

Кульбижеков Виктор Николаевич

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АБСТРАКЦИИ В МУЗЫКЕ: ЗАКОНЫ ДИАЛЕКТИКИ И ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

В статье рассматриваются художественные абстракции, которые, по мнению автора, являются основой становления мысленного эксперимента в музыке Нового времени. Автор доказывает, что абстрактно-логическое онтологически содержится внутри музыкальной материи и парадоксальным образом имманентно строится как бы в подражание естественным, природным образованиям. Логику движения музыкальной мысли автор характеризует как движение от абстрактного к конкретному, что согласуется с законами диалектики, а также показывает роль абстракций в построении художественного произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/5-1/29.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. I. С. 112-116. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/5-1/

© 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

УДК 1

Философские науки

В статье рассматриваются художественные абстракции, которые, по мнению автора, являются основой становления мысленного эксперимента в музыке Нового времени. Автор доказывает, что абстрактно-логическое онтологически содержится внутри музыкальной материи и парадоксальным образом имманентно строится как бы в подражание естественным, природным образованиям. Логику движения музыкальной мысли автор характеризует как движение от абстрактного к конкретному, что согласуется с законами диалектики, а также показывает роль абстракций в построении художественного произведения.

Ключевые слова и фразы: абстрактное; конкретное; идеализация; типизация; музыкальное мышление; универсум; искусство.

Кульбижеков Виктор Николаевич, к. филос. н.

г. Красноярск

oolam@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АБСТРАКЦИИ В МУЗЫКЕ: ЗАКОНЫ ДИАЛЕКТИКИ И ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ®

Операции мысленного эксперимента применялись в философии со времен античности. В естествознании мысленный эксперимент был впервые применен в Новое время Галилео Галилеем, который называл его «воображаемым экспериментом». Постепенно механизмы мысленного эксперимента, его операции распространяются и на другие сферы человеческой деятельности, в том числе и на искусство. Отсюда можно выдвинуть гипотезу, что принцип эксперимента и экспериментаторства лежит в основании европейской культуры Нового времени.

В XX веке в науке утвердилось положение о том, что мысленный эксперимент имеет всеобщее и фундаментальное значение, что творческое мышление есть, прежде всего, логический процесс, протекающий в движении мысленных экспериментов. Мысленный эксперимент пользуется не наглядными, первоприродными образованиями, а идеализированными, воображаемыми конструктами, идеализированными предметами. Идеализированные предметы связаны с операциями абстрагирования, так как идеализация есть разновидность абстракции. Значит, для становления механизмов мысленного эксперимента нужны операции абстрагирования, которые необходимо обнаружить в музыкальном тексте.

Можно утверждать, что музыкальное искусство предельно абстрактно по своей сути: «В представлении мы можем вызвать интонационные образы разных степеней абстрактности: интонацию повествования в отличие, например, от приказа, интонацию сказочного повествования в отличие от балладного повествования или эпического сказа, интонацию прокофьевской сказочности в отличие от метнеровской» [4, с. 167]. То есть абстрагирование является одним из главных условий, конституирующих процесс музыкального мысленного эксперимента, его становления, а музыкальные абстракции в системе музыкального языка определенной эпохи образуют традицию.

Мысленный эксперимент в каждой отрасли знания (физика, математика, поэзия и музыка) имеет свою специфику, но общее развитие, кристаллизацию содержания, его логический скелет можно представить как движение мысли от более общих, абстрактных, идеализированных моделей к конкретному выражению в образной, чувственно-наглядной форме. Мысленный эксперимент как метод научного познания мира мог сложиться только благодаря операциям абстрагирования и идеализации, так как любое познание сущности, в том числе и музыкальной, возможно лишь на основе абстрактного мышления. В искусстве разработана специальная техника абстрагирования, которая может осуществляться в разных формах. Но цель художественной абстракции заключается в том, чтобы дать именно логическую проекцию чувства. Образ (художественный, музыкальный) всегда связан с чувством, но чувство в искусстве выражается не напрямую, а с помощью специальных абстрагирующих техник, операций.

В исследовании «Искусство и процесс познания» в главе «Какие бывают абстракции?» проф. А. С. Мигунов выявляет специфику художественных абстракций, их виды и необходимость в создании художественных произведений. По словам А. С. Мигунова, «абстрагирование составляет основу всякого мыслительного процесса. Описание любого события, факта, сделанное художественным, научным или обыденным, разговорным языком, непременно включает в себя данную операцию» [6, с. 52]. Как подчеркивает проф. А. С. Мигунов, абстрагирование в искусстве связано с типизацией и художественными обобщениями (типологизацией), где «конкретная типизирующая сторона образа подчинена идеализирующей...» [Там же, с. 54].

Мастер конструирует художественный образ из воображаемых элементов, прототипы которых можно найти в объективной реальности: исторические примеры, жизненные ситуации и т.д., но которые совершаются в новом, идеализированном, сконструированном «виртуальном» пространстве. По словам А. А. Ивина, «к идеализации прибегают поэты и художники, в своем творчестве формирующие жизненный материал сообразно идее, законам красоты и другим эстетическим нормативам» [8, с. 297]. Музыкальные абстракции

служат средством наиболее разумного, эстетически совершенного структурирования и наиболее точного воспроизведения и передачи психологической атмосферы, чувств, имеющих объективно-всеобщее значение, в противном случае они не могли бы стать источником адекватного художественного выражения.

Художественные идеализации обобщают, доводят до логического предела не максимально возможный спектр вещей и явлений, но лишь типические, а зачастую отдельные, ярко характерные и индивидуальные черты, необходимые для создания полноценного художественного образа. Так осуществляется принцип экономии (режим экономии) в искусстве, что сближает процессы мысленного эксперимента в науке и в искусстве. Процессы идеализации являются неотъемлемыми механизмами художественного абстрагирования. Абстрагирование и идеализация в художественном творчестве осуществляются не путем выделения наиболее общего, но, напротив, единичного и специфического.

Ценность художественных абстракций заключается в умозрительном и селективном отборе наиболее точных, ярких средств выражения, которые, как подчеркивалось выше, единичны и специфичны. Они обеспечивают адекватность эмоционального отклика реципиента, который также происходит путем включения абстрактных, логико-дискурсивных и ассоциативных механизмов сознания.

Художественное абстрагирование в искусстве обладает способностью выявлять естественные природные и социальные особенности универсума, иными словами, посредством искусственно созданных художественных абстракций раскрываются объективные стороны, грани взаимоотношения человека и мира. С помощью абстрагирующих техник создаются, моделируются художественные образы. Художественное абстрагирование способно усилить, максимально проявить органику самого звука, показать привычное и естественное с новой, необычной точки зрения, обогатить новыми логико-ассоциативными связями. Художественная абстракция связана с трансформацией актуального пространства и времени в идеализированное. Музыкальное творчество, его рациональная сторона, безусловно нуждающиеся в абстракциях, не «отчуждаются» от природно-органической, эмоциональной стороны искусства, но, напротив, только с помощью абстрагирующих техник и процесса идеализации способны выявить все богатство чувственно-эмоциональной сферы, вне этих абстрагирующих техник не явленных, сокрытых для созерцания и познания. Так, Г. Г. Гадамер, анализируя «Исток художественного творения» М. Хайдеггера [10], пишет о том, что звуки, из которых состоит музыкальный шедевр, – больше звуки, нежели любые звучания и шумы; цвета живописного полотна – больше отличаются подлинной красочностью, чем любые, самые яркие цвета в природе; в том, как высится колонна храма, каменность ее бытия выступает подлиннее, чем в необработанной глыбе камня [2].

Все искусственно изобретенные средства выявляют и усиливают естественные физические свойства музыкального звука, посредством которого моделируются художественные образы. Следовательно, художественная абстракция выявляет, открывает свойства окружающего мира и характер взаимоотношений человека и универсума в более ярком и выпуклом виде.

Специальная техника абстрагирования в музыкальном искусстве экспериментально вырабатывается именно для наиболее совершенного конструирования логической формы произведения и, следовательно, для совершенного эстетического выражения. Все музыкальные звуки, и даже создание элементарной музыкальной звуковысотной шкалы, музыкальной гаммы, изначально требовали экспериментально-математических расчетов с использованием операций абстрагирования и идеализации. Поэтому музыкальный звук – не первоприродный, он уже является результатом *абстрактной* работы мышления. «Искусственный характер» музыкального строя наиболее очевидно выявляется именно в Новое время в связи с созданием равномерно-темперированного строя, когда стало ясно, что натуральный обертоновый звукоряд не в состоянии обеспечить необходимую свободу композиторской техники, использования всех 24 тоналностей и модуляций. Отсюда равномерно-темперированный строй был именно *искусственно сконструирован* с использованием достаточно сложных для того времени математических вычислений, сконструирован для эстетических потребностей композиторов, для музыкальной практики. А. В. Волошинов пишет: «История создания равномерной темперации свидетельствует о том, как тесно порой переплетаются судьбы математики и музыки. Равномерная темперация в музыке появилась вслед за изобретением логарифмов и развитием алгебры иррациональных величин в математике. Без знания логарифмов произвести расчеты равномерно-темперированного строя было бы попросту невозможно» [1, с. 138].

Конструирование нового звукоряда происходило с использованием идеализаций, не соответствовавших природным свойствам обертонов. Тем не менее мысленный эксперимент в музыке, будь это сочинение нового произведения, создание теоретической системы или изобретение нового строя, всегда осуществляется в самой музыкальной материи.

Отсюда следует, что в музыке абстрактно-логическое онтологически содержится внутри музыкальной материи, то есть в самих звуках. Абстрагирование проявляется уже на уровне выбора музыкально-выразительных средств, создания музыкальной системы (звукоряд, модальные наклонения и т.д.) и музыкального инструментария. Все природно-органические свойства музыкальной материи выстраиваются, структурируются согласно умозрительно изобретенной модели, характерной для исторической эпохи: из всего богатства звуковых форм производится отбор, селекция логически необходимых выразительных средств для наиболее адекватного эстетического выражения. Вместе с тем парадокс всех логико-структурных операций в музыке заключается в том, что они имманентно, миметически строятся как бы в подражание естественным, природным образованиям. В «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше пишет: «...мелодии представляют, подобно общим понятиям, *абстракт* действительности» [7, с. 119].

Язык музыки, основные семантические блоки уже являются результатом абстрагирования, проявлением работы механизмов мысленного эксперимента, значит, музыкальные конструкции есть не природные, но искусственные образования, обретенные, полученные силами человеческой души и разума. В ходе мысленного эксперимента вычлняются наиболее существенные характеристики звучания для максимально полного выражения «душевного смысла». Однако, по мнению В. В. Медушевского, «самые высокие духовные абстракции в музыке не теряют связи с телесностью: муки мысли оборачиваются муками тела. Это вполне соответствует жизни: жизнь ведь и разворачивается как практическое взаимодействие с природой и с другими людьми, и мышление при этом не совершается где-то над движением или сбоку от него – оно выявляется в поступках и стимулируется ими» [4, с. 168].

Абстрагирование и абстракция как основа осуществления мысленного эксперимента в музыке есть способ создания музыкального произведения. Музыкальные абстракции призваны сформировать не только единое ощущение, но и смысл, чувственно явленный и оттого предельно конкретный. А. С. Мигунов выделяет важнейшие способы художественного абстрагирования: типизацию и типологизацию [6, с. 52-54]. Ученый обращает внимание на то, что художественное абстрагирование в своей основе не есть отвлечение наиболее общих, среднестатистических явлений, но, напротив, художественное абстрагирование есть выявление, выделение скрытых, индивидуальных и неповторимых, т.е. не просто конкретных, но единичных явлений художественной действительности. Философ пишет: «Проблема типизации диалектична по своей природе. По настоящему типическое достигается в том произведении искусства, где художник выявляет особенности, специфику явлений. Подобно личности, которая становится тем индивидуальнее, чем полнее в ней представлено всеобщее, парадокс художественной типизации состоит в том, что образы искусства достигают наибольшей типизации лишь в том случае, если они максимально индивидуальны и уникальны» [Там же, с. 53].

Хотя музыкальное искусство по своей природе предельно абстрактно и в нем нет той зримой явленности, которая свойственна изобразительному искусству и литературе, тем не менее музыкальный смысл обладает и точностью, и конкретностью, выражение которых превосходит даже вербальные языковые средства. Эти качества музыки отмечает и В. В. Медушевский: «Смысл, обеспечивающий жизнь звукового организма, разумеется, не тот, что в сфере словесного, словесно-понятийного мышления. Его характеризует особенная удивительная конкретность» [4, с. 168]. Однако конкретность эта – тоже музыкальная, специфическая, неперевожимая без значительных потерь в иные знаковые системы.

Логика движения музыкальной мысли в мысленном эксперименте может быть выражена формулой «движение от Абстрактного к Конкретному». Впервые принцип восхождения мысли от Абстрактного к Конкретному в качестве наиболее общего принципа диалектической логики был открыт Г. В. Ф. Гегелем. Согласно Г. В. Ф. Гегелю, Конкретное есть развитое Абстрактное. В интерпретации В. В. Давыдова, «восхождение мысли от Абстрактного к Конкретному – это способ теоретического воспроизведения в сознании целостного объекта, а также – всеобщая форма разворачивания научного знания. Содержательная абстракция и содержательное обобщение – две стороны восхождения мысли от Абстрактного к Конкретному. Содержательная абстракция и содержательное обобщение создают разведение явления и сущности. Опираясь на внутренние связи явлений, они раскрывают его иное содержание. В основе теоретических знаний находятся не наглядные представления, а преобразования предметов. Это позволяет выйти в область внутренних связей и отношений, установить закономерности явлений мира, открыть новые законы. Содержательная абстракция и содержательное обобщение выражаются в форме теоретического понятия, которое служит способом выведения особенных и единичных явлений из их общей основы. Благодаря этому содержание теоретического понятия составляет процессы развития целостных систем» [3, с. 12].

Коль скоро мы говорим о музыке как результате определенного типа мышления и признаем наличие в ней разных степеней абстрактности [4, с. 167], проследим процесс диалектического движения от логико-понятийной сферы (сферы Абстрактного) к реальному воплощению исходных умозрительных принципов в музыкальном произведении (сфере Конкретного), его логическую схему. Для этого в качестве музыкальной абстракции рассмотрим музыкальную тему, выраженную в чувственной форме. Конкретизация и детализация музыкального образа осуществляется в процессе преобразований и трансформаций темы и тематизма, то есть мысленный эксперимент в музыке всегда осуществляется по логике самого музыкального образа, выявляемого в классической музыкальной традиции в тематизме.

Поясним сказанное подробнее. Если в музыкальной теме, к примеру, главной партии I части Двадцать седьмой сонаты Л. Бетховена изначально содержится конфликтное противопоставление двух контрастных элементов, то данное противопоставление – объективное качество музыкальной темы – развивается, обогащается новыми смысловыми оттенками, конкретизируется на протяжении всей музыкальной формы. Иными словами, все развитие протекает по логике темы и тематизма. Более того, изначально конфликтное противопоставление двух контрастных элементов не может не вызвать значительных количественных изменений, преобразований, трансформаций, способствующих логическому переходу музыкального образа в новое качество (диалектика перехода количественных изменений в качественные). Этот переход подготавливается с помощью мотивного развития в разработке, в структуре с дроблением, в секвенционных построениях и осуществляется в узловой точке в доминантовом органном пункте.

Движение от Абстрактного (тема как музыкальный образ в зародыше) к Конкретному (целостному разворачиванию потенций, заложенных в теме) воплощается практически во всех музыкальных формах Нового времени, даже в тех, которым музыкальная традиция придаёт статическое созерцательное значение. Даже в простой

репризной трехчастной форме повтор после нового музыкального материала будет восприниматься сознанием иначе, чем в первоначальном проведении. Восприятие даже полностью идентичного материала будет опосредовано тем музыкальным впечатлением, которое было внесено контрастной (или даже сходной) средней частью.

Наиболее рельефно, выпукло движение от Абстрактного к Конкретному в музыкальном мысленном эксперименте наблюдается в таких динамичных музыкальных формах, как сонатная, контрастно-составная, циклическая и вариационная. Так, вариационный принцип, изначально лежащий в основе элементарных музыкальных построений и одновременно являющийся фундаментом сложнейших музыкальных форм, в определенном смысле миметичен принципиальным структурным и динамическим построениям универсума в целом. С помощью данного принципа диалектически осуществляется познание мира. Создавая свою «виртуальную вселенную», музыкальное искусство в диалектическом движении от Абстрактного к Конкретному одновременно способствует проникновению в глубинные, сокровенные, даже сакральные слои духа и духовного, которые, без сомнения, имеют онтологический статус.

Можно пойти дальше. Предположим, что сфера эстетического как пограничная сфера между чистой духовностью и сугубо материальной не просто связывает воедино эти две сферы объективной реальности, но и продуцирует, порождает новое качество, новые грани феномена «идеального», способствует открытию новых возможностей в области духа. Одновременно с этим сфера эстетического выводит умозрительные феномены в область зрительного, слухового, наглядно воспринимаемого, ощущаемого и переживаемого. Более того, сфера эстетического осуществляет движение как сверху вниз, говоря языком И. Канта, из области ноуменального в область феноменального, так и снизу вверх. То есть во втором случае эстетическое познание начинается с видимого, слышимого, телесного, но не природного¹, а преобразованного материала, несущего на себе отпечаток духовной деятельности, воплощаемого с предельной ясностью в конкретном, чувственно данном артефакте.

Таким образом, «двойная нагрузка» сферы эстетического в диалектическом движении от Абстрактного к Конкретному не только создаёт новые возможности, но и приносит дополнительные трудности для вербализации музыкально-эстетических процессов. Открытие нового в результате диалектического движения от Абстрактного к Конкретному зачастую является следствием нарушения формально-логических ходов мысли, ломки старых канонов. Новое и в философии, и в науке, и в искусстве возникает в «точке логического изобретения». В музыкальном мысленном эксперименте новое возникает в узловых точках музыкальной формы, в точке предельного напряжения смыслоинтонационных процессов, в том числе на уровне создания темы.

Художественно-эстетическая звуковая модель (Абстрактное) способна проникнуть в глубинные, объективно не явленные структуры бытия и, более того, продуцировать, выстраивать особое духовное поле, понимаемое как сфера идеалообразования. Художественно-эстетическая звуковая модель (Абстрактное) выявляет существенные свойства объективной реальности (Конкретного) посредством специфических музыкальных средств, опредмечивает их в звуковом материале и, таким образом, вскрывает не целостную картину универсума, а конкретный слой, фрагмент действительности, который всегда богаче модели. Это вскрытие определённого модуса человеческого и природного бытия конституирует один из аспектов результата диалектического движения от Абстрактного к Конкретному.

Процесс диалектического движения от Абстрактного к Конкретному в музыкальном мысленном эксперименте должен выявляться на материальном уровне, в конкретных структурных преобразованиях музыкального материала, в первую очередь, на уровне темы и тематизма. Тема как музыкальная абстракция предстает как существенное отношение будущего музыкального образа. Тема обладает заданными музыкально-акустическими характеристиками: темп, ритм, регистр, тоновый, интервальный состав и т.д. Все эти свойства музыкальной темы в процессе музыкального развития конкретизируются и модифицируются. Например, возможно дробление темы на мотивы, проведение в других тональностях, других регистрах, в увеличении, уменьшении, ракоходе. Как следствие, меняется интервальное соотношение, пространственное перемещение (контрапункт дуодецимы), стреттное проведение (суммарное перемещение и в пространстве, и во времени, где одновременно происходит сжатие художественного времени). Диалектическое движение от Абстрактного к Конкретному в ходе мысленного эксперимента в музыке проявляется в конкретных структурных преобразованиях музыкального материала, в первую очередь на уровне темы и тематизма, и имеет следующие этапы:

- 1) выделяется существенное отношение (музыкальная тема);
- 2) тематическое развитие претерпевает изменения, реструктуризацию в процессе мысленного эксперимента;
- 3) операции мысленного эксперимента движутся по логике существенного отношения темы;
- 4) при движении музыкальной мысли от Абстрактного к Конкретному участвуют следующие структурные особенности: контраст, повтор, подобие и симметрия, варьирование (изменения) и т.д.

Таким образом, художественные абстракции обусловили становление мысленного эксперимента в музыке. Движение от Абстрактного к Конкретному, изобретенное в музыке XVII века, по существу является новой логической формой, законом формообразования, структурирования музыкальных произведений. В полифонических формах средневековой музыки сразу начиналось развитие без экспонирования основного тезиса, основной мысли произведения. В Новое время все композиторы стали выделять тему и лишь затем производить дальнейшие модификации и трансформации. То есть создание, конструирование музыкального

¹ Сфера эстетического предполагает исследование и природных эстетических объектов. К примеру, см. статью Вл. Соловьева «Красота в природе» [9, с. 276-332]. Однако любое эстетическое восприятие должно пройти стадию человеческой субъективности, то есть предполагает созерцательно-рациональную деятельность человеческого разума.

произведения в процессах мысленного эксперимента в новоевропейской музыке в целом подчиняется законам диалектической логики как общелогическому принципу, охарактеризованному Г. В. Ф. Гегелем как «восхождение мысли от Абстрактного к Конкретному». В связи этим можно выдвинуть гипотезу, согласно которой законы диалектики были открыты композиторами Нового времени, и не просто открыты, но активно применялись в процессе создания музыкального произведения задолго до того, как они были сформулированы в философии. Принцип «восхождение мысли от Абстрактного к Конкретному» становится логическим скелетом музыкального мысленного эксперимента. Одновременно движение от Абстрактного к Конкретному является принципом, объединяющим естественно-научные и художественные методы познания. Так законы диалектики претворились в законы музыкальной формы.

Список литературы

1. Волошинов А. В. Математика и искусство. М.: Просвещение, 1992. 335 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
3. Давыдов В. В. Теория развивающего обучения. М.: ИНТОР, 1996. 542 с.
4. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
5. Медушевский В. В. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // Советская музыка. 1988. № 11.
6. Мигунов А. С. Искусство и процесс познания. М.: Изд-во МГУ, 1986. 127 с.
7. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. Литературные памятники. 829 с.
8. Новейший философский словарь. Изд-е 3-е, испр. Минск: Книжный дом, 2003. 1278 с.
9. Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Избранные произведения. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 544 с.
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения: сборник избранных текстов. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

ARTISTIC ABSTRACTIONS IN MUSIC: LAWS OF DIALECTICS AND LAWS OF MUSICAL FORM

Kul'bizhekov Viktor Nikolaevich, Ph. D. in Philosophy
Krasnoyarsk
oolam@yandex.ru

The author considers artistic abstractions, which are the basis for thought experiment formation in the music of the Early Modern Period, proves that abstract-logical is ontologically contained within musical matter and paradoxically it is immanently built as though an imitation of native, natural formations; characterizes the logic of musical thought movement as a movement from abstract to concrete, which is consistent with the laws of dialectics, and also shows the role of abstractions in the creation of the artistic work.

Key words and phrases: abstract; concrete; idealization; typification; musical thinking; universum; art.

УДК 94(47).084.6

Исторические науки и археология

В статье на конкретных историко-статистических и историко-правовых материалах рассматриваются особенности налоговой политики советского государства в условиях «Нового курса» (середина 1920-х гг.), которая характеризовалась смягчением налогового бремени в деревне. Автор делает вывод, что государство снижало налоги, одновременно переводя их из натуральной формы в денежную, сохраняло классовый подход, выразившийся в предоставлении бедноте налоговых льгот. Такая политика привела к снижению напряженности в деревне и более активному сбору налогов.

Ключевые слова и фразы: крестьянство; государство; налоги; льготы; стабилизация; «Новый курс».

Леконцев Олег Николаевич, к.и.н., доцент
Глазовский государственный педагогический институт
ONLekontsev@mail.ru

**НАЛОГОВАЯ ПОЛИТИКА СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА В ГОДЫ «НОВОГО КУРСА»
(1924-1925 ГГ.) (НА МАТЕРИАЛАХ ВЯТСКОЙ ГУБЕРНИИ И ВОТСКОЙ ОБЛАСТИ)®**

Середина 1920-х гг. ознаменовалась проведением в СССР «Нового курса» – единственного в советскую эпоху вплоть до перестройки комплекса реформ, опирающегося на ограниченные рыночные реформы. Необходимость проведения преобразований была вызвана завершающимся восстановительным периодом и необходимостью в связи с этим выбора дальнейшего пути развития. Господствовавшая в это время группа И. В. Сталина – Н. И. Бухарина – А. И. Рыкова предлагала дальнейшее развитие ограниченных рыночных отношений, выступала за отказ в сфере экономики от жестких военно-коммунистических методов управления.