, что в результате принятых политических решений в сфере сельского хозяйства налоговая политика из средства стимулирования развития крестьянского хозяйства превратилась в средство его экспроприации. На основе анализа фактического материала определяется губительность налоговой политики для судеб российской деревни конца 1920-х гг.

Ключевые слова и фразы: налогообложение; переобложение; зажиточные слои; середняки; бедняки; хлебозаготовительный кризис; налоговые льготы; единый сельскохозяйственный налог; политика принуждения; «сверхиндустриализм»; «правая оппозиция»; зерновое хозяйство.

Плеханова Ольга Владимировна, к.и.н., доцент

Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина

plehanovaolga@yandex.ru

**ПРОБЛЕМА СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННОГО НАЛОГА
В ПОЛИТИЧЕСКИХ ДИСКУССИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГГ.®**

В условиях хлебозаготовительного кризиса второй половины 1920-х гг. обостряется политическая борьба по вопросам проведения налоговой политики в российской деревне. Главные направления народнохозяйственного курса страны были сформулированы с учетом сталинских взглядов: ускоренные темпы индустриализации и переустройство сельского хозяйства, чрезвычайные меры, административный нажим на деревню, обложение «данью», «сверхналогом» крестьян [9, с. 85]. Июльский пленум 1928 г. был поворотным. Именно после него И. В. Сталин стал открыто выступать против своих политических оппонентов – Н. И. Бухарина, А. И. Рыкова и