



Г. А. МИРОНОВ

**Размышления  
любителя  
шахматных  
этюдов**

Г.А.МИРОНОВ

**Размышления  
любителя  
шахматных  
этюдов**



Москва  
«Физкультура и спорт»  
1975

**Миронов Г. А.**

М 64 Размышления любителя шахматных этюдов. М., «Физкультура и спорт», 1975.

80 с. с ил.

Автор этой книги, любитель и знаток шахматных этюдов, делится с читателем своими мыслями о том, что такое красота художественного произведения в шахматах, как развивалась и развивается этюдная композиция, какими должны быть соревнования этюдистов.

Книга рассчитана на широкий круг любителей шахмат.

М  $\frac{60904-095}{009(01)-75}$  99-75

7А9.1

**Глеб Александрович Миронов**

**РАЗМЫШЛЕНИЯ ЛЮБИТЕЛЯ ШАХМАТНЫХ ЭТЮДОВ**

Заведующий редакцией Э. П. Киян. Редактор Ю. А. Бразильский. Художник А. Ю. Литвиенко. Художественный редактор Ю. Н. Маркаров. Технический редактор С. С. Басилова. Корректор Л. В. Чернова. А03651. Сдано в производство 9/ХІІ 1974 г. Подписано к печати 31/І 1975 г. Бумага тип. № 2. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Печ. л. 5. Уч.-изд. л. 4,58. Тираж 50 000 экз. Издат. № 5360. Цена 14 коп. Зак. 326. Ордена «Знак Почета» издательство «Физкультура и спорт» Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, К-6, Каляевская ул., 27. Отпечатано с матрицы ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Совете Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валуевская, 28 на Ярославском полиграфкомбинате «Союзполиграфпрома» при Совете Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ АВТОРА

Автор этой небольшой работы никому, кроме ближайших соседей и сотрудников, не известен ни как шахматист, ни как композитор этюдов. Короче говоря, ничем в шахматах (и в чем-либо другом) не прославился.

Правда, одним из немногих своих этюдов он мог бы прославиться довольно широко, но не захотел. Эта похвальная скромность имела, впрочем, свое прозаическое объяснение. Этюд, о котором идет речь, был хорошим этюдом, даже очень хорошим. Единственный его недостаток состоял в том, что точно такой же этюд был на два десятка лет раньше составлен и опубликован одним известным всему миру композитором.

Это подозрительное совпадение было совершенно случайно (и, к счастью, вовремя) обнаружено автором, что избавило его от опасной склонности к тщеславию.

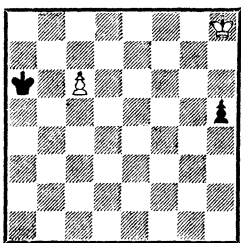
Данная работа имеет, следовательно, хотя бы ту оригинальную особенность, что сделанные в ней выводы опираются не на силу авторитета, а лишь на факты и доступные пониманию доводы.

Автор же заслуживает снисхождения. Он был искренен в своей наивной надежде внести ясность в наиболее наболевшие и спорные вопросы дальнейшего развития этюдной композиции. Повинен он лишь в горячей любви к ней. Любовь же, как известно, совершенно неуправляема, даже в нашу эпоху.

## ВОПРЕКИ ОЧЕВИДНОСТИ

Широко известный этюд, созданный Рихардом Рети, вызвал удивление, а затем восхищение шахматистов всего мира.

№ 1. Р. Рети, 1921



Ничья

Черная пешка идет в ферзи, и догнать ее невозможно, а белая беззащитна, и противник легко может ее уничтожить. На пат нет ни малейшей надежды. Следовательно, положение белых безнадежно. Железная логика этого рассуждения, казалось бы, ясно доказывает, что задание невыполнимо и даже абсурдно.

Но задание выполнимо, а «железная логика» ошибочна. Если вдуматься в позицию и действительно применять логику, а не только ссылаться на нее, то не так уж трудно выполнить «невыполнимое». На пат действительно надежд нет. Догнать черную пешку король не может, это правильно. И защитить свою

пешку он не может, это тоже правильно. А общий вывод все же неправилен.

Изучая какое-либо явление, обычно расчлняют его на более простые, а затем полученные выводы объединяют. При этом нередко упускают или недооценивают тезис диалектического материализма о взаимосвязи всех явлений. Так и случилось со многими любителями шахмат. Этюд Рети поставил их в тупик, а некоторые расценили его как шутку.

Между тем сущность шахматной позиции данного этюда не исчерпывается простой суммой тех явлений, на которые привычно, для удобства рассуждений, расчленили ее многие решатели. Они рассматривали отдельно погоню за черной пешкой и отдельно устремление на выручку своей пешке, но упустили взаимосвязь этих возможностей. При одновременной погоне «за двумя зайцами» один в данном случае ловится.

Четыре фигурки, искусно расставленные Рихардом Рети на шахматной доске, не только послужили прекрасным испытанием изобретательности и проницательности любителей шахматной игры, но и многих из них заставили задуматься над бесчисленным множеством, казалось бы, вполне ясных явле-

ний во всех отраслях практической деятельности.

Мало что так способствует развитию гибкости ума и приобретению склонности к проникновению в сущность явлений, как решение, а особенно составление шахматных этюдов.

К сказанному многие могут отнестись с недоверием: сомнительно, будто игра учит лучше, чем жизненный опыт. Но не выразят недоверия, например, учащиеся шоферских курсов, где применяется механизм автомобиля в комплексе с киноэкраном, на котором возникают дорожные ситуации различной трудности и опасности, а курсант, рискуя только оценкой преподавателя, должен научиться на каждую из этих ситуаций быстро и правильно реагировать в роли шофера.

В условиях реальной езды на автомобиле будущему шоферу было бы просто невозможно приобрести столь же богатый опыт, как в процессе «игры в шофера». Он погиб бы задолго до полного завершения курса, а при исключительном везении, сохранив жизнь, хорошо познакомился бы с хирургами.

Конечно, любые подобные игры, будь то на шоферских курсах, в городке космонавтов или в военной академии, — лишь одно из подсобных средств к усвоению знаний, накопленных различными отраслями науки. Но нельзя забывать о возрастающей роли игр не только в области преподавания, а и в развитии самих научных исследований.

Важным показателем уровня развития любой науки Карл Маркс считал степень применения ею средств и методов мате-

матики. А в современной математике все большую роль приобретает теория игр, ибо она глубже других отраслей математики проникает в проблемы многофакторных динамических процессов, из которых и состоит реальная действительность. И не случайно наука об управлении процессами — кибернетика — широко опирается (и чем дальше, тем больше) на теорию игр, а из игр все большее внимание исследователей привлекают шахматы.

При изучении различных закономерностей многофакторных динамических процессов, каково бы ни было их содержание, шахматы — великолепный экспериментальный материал для отыскания и проверки способов применения формальной и диалектической логики, методов факторного анализа, теории информации, теории управления процессами, их моделирования, прогнозирования и оптимизации.

Уверенность в справедливости сказанного базируется на следующих соображениях.

1. Шахматы таят в себе практически неисчерпаемое разнообразие динамических взаимодействий всевозможных факторов.

2. Шахматы — простой в обращении материал, который позволяет любой изучаемый на нем процесс легко зафиксировать, любой проводимый эксперимент когда угодно приостановить и когда угодно возобновить, в тех же условиях или с внесением желательных изменений.

3. В шахматах всегда возможно качественно и количественно измерить действие каждого изучаемого фактора, что

при изучении природных процессов практически недостижимо, даже с помощью самой совершенной аппаратуры.

4. Шахматы позволяют моделировать и надежно проверять как простые, так и сложные формально-логические построения, диалектические связи и переходы.

Шахматная игра, казалось бы,— произвольная система абстракций. Поэтому некоторые шахматисты, в частности Б. Демчинский в брошюре «Трагедия чистой мысли» (1924 г.), высказывались в том смысле, что шахматы абсолютно оторваны от реальной действительности. Но это вовсе не так. Шахматы представляют собой весьма сложную, хотя и очень упрощенную модель материального мира, причем модель в основном верную. Шахматы своеобразно моделируют основу основ реального мира — материю, движущуюся в пространстве и во времени.

Шахматы — вполне цельная система абстракций, и потому каждое событие в этой системе подчинено своим непреложным «законам природы» и локальным закономерностям. В шахматах действуют и причинно-следственные (логические) взаимосвязи, и диалектическая противоречивость развития процессов.

Люди любят шахматы именно потому, что шахматы моделируют реальную действительность, насыщенную борьбой, притом удобно моделируют, позволяют каждому управлять своей судьбой (если угодно, то и судьбой всего мира), а при неудаче — начать жизнь снова и обладать

в новой жизни уже с юных лет житейским опытом старца.

Здесь и ответ на давнишние споры о том, что такое шахматы — игра, наука, спорт или искусство? Шахматы могут быть всем этим, то есть могут хорошо моделировать самые различные формы деятельности человека.

Непосредственной прикладной выгоды шахматы не приносят. На шахматных полях не растут ни рис, ни пшеница, там нельзя получить ни знания агронома, ни хотя бы его диплом. На шахматных полях выращиваются ясность мысли, гибкость ума, проницательность, понимание (что гораздо выше знания) процессов, объективность и самокритичность. И для этих-то плодов климат шахматных полей идеален, а выгоды от их урожая неисчислимы.

В искусственном и условном, но законченно цельном мире шахматных абстракций, как и в реальном мире, есть идеи, оторванные от жизни, и идеи, связанные с жизнью, со свойствами её стадиями развития. Различные отрывки и позиции из шахматной партии — это эпизоды и моментальные снимки из шахматной жизни. Этюды — это наиболее удивительные, но вполне реальные эпизоды из жизни шахмат.

Уместно сопоставить в этом отношении шахматные этюды и задачи. Задачи тоже порождены жизнью (короля противника всегда желательно заматовать), но оторваны от нее требованием обязательного достижения мата в определенное число ходов.

## НАПРАВЛЕНИЯ ЭТЮДНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Для успешного развития любовью творческой деятельности совершенно необходимы творческие дискуссии, критика и самокритика, осмысление проделанной и предстоящей работы. В области этюдной композиции внимание шахматистов привлекла в середине 20-х годов борьба с «классицизмом», развернутая сторонниками «романтизма». Теперь, полвека спустя, можно подвести итоги этой борьбы.

Ее, собственно, не было, просто «романтики» резко обрушились на творческие установки «классиков». За что? Как это ни странно, ответить на поставленный вопрос очень трудно. Не легче было ответить на него и в разгар борьбы, главным действующим лицом которой был один из известных этюдных композиторов и неутомимый пропагандист этюдной композиции А. О. Гербстман. Его книги свидетельствуют о том, что он, безусловно горячо любя искусство этюдной композиции, пытался найти закономерности его развития. Но, увлеченный созданной им умозрительной концепцией, Гербстман во многом заблуждался и даже иной раз «подгонял» под нее факты.

В своей книге «Шахматный этюд в СССР» (1934 г.) он, подводя итоги дискуссии, так определил суть разногласий: «Классики — В. и М. Платовы и их последователи (С. П. Филаретов и др.), в значительной мере также А. А. Троицкий и Л. И. Куббель — основное внимание уделяли соотношению материала, сил, причем в подавляющем большинстве случаев идея вы-

текала из взятого (и установившегося) соотношения. Для романтиков — Симховича, Кляцкина, отчасти меня, позднее Королькова, Каспаряна, Казанцева и др. — на первом месте была идея, соотношение же материала носило подчиненный характер».

Не будем пока вникать в программу «романтиков» и ограничимся выяснением ошибочных установок «классиков». Выдвинутые против них обвинения сводились, как видим, к трем пунктам:

1. «Классики» основное внимание уделяют соотношению материальных сил в этюде.

2. У «классиков» идеи вытекают из соотношения материальных сил.

3. «Классики», составляя этюды, не выходят за узкие рамки определенного (установившегося) соотношения сил.

Первый пункт обвинения никогда и никем не был обоснован. Он не вытекал ни из содержания этюдов критиковавшихся композиторов, ни из декларированных ими принципов. Свои творческие установки В. Н. и М. Н. Платовы сформулировали предельно ясно (они цитируются здесь по книге Гербстмана), и эти установки не дают абсолютно никаких оснований для обвинений.

«Этюд, как и всякое произведение искусства, должен удовлетворять требованиям со стороны как содержания, так и формы. Содержанием является та или иная идея, находящая свое выражение в комбинационной или позиционной игре; закон-



ченность формы заключается в простоте построения, соединенной с максимальной экономией средств: чем проще начальное положение, тем сильнее эффект, вызываемый при выявлении скрытой в позиции идеи».

Второй пункт обвинения вполне соответствует действительности, но в нем нет криминала. Воплотить в шахматном этюде возможно только те идеи, которые гаятся в том или ином соотношении материальных сил на доске. Материя первична, и от этого никуда не уйти.

Третий пункт обвинения был бы справедлив, если бы «классики» провозгласили какое-то соотношение сил в этюде нормой. Но этого не было, да и сами «классики» определенных норм соотношения сил в своих этюдах не придерживались. Нельзя же в вину композитору ставить то, что он не сумел (таланты не беспредельны) или не успел (жизнь коротка) создать этюды с желательным для кого-то соотношением сил.

Итог ясен: у обвиняемых никогда не было тех прегрешений перед этюдной композицией, в которых их обвинял Гербстман. Но что же было? Было совсем не то.

В те времена (как и во все другие времена) некоторые молодые авторы иногда поспешно публиковали свои далекие от совершенства произведения и не получали таких горячих публичных похвал, как хотелось бы. В области композиции шахматных этюдов тогда, как до того и позже (о чем еще будем говорить), такие произведения грешили громоздким построением.

А. О. Гербстман, выступая

публицистом в области этюдной композиции, декларировал свою заботу о молодежи, но, вместо того чтобы вооружать неопытную молодежь действенными методами совершенствования мастерства, недостатки их произведений объявил проявлениями творческой смелости и новаторства, чем, несомненно, затруднил творческий рост начинающих композиторов.

Позже Гербстман объявил синтезом «классицизма» и «романтизма» провозглашенный им этюдный «реализм», чем еще больше запутал вопрос. К какой словесной и логической эквилибристике он вынужден был прибегать, чтобы чем-нибудь подкрепить свои схемы «идейной борьбы» творческих направлений в этюдной композиции, покажем хотя бы на примере освещения им вопроса о формах организации своего труда отдельными композиторами.

Как известно, Троицкий забросил одно время шахматную композицию и вернулся к ней, когда ознакомился со случайно попавшими в его руки работами Платовых, Ринка и Зеверса. Он решил последовать их примеру углубленной разработки отдельных тем целыми сериями этюдов и отказаться от своей прежней бессистемности. В статье «Вместо автобиографии» Троицкий писал: «В особенности изумительные достижения Ринка убедили меня в этом...» В дальнейшем метод «преследования темы» доставлял Троицкому большое удовольствие. А вот Л. И. Куббеля, напротив, никогда не привлекала такая организация своей творческой работы: «При выборе тем я никогда

не стремился к систематической их разработке».

Даже эти различия в личных характерах композиторов Гербстман изображал как проявления некой «идейной борьбы» одних композиторов против других. В упомянутой своей книге он к словам Куббеля дал такой комментарий: «Последнее признание весьма знаменательно: в нем решительный поворотный пункт от главенства материала к преобладанию идеи». А о сериях этюдов Ринка он заявил: «Мы видим, что борьбу с материалом, свойственную творческим поискам А. А. Троицкого, у Ринка заменяет борьба материала».

Не трудно заметить весьма вольное освещение «идейных разногласий». Но именно оно позволяло относить любого композитора к любому из якобы про-

тивоборствующих лагерей. Так, Л. И. Куббель с его неисчерпаемой фантазией творческих замыслов был объявлен «классиком», а строгий аналитик Н. Д. Григорьев — «романтиком».

Снискав репутацию главного судьи по делам идейных направлений в этюдной композиции, А. О. Гербстман дал уникальную формулировку цели своих забот (там же, стр. 61—62): «...побудить советский композиторский молодежь к дальнейшему творчеству, в противовес хотя бы Ринку, который стремился исчерпать все возможности единолично, чтобы преградить дорогу другим композиторам».

Что это, как не откровенное желание подменить творческое соревнование композиторов взаимными подозрениями в попытках «преградить дорогу»?

## О ТВОРЧЕСКОМ ЗАСТОЕ

Не грозит ли этюдной композиции творческий застой? Этот вопрос затронул в своей книге «Галерея шахматных этюдистов» (1968 г.) композитор и коллекционер этюдов Ф. С. Бондаренко. Заявив, что ставит под сомнение схему «классицизм — романтизм — реализм», он все же широко пользуется ею, «поскольку она бытует в шахматной литературе». На вопрос о творческом застое он ответил отрицательно, отнеся угрозу застоя к уже пройденному этапу.

Отметив, что в этюдах «последних лет периода классицизма» увеличилось число повторений, причем последующие произведения часто уступают пред-

шественникам, Ф. С. Бондаренко объяснил это эндшпильным соотношением материальных сил на доске, обычным для этюдов того времени. Иначе говоря, эндшпильное соотношение материала уже сравнительно хорошо изучено композиторами, а все лучшее в нем почти исчерпано их творчеством.

Суть выводов Ф. С. Бондаренко состоит в том, что эндшпильное соотношение сил в шахматных этюдах тормозило творчество композиторов, но затем эта причина временного творческого застоя была устранена «романтиками», которые переключили тематику этюдов на просторы миттельшпиля. Справедливость

этого вывода требует, однако, обстоятельной проверки.

Сначала выясним, что такое эндшпиль. Руководитель авторского коллектива, создавшего наиболее полное исследование эндшпиля — трехтомник «Шахматные окончания» (1956—1962 гг.), — Ю. Л. Авербах в «Словаре шахматиста» (1964 г.) писал: «Точно провести грань, разделяющую миттельшпиль и эндшпиль, трудно. Эндшпиль возникает чаще всего тогда, когда разменено большинство фигур...»

Австрийский теоретик эндшпиля Иоганн Бергер в своем капитальном труде «Теория и практика эндшпиля» (1889 г.) подразделил эндшпиль на подлинный и планомерный и подчеркнул, что исследует только последний. О нем он сказал так: «Если... у обоих противников остается лишь незначительное число фигур, то у одной из сторон часто имеется возможность довести игру до определенного, заранее известного конца, причем различие в комбинационных способностях и в степени изобретательности играющих теряет свое значение».

Известный исследователь эндшпиля И. Л. Майзелис, один из авторов трехтомника «Шахматные окончания», в предисловии (1929 г.) к русскому переводу труда И. Бергера пояснил сказанное: «Чтобы дальнейшее разыгрывание эндшпиля было оправданно, необходимо, чтобы у одной из сторон был некоторый перевес материального или позиционного характера. Задача заключается в том, чтобы этот перевес использовать, сведя игру типичными для шахматной игры приемами к более прос-

тым, уже исследованным окончаниям — теоретическим эндшпилям. В целом ряде таких теоретических эндшпилей борьба еще очень трудна, в других даже наличие известного преимущества все же недостаточно для победы».

К сказанному надо добавить, что Бергер исключал из компетенции планомерного эндшпиля какие-либо «незакономерные» осложнения. Он писал: «Случаи неожиданных нарушений закономерного течения партии не могут служить предметом исследования в научной системе, и теория должна ограничиться тем, чтобы в надлежащих местах предостеречь...»

Высказывания Бергера о неприемлемости для научного исследования «незакономерных» нарушений течения партии наивны, но ими нельзя пренебрегать, они неотъемлемы от введенного им понятия «планомерный эндшпиль», а оно чрезвычайно полезно для ясного понимания некоторых вопросов этюдной композиции.

Итак, эндшпиль можно подразделить на теоретический, планомерный и подлинный. Теоретический эндшпиль — это такое соотношение сил на доске, все позиции которого на основании известных признаков можно подразделить на выигрышные, ничейные и проигрышные для той стороны, чья очередь делать ход.

Планомерный эндшпиль — это такое соотношение сил на доске, при котором большинство позиций на основании известных признаков можно перевести в правильно выбранное русло теоретического эндшпиля. Здесь

возможно множество «незакономерных» нарушений планомерного ведения игры.

Подлинный эндшпиль — это огромная и малоисследованная территория без четкой границы с миттельшпилем, где ориентироваться приходится по пока ещё несовершенному компасу «общих принципов».

Перспективный план исследователей эндшпиля состоит в том, чтобы все шире захватывать теоретическим эндшпилем территорию планомерного эндшпиля, а его власть распространять на владения подлинного эндшпиля.

Теперь рассмотрим, насколько

ко прав Ф. С. Бондаренко, утверждая, что в свое время «эндшпильное соотношение материала... стало оковами для дальнейшего развития» этюдной композиции.

Мы видим, что подлинный эндшпиль — это, как и миттельшпиль, нетронутая целина для этюдных композиторов, а планомерный эндшпиль — самое удобное для них поле деятельности (основные закономерности установлены, исключения неизвестны), и только в теоретическом эндшпиле этюдным композиторам делать нечего. Но, может быть, ему-то и принадлежит уже вся территория эндшпиля?

### ГДЕ ТЕПЕРЬ ЛИНИЯ ФРОНТА!

Как идет наступление теоретического эндшпиля? Для ориентировки в карте военных действий обратимся к Ю. Л. Авербаху. В «Словаре шахматиста» он сообщает:

«В зависимости от количества боевых сил окончания принято делить на следующие группы: а) простые, б) смешанные и в) сложные. В простых окончаниях кроме королей с пешками или без пешек на доске имеется не более одной фигуры одного наименования с каждой стороны\*. В смешанных окончаниях кроме королей с пешками или без них на доске имеется не более одной фигуры разного наименования с каждой стороны. В сложных окончаниях кроме короля с пешками или без них на доске имеется по две и более фигур с каждой стороны».

\* То есть по ферзю, по ладье, по слону или по коню.

Из сказанного Ю. Л. Авербахом ясно, что теоретики эндшпиля еще вплотную не занимались сложными окончаниями, иначе они заметили бы, что сложным окончаниям предшествуют другие («полусложные»?), где кроме королей с пешками или без них у одной стороны две фигуры, у другой — одна.

Посмотрим, как обстоит дело с группой простых окончаний. Эта группа еще не вся завоевана теоретическим эндшпилем. Придется рассматривать ее по подгруппам: бесфигурные, ферзевые, ладейные, слоновые, коневые.

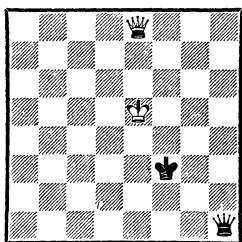
Бесфигурные окончания, видимо, теоретическим эндшпилем еще не освоены, ибо, судя по сообщению Ф. С. Бондаренко (журнал «Шахматы», Рига, 1972 г., № 12), только недавно подведены итоги очередного на Украине первенства композиторов, где темой были пешечные этю-

ды. Впрочем, ни одна из других подгрупп тоже еще не завоевана теоретическим эндшпилем.

Придется в какой-либо из подгрупп, например в подгруппе простых ферзевых окончаний, рассмотреть, как обстоит дело в каждом из эндшпилей, входящих в подгруппу: «ферзь против пешки»; «ферзь против ферзя»; «ферзь с пешкой против ферзя»; «ферзь с пешкой против ферзя с пешкой»; «ферзь против двух пешек» и т. д.

Первый из эндшпилей этой подгруппы — «ферзь против пешки» — давно и полностью на территории теоретического эндшпиля. Второй — «ферзь против ферзя» — долгое время считался вполне изученным уже с XVI в. Тем не менее о нем стоит кое-что рассказать.

№ 2

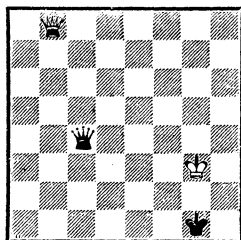


Выигрыш ферзя (и партии) «сквозным» шахом, вроде тех, что возможны в показанной на диаграмме позиции, где побеждает тот, чья очередь хода, был известен еще со времен вытеснения шатранджа европейскими шахматами — в XV веке.

То же можно с уверенностью сказать и о примитивных матах с помощью 3—4 шахов ферзем в позициях вроде № 3.

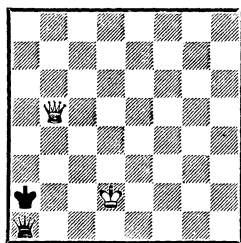
Но когда впервые был достигнут выигрыш в позиции вро-

№ 3



де № 4, он, вероятно, произвел на современников сильное впечатление.

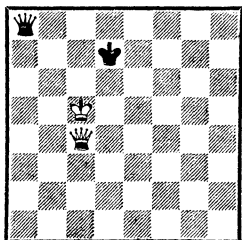
№ 4



Белые не шахуют, они идут королем, после чего черные могут по своему выбору пойти королем или ферзем (пятнадцать возможных ответов!), но предотвратить неизбежную свою гибель не в силах. Этот способ выигрыша безусловно был выдающимся открытием в области эндшпиля, но история не сохранила ни даты открытия, ни имени его автора. Известно лишь, что в конце XVI века этот прием уже не был новинкой, и Д. Полерио в своем рукописном труде использовал в одной из задач идею неизвестного автора лишь как финал довольно длинной серии шахов.

При различных возможных размещениях фигур финал этот, однако, возможен только при том условии, что черный ферзь находится на угловом поле.

№ 5. Ю. Мендгейм, 1832

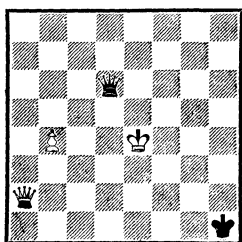


Выигрыш

Одну такую позицию, не самую трудную, но с черным королем, максимально отдаленным от смертельного угла, опубликовал в 1832 году один из сильнейших немецких шахматистов того времени — Юлиус Мендгейм. Вряд ли он был автором позиции, скорее она была просто «бесхозной».

Около 300 лет шахматный мир и не подозревал о возможности новых открытий в эндшпиле «ферзь против ферзя». И все же совершенно невероятное открытие было сделано. О нем стало известно из публикации 1887 года, через семь лет после смерти автора. Автором же был известный немецкий шахматист и редактор шахматного журнала Густав Нейманн.

№ 6. Г. Нейманн

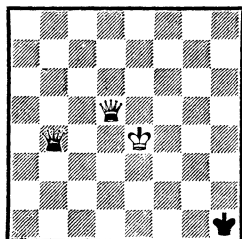


Выигрыш

Играя белыми (когда и против кого — мы не знаем), он в показанном здесь положении по-

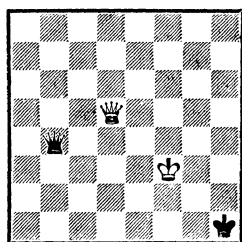
шел ферзем на d5, то есть сознательно пожертвовал единственную пешку ради достижения позиции, в которой ферзь противника не на угловом поле и никакая серия шахов не приводит ни к мату, ни к выигрышу ферзя.

№ 7



В этой позиции, которая могла возникнуть в партии, следует ход королем на f3, после чего проигрыш черных неизбежен, несмотря на их полную свободу действий.

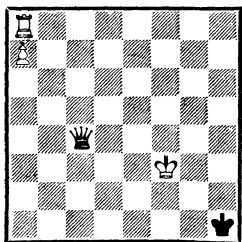
№ 8



Открытие Г. Нейманна получило в 1952 году более выразительное воплощение в этюде советской шахматистки И. А. Канторович (см. диагр. № 9).

1. Lh8+ Kpg1 2. Lh1+.

Вернемся к выяснению линии фронта «теоретического эндшпиля». Итак, в группе простых окончаний, в подгруппе ферзевых, один из простейших эндшпилей — «ферзь против ферзя» — стал теоретическим не с



Выигрыш

конца XVI века, как долгое время считалось, а с конца XIX века.

Перейдем к следующему по сложности эндшпилю той же подгруппы — «ферзь с пешкой против ферзя». Остановиваясь на нем в третьем томе (1962 г.) коллективного труда «Шахматные окончания», Ю. Л. Авербах писал: «Теоретики до самого последнего времени не дали с исчерпывающей полнотой ответа на, казалось бы, простые вопросы: можно ли в таком эндшпиле реализовать лишнюю пешку, каков наилучший план игры на выигрыш, как следует защищаться слабейшей стороне?»

Авербах рассказал далее, что, приступив к систематическому исследованию этого эндшпиля, решил ограничиться позициями с пешкой на 7-й горизонтали, а эти позиции разделить, в свою очередь, на четыре типа — с пешкой на центральной вертикали, на слоновой, коневой и ладеной. Намеченный план был выполнен и результаты изложены в третьем томе «Шахматных окончаний».

Таким образом, положено начало (только начало) разработке теоретического эндшпиля «ферзь с пешкой против ферзя». Что же касается следующего за ним в той же подгруппе — «ферзь с пеш-

кой против ферзя с пешкой», — то он все еще на территории подлинного эндшпиля и так же далек от перехода даже в область планомерного эндшпиля, как и остальные окончания этой подгруппы\*.

Примерно такими же оазисами в бескрайней пустыне выглядят пока изученные участки и других подгрупп простых, а также смешанных эндшпилей.

Композиторам шахматных этюдов, да и всем любителям шахмат, было бы интересно и полезно получить ясную информацию о нынешних границах между территориями подлинного, планомерного и теоретического эндшпиля. Интересно, конечно, было бы одновременно узнать и об основных силах, завоевавших определенные территории или ведущих наступление на тех или иных участках фронта, об отдельных боевых эпизодах.

Такая информация в виде небольшой книжки не заменила бы, конечно, справочников по эндшпилю и специальных монографий, но очень помогла бы ориентироваться в существующей у нас и за рубежом обширной и практически недоступной литературе.

Надо полагать, что и весьма беглое знакомство с тем, где теперь проходит линия фронта теоретического эндшпиля, позволяет правильно оценить утверждения Ф. С. Бондаренко об «оковах», от которых «романтики» будто бы избавили этюдную композицию.

\* Читатель, вероятно, знает, что в 1974 году ЭВМ «Каисса» «научилась» безукоризненно играть эндшпиль «ферзь с пешкой «b» против ферзя». — Ред.

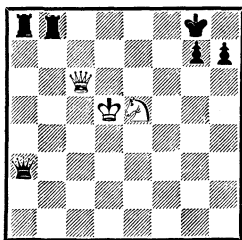
## К ЧЕМУ ЛЕЖИТ ДУША!

Никто не оспаривал классическую формулу В. Н. и М. Н. Платовых: «Содержанием этюда является та или иная идея, находящая свое выражение в комбинационной или позиционной игре». Эта формула, предоставляя безграничный простор в выборе тематики произведений, призывает композиторов к творческому соревнованию, к воплощению самых разнообразных замыслов.

Лично В. Н. Платов, как и Л. И. Куббель, предпочитал комбинационные этюды и сожалел, что Генри Ринк тратит свой выдающийся талант на разработку этюдов, в которых «комбинация совершенно ступшевывается перед игрой позиционного и механического характера». Н. Д. Григорьев, напротив, особо ценил логическую красоту мысли и как композитор избрал для себя область аналитических этюдов. А. А. Троицкий блестяще воплощал в своих этюдах замыслы любого содержания.

Еще в конце XV века в трактате испанца Хуана Лусены, где собрано все лучшее из виденного им в Испании, Италии и Франции, была приведена следующая позиция.

№ 10. XV в.

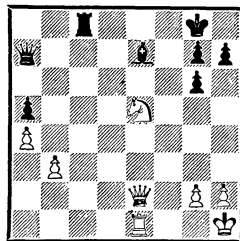


Выигрыш

Несмотря на материальный перевес черных, белые выигрывают блестящей по тем временам комбинацией с жертвой ферзя: 1. Фе6+ Крh8 2. Кf7+ Кpg8 3. Kh6++ Крh8 4. Фg8+ Л : g8 5. Кf7×.

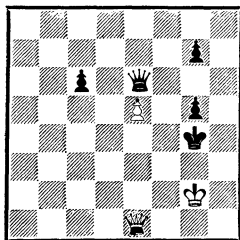
Но уже давно мало кто попадает на эту матовую комбинацию. Обычно она теперь, даже в легких партиях рядовых любителей, выполняет вспомогательную роль, то есть лишь принимается партнерами во внимание наряду с другими тактическими угрозами.

№ 11



Здесь один из примеров такого рода. После 1. b4 черные не могут взять пешку из-за угрозы 2. Фа2+. После ответа черных, парирующего матовую угрозу (1. . .h6), белые продвинули пешку на b5, превратив ее из слабой в сильную.

№ 12. А. Троицкий, 1889



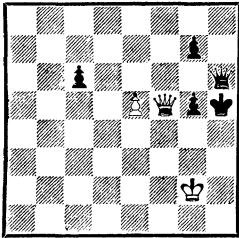
Выигрыш



А вот позиция, не дающая возможностей для блестящих комбинаций. У белых на две пешки меньше и, казалось бы, нет надежды даже на ничью, а в действительности достигим выигрыш.

1. **Фe4+ Kph5** 2. **Фh7+ Фh6** (возвращаться обратно нельзя — теряется ферзь) 3. **Фf5**.

№ 13

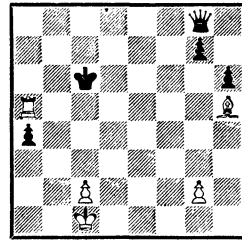


Сравните создавшееся положение с исходным. Что делать черным? Все их фигуры, кроме пешки «с», полностью парализованы, любой их ход влечет за собой немедленный проигрыш — мат или потерю ферзя. Черным стали мешать (раньше не мешали!) собственные пешки. Остается продвигать пешку «с», которая мешает черному ферзю вырваться на свободу. Но, как только она продвинется, мешать станет белая пешка: 3. . . **c5** 4. **e6 c4** 5. **e7 Фс6+ 6. Фf3+** и выигрыш.

Красиво? Да. А где же блестящая комбинация? Ее и в помине не было. Откуда же исходит сияние красоты? Оно создано неожиданным результатом трех простеньких ходов ферзем. В них-то и нашла свое выражение позиционная идея выигрыша.

Теперь попробуйте решить, что лежит в основе этюда Г. Ринка — комбинационная идея или позиционная?

№ 14. Г. Ринк, 1903



Выигрыш

1. **Ла8 Фа2** 2. **Л : a4 Фg8** 3. **Ла8 Фh7** 4. **Сg6** и выигрыш. Возможен такой диалог:

— Четыре жертвы фигуры! Конечно, основа комбинационная.

— Но разве попытки поймать противника на зевок ферзя это комбинации?

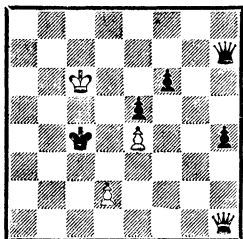
— Пожалуй, нет. И все же — четыре жертвы фигуры! Ничего, кроме жертв!

План выигрыша основан на позиционном замысле вытеснения ферзя со всех доступных ему полей. В этюде Троицкого ферзь оттесняется шахами королю без каких-либо жертв, а здесь прямыми атаками косвенно защищенных фигур — ладьи, затем слона. Защита этих фигур основана на весьма примитивной угрозе (тронешь — выиграю ферзя), но нажим на ферзя имеет вид жертв, а четыре «жертвы» подряд выглядят как комбинационный фейерверк.

Вдумаемся в другой этюд Ринка (диагр. № 15).

У черных лишняя, притом проходная, пешка. И все же белые форсированно выигрывают.

1. **Фb1** (грозя матом в два хода) **Kpd4** 2. **Фb3** (опять грозя матом) **Ф : e4+** 3. **Kp:d6** (снова грозя матом) **Фа8** (при любом другом ходе черные получали мат или

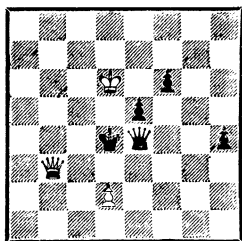


Выигрыш

теряли ферзя) 4.  $\text{Фe3} + \text{Krc4}$  5.  $\text{Фc3} + \text{Krb5}$  и... возникла позиция (диаграмма № 5) этюда Ю. Мендгейма!

Вернемся к позиции, которая получилась после трех спокойных ходов белых.

№ 16



Шах прозвучал пока только один раз и был объявлен черными, а белый король скромно отошел в сторону. Теперь у черных подавляющий перевес в силах, и им предстоит выбрать какой-нибудь из 20 возможных ходов. И выберут они именно тот (единственный), который нужен белым! Впечатление такое, будто белые скрытно управляют всеми действиями противника, и даже его помыслами, а он, казалось бы свободно принимая решения, покорно выполняет чужую волю. Что же это такое?

В этюде ни одной жертвы, если не считать отдачи практически незащитимой пешки. Ни одного неожиданного хода. Каждый ход

элементарно прост, и цель его до очевидности понятна. Но попробуйте самостоятельно найти всю цепочку этих элементарно простых ходов. Впрочем, вы их уже знаете. Пусть эту цепочку найдет тот из ваших друзей, кто сильнее других играет в шахматы. Решить этот этюд Ринка намного труднее, чем предыдущий, с фейерверком «жертв».

Можно с уверенностью сказать, что в практических партиях миллионы раз встречаются подобные, ничем не примечательные с виду положения, и даже сильные шахматисты не догадываются, что в унылой на вид позиции таится возможность закончить партию блестящей победой.

То же, но гораздо реже бывает и там, где возможны яркие жертвы и бурные атаки. Сама возможность прямых атак побуждает к поискам решающих комбинаций. Так, в позиции Лусены (диаграмма 10) легко заметить позиционную основу для жертвы ферзя. После шаха ферзем черный король вынужден отойти в угол, так как поле f8 косвенно заблокировано угрозой мата. Но в углу король не защищен от шаха конем и вынужден вернуться. Здесь он снова подвергается шаху ферзем в результате хода (любого!) конем, что побуждает белых к поискам наилучшей позиции для коня и приводит к комбинации с жертвой ферзя (или к отходу конем на d8 с победой без жертвы).

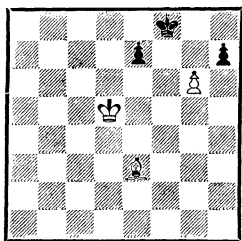
В спокойных позициях скрытые возможности почти незамечательны, и нужна особая проницательность, чтобы их разглядеть. Но мало разглядеть не бьющие в глаза особенности позиции, на-

до еще обладать выдающимися комбинационными способностями, чтобы из обычных мелочей, так сказать из подручного материала, сконструировать чудесный механизм и пустить его в ход.

То, что обычно именуют замыслами комбинационными, внешне состоит из серии жертв и неожиданных ходов, а по существу из элементарных изменений позиции, связанных в прекрасную конструкцию единого замысла. То, что обычно именуют замыслами позиционными, не блестит каждой деталью, но в целом, общим своим совершенством создает неизгладимое впечатление, особенно сильное тем, что сверкает не драгоценный материал жертв, а гений замысла, создавший чудо из валявшегося на дороге простого булыжника.

В шахматной игре, как по существу, так и внешне, комбинационные и позиционные замыслы могут переплетаться.

№ 17. А. Троицкий, 1895



Выигрыш

В этом этюде Троицкого единственную белую пешку нет смысла ни жертвовать, ни разменивать на черную, ибо выигрыш

тогда немислим. Но и оставлять ее на месте нельзя — по той же причине. Поэтому 1. Ch6+ Kpg8 2. g7 Kpf7. Белые сохранили пешку и добились стеснения позиции черного короля, его подвижность ограничена теперь только двумя полями. Но что делать дальше?

Никакое маневрирование белых к дальнейшему улучшению их позиции не приводит. Тут-то единственным путем к выигрышу оказывается комбинация: 3. g8Ф+ Кр : g8. Жертва ферзя позволяет белым еще потеснить короля противника: 4. Кре6 Kph8. У черных нет другого хода. Белые закрепляют за собой еще одно отвоеванное поле, после чего черные получают мат слоном: 5. Kpf7 e5(e6) 6. Cg7×.

Как видим, комбинация потребовала позиционной подготовки, а жертва понадобилась для дальнейшего улучшения позиции.

Каким же идеям отдать предпочтение в этюдной композиции — комбинационным или позиционным? Не видно никаких оснований к тому, чтобы регламентировать замыслы этюдных композиторов, то есть одни осуждать, другие навязывать. Пусть композиторы отдадут предпочтение тем замыслам, к которым у них больше лежит душа. Высказываясь так, автор намеренно не подразделяет замыслы на комбинационные и позиционные, ибо наиболее интересные замыслы включают в себя планы того и другого рода.

## ОБ ИСТОРИИ ЭТЮДНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Основные вехи истории этюдной композиции расставлены трудами А. О. Гербстмана. Он ут-

верждал, что на смену устаревшему «классицизму» пришел «романтизм», а затем оба они помер-

кли перед «реализмом». Сама же история состояла из «идейной борьбы» между «чрезмерной рас-судочностью» и эстетическим на-чалом, а закончилась, как можно догадаться, неким компромиссом между разумом и красотой.

Шахматистам, однако, нужна настоящая история развития этюдной композиции. Они вправе не только восхищаться отдельными произведениями, но и знать, когда, кем и как они созданы, понимать, в каких на-правлениях развиваются поис-ки новых идей, какие раскрыва-ются закономерности взаимодей-ствия фигур.

Создание истории, конечно, не под силу одному автору, и каж-дый из них вправе трактовать ее по-своему и отстаивать свои взгляды. Читатели, в конце концов, сами сделают правиль-ные выводы. Но совершенно обя-зательным условием публикаций должна быть их правдивость, то есть, безусловно, недопус-тимо несомненное искажение фактов. Повторение здесь этой азбучной истины понадобилось для того, чтобы избежать в даль-нейшем подобных происшеств-вий. В пояснение сказанного ограничусь детальным разбором одного из многих примеров.

А. О. Гербстман в книге «Шах-матный этюд в СССР» (1934 г.) дал очерк о творчестве А. С. Се-лезнева и подчеркнул, что он (Селезнев) был первым компози-тором этюдов, идущих вразрез с принципом, по которому бе-лые должны быть в исходной позиции материально слабее черных. Сказанное проиллю-стрировано этюдом Селезнева (1920 г.), где у белых качество за пешку, но выигрыш дости-

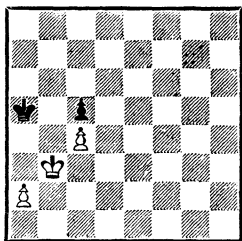
гается весьма не очевидным пу-тем. Далее обрисованы широкие горизонты, открываемые новым для этюдной композиции прин-ципом. Интересно? Очень. Если бы соответствовало действи-тельности.

Противопоставляя новый принцип старому, Гербстман со-слался на формулировку ста-рого принципа, данную В. Н. Платовым, которого и процити-ровал. И вот обнаружилось, что поборник старого принципа Платов, составивший сборник «150 избранных современных этюдов» (1925 г.), отнес к числу лучших этюдов ряд произведе-ний, составленных вразрез со старым принципом. Странно. Может быть, Платов отказался от своего старого принципа и признал новый, которому после этюда Селезнева стали следо-вать композиторы современных этюдов?

Но почему тогда в сборнике Платова так много этюдов, иду-щих вразрез со старым принци-пом, но публиковавшихся за-долго до появления этюда Се-лезнева? Может быть, Гербстман не знал об этих этюдах? Но как мог не знать такой знаток компо-зиции широкоизвестные шедев-ры Л. И. Куббеля (1912 г.), В. Н. и М. Н. Платовых (1909 и 1906 гг.), А. А. Троицкого (1901, 1897, 1895 гг.), И. Бер-гера (1895 г.) и других выдаю-щихся композиторов? Видимо, кто-то из них и внес приписан-ный Селезневу вклад в развитие этюдной композиции. Кто же?

Нет, вклад был внесен еще до них.

Перед нами этюд Джона Уокера с материальным пере-весом в исходной позиции у бе-



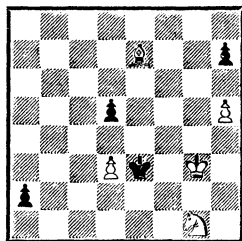
Выигрыш

лых. Один из труднейших этюдов такого рода. Белые, не смотря на ощутимый перевес (лишнюю проходную пешку), могут реализовать его только тонкими позиционными маневрами, в чем читателю настоятельно рекомендуется убедиться, если он еще не знаком с этим интересным произведением.

1. Кра3 Крб6 2. Крб2 Кра5  
3. Крб3 Крб6 4. Крс3 Кра5  
5. Крд2 Кра4 6. Кре3 Крб4 7.  
Крд3 Кра3 8. Кре4 Кра4 9.  
Крд5 Крб4 10. а3+ и выигрыш.

В той книге, где Гербстман сообщил читателям о «новом» принципе этюдной композиции, им же приведены этюды, прямо опровергающие его утверждение. Среди них изумительный этюд В. Н. и М. Н. Платовых, о котором стоит сказать подробнее.

Это единственный этюд, о котором история сохранила отзыв В. И. Ленина (в письме его к своему брату Дмитрию): «Задачку твою решил легко: Лd8—d6. А вот в «Речи» увидел сегодня этюд, который решил не сразу и который мне очень понравился. Положение такое: Бе-



Выигрыш

лые: Крг3, Се7, Кг1 и пешки d3 и h5. Черные: Кре3 и пешки h7, d5 и a2 (т. е. последняя за ход до превращения в королеву). Белые начинают и выигрывают. Красивая штучка!»

Не хочется приводить здесь решение. Если, читатель, вы его не знаете, попробуйте найти сами, хотя бы и «не сразу». Но учтите, что Владимир Ильич отчасти пояснил, что означает этот срок.

Вызывает недоумение поведение В. Платова: почему он, на словах отстаивая старый принцип, на деле его не придерживался?

Выяснилось и это. Никакого «старого принципа» Платов не высказывал. Гербстман процитировал в своей книге слова В. Н. Платова, а несколько ниже пересказал его мысль своими словами, но при этом прямо на той же странице исказил смысл только что приведенной им цитаты.

Труды Гербстмана содержат немало несомненных искажений действительности. От них-то и необходимо очистить историю этюдной композиции.

## ГДЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЕ РАЗНОГЛАСИЯ!

«Это была шахматная весна!» Так появление в 20-х годах группы «романтиков» оценил

композитор Ф. С. Бондаренко, давая на страницах своей книги «Галерея шахматных этюдистов»

(1968 г.) общий обзор этюдной композиции.

Что же именно было сквано льдами прошлого? И что принесли в этюдную композицию вешние воды «романтиков»? Как бы в ответ на эти законные вопросы читателей Ф. С. Бондаренко рисует картину коренной ломки обветшалых принципов.

«Вместо старого принципа — материал предопределяет идею появился новый — идея предопределяет материал». А какого «принципа» придерживаются, когда пьют квас: наклоняются надковшиком или приподнимают его и запрокидывают голову? Вероятно, и так и этак бывает. Если же речь идет о философском принципе, то утверждение о том, что дух первичнее материи — отнюдь не новаторское.

«На передний план вышли не особенности фигур, а особенности позиции». О чем это? О шахматах или об игре в «уголки»? Там действительно для оценки перспектив борющихся сторон, как и для понимания их замыслов, важнее всего особенности позиции, ибо фигурки все одинаковы и никаких особенностей не имеют. Но если в шахматах отвлечься от особенностей фигур как от чего-то второстепенного, то о чем же можно судить по особенностям позиции? Пожалуй, только о том, что фигуры рассредоточены, или сбились в кучу на одном фланге, или образуют какой-то геометрический рисунок. Неужто эти особенности и вышли на передний план с приходом шахматной весны?

Как видим, «новые принципы» весьма чахлы. Поскольку прак-

тически их применить нет ни малейшей возможности, они годятся (не всем, конечно) только для провозглашения. Пойдем дальше.

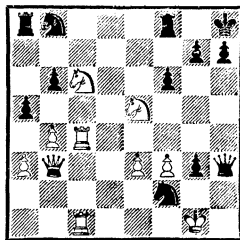
«Кроме идей эндшпиля, все больше стали разрабатываться идеи миттельшпиля». Здесь у читателей возникает новый вопрос: разве прежде разработка идей миттельшпиля в этюдной композиции осуждалась? Нет, конечно.

Тем не менее Ф. С. Бондаренко пишет, что эндшпильное соотношение материала «стало оковами для дальнейшего развития» этюдной композиции. Но мы уже видели, как бесконечно далеки от исчерпания темы эндшпиля. О каких же оковах идет речь?

Может быть, об оковах здесь сказано в том же смысле, как в авиации говорят о звуковом барьере, заходить за который никто не запрещал, но никто до нашего времени и не осмеливался? Может быть, недоступный прежде для этюдной композиции барьер между эндшпилем и миттельшпилем и был опрокинут «смелыми романтиками» 20-х годов?

Перед нами этюды сирийца Филиппа Стаммы.

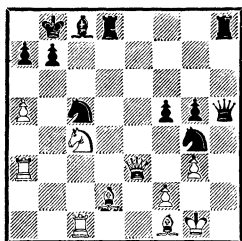
№ 20. Ф. Стамма, 1737



Выигрыш

1. Лh4 Ф : h4 2. Фg8+ Кр : g8
3. Ке7+ Кph8 4. Кf7+ Л : f7
5. Лс8+ Лf8 6. Л : f8×

№ 21. Ф. Стамма, 1737



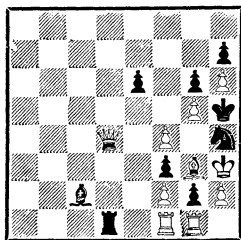
Выигрыш

1. Фf4+ gf 2. С : f4+ Кра8
3. Кb6+ ab 4. ab+ Ка6 5. Л : c8+ Л : c8 6. Л : a6+ ba 7. Сg2+ Лс6 8. С : c6×

Как видим, «оков» эндшпильного соотношения сил уже и в помине не было за 200 лет до появления «смелых романтиков». Но они зачем-то стали ломиться в открытую дверь и сокрушать несуществующие оковы.

Вот как расправился с «оковами» В. А. Корольков, ставший, по словам Ф. С. Бондаренко, «наиболее ярким представителем романтического направления».

№ 22. В. Корольков, 1936



Выигрыш

Невольно вспоминается сокрушение «классицизма» в музыке путем разбивания в щепы роялей на сцене, чем просла-

вили себя «музыкальные новаторы» в США.

А что здесь? Уж не позиция ли из игры в «уголки»?

Обе позиции Стаммы естественны и вполне могли возникнуть в фактически игральной партии.

Трудно, если вообще возможно, понять, как в партии шахматистов могла бы возникнуть позиция, сооруженная Корольковым на шахматной доске из шахматных фигур! Такой этюд и решать-то не хочется. (Решение приводится на стр. 49).

Как видим, «романтики», устремившись в миттельшпиль, никаких оков не разбили и никаких барьеров недоступности не опрокинули. Вернемся к описанию «шахматной весны».

«В первую очередь стало цениться идейное содержание произведения, а уж потом его форма». Вот теперь мы приблизились, хотя еще и не вплотную, к зоне действительных разногласий.

Стало цениться идейное содержание... Идейное. А какое еще возможно содержание этюда? Содержанием этюда как раз и называется идея, в нем содержащаяся. Никакого другого содержания в этюдах и нет. Значит, речь идет о том, что в этюдах стали больше ценить содержание, чем форму. А разве было когда-нибудь иначе? Разве вся история развития этюдной композиции это не история воплощения в этюды все новых и новых, самых разнообразных идей талантливых композиторов? Ф. С. Бондаренко вносит ясность в этот вопрос:

«Представители романтизма, увлеченные открывшейся перед

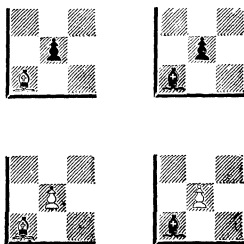
ними золотой россыпью парадоксальных идей, спешили выразить их, не особенно считаясь с формой, используя сложные конструкции, порой весьма неестественные начальные позиции». Вот и добрались до действительных разногласий!

Парадоксальными называются идеи верные, но на первый взгляд нелепые, то есть слишком необычайные для постижения шаблонным мышлением. Пример парадоксальной идеи — этюд Рихарда Рети (№ 1). Стремление шахматистов к парадоксальным идеям никогда не было и не могло быть предметом осуждения или разногласий в среде композиторов и любителей шахматных этюдов.

Что касается сложных (излишне громоздких) конструкций, то в этом ничего принципиально нового не было. Неэкономичностью построения многие композиторы и прежде грешили, что, конечно, снижало ценность их произведений. А вот «весьма неестественные начальные позиции» — это и есть то действительно новое, что стало предметом действительных разногласий между «романтиками» и всеми другими композиторами шахматных этюдов.

Разберемся на простеньких примерах в существе новшества и в том, насколько оно ценно

№ 23



для развития этюдной композиции.

Перед нами четыре фрагмента позиций, в которых слон на поле a1 и пешка на поле b2. Что можно сказать о позициях, содержащих эти различные фрагменты?

Любая из двух верхних могла бы возникнуть в ходе шахматной партии под влиянием как простых, так и сложных обстоятельств, то есть естественно. Этюды с таким размещением слона и пешки в исходной позиции допускают в развитии дальнейшей игры логичное осуществление любых замыслов автора — шаблонных, оригинальных и парадоксальных.

Третий фрагмент не может возникнуть в шахматной партии ни при каких обстоятельствах. Поэтому позиция, включающая такое размещение слона и пешки, не может ни возникнуть в шахматном этюде, ни быть для него исходной.

Четвертый фрагмент может возникнуть в шахматной партии лишь в результате превращения черными своей проходной пешки в слона. Такой ход, если он вызван логикой борьбы, свидетельствовал бы о каком-то необычайном замысле черных.

Если бы в этюде логика борьбы привела к возникновению такого размещения слона и пешки, то можно с уверенностью заявить, что идея этого этюда очень интересна, весьма оригинальна, а может быть, действительно парадоксальна.

Если же такое размещение слона и пешки дано уже в исходной позиции этюда, значит, совершенно необычный ход почему-то (а почему — неизвестно)



но) уже сделан. А это ни в малейшей мере не свидетельствует об оригинальности замысла автора. И любое содержание такого этюда будет столь же бессмысленно, как любое варево или жарено из соловьиных языков — «оригинальность» купеческого скудоумия. Такого рода «парадоксальные» идеи, в отличие от действительно парадоксальных, нелепы не только на первый, но и на любой взгляд.

Итог. Прстивоестественность исходной позиции шахматного этюда и есть единственное новшество «романтизма». А с та-

ким идейным багажом «романтизм» не был и не мог быть ни направлением, ни этапом в развитии этюдной композиции.

У композиторов-«романтиков» нет и не было никаких объединяющих общих черт, кроме склонности к противоестественным исходным позициям в шахматных этюдах.

Присвоение же ими статуса «идейного направления» и звукового именованя «романтики» никогда не было оправдано ни какими-либо общими для них идеями, ни каким-либо родством с романтизмом.

## О ПРИМЕТАХ ТАЛАНТА

Было давно замечено, что у талантливых людей очень плохой почерк. Впрочем, бывает и хороший. У неталантливых — тоже. Поэтому человечество пришло к выводу: талант и почерк надо оценивать порознь.

Критики лженоваторства обычно обрушиваются на уродливость этюдов лженоваторов и противоестественность исходных позиций. Пропагандисты же лженоваторства (конечно, именуюя его «романтизмом») возражают: экстравагантность — признак таланта!

Доказывать, что талантливые композиторы этюдов бывают не только в списках «романтиков», нет надобности. А вот насчет талантов «романтиков» стоит вкнести ясность.

Тяжелый удар по лженоваторским теориям нанесла статья А. С. Гурвича «Шахматная поэзия». В ней была дана подборка чудовищных по форме этюдов и было доказано, что заключен-

ные в них идеи либо ничтожны, либо другими композиторами выражены значительно ярче и не уродливо, а изящно.

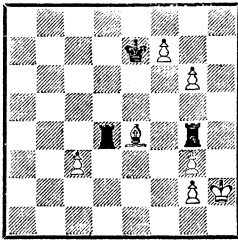
Даже ярко выраженный «романтик» Ф. С. Бондаренко в книге «Галерея шахматных этюдистов» признал подборку Гурвича весьма впечатляющей, но при этом позиций не сдал: «Методическая ошибка Гурвича состояла в том, что он приводил лучшие этюды других направлений и худшие романтические этюды. Отсюда и появился в его статье неправильный, тенденциозный вывод...»

Нет, методологической ошибки у Гурвича не было. У него была незавершенность выводов из внимательного и весьма объективного изучения творчества композиторов, причисляемых к «романтикам». Автор этих строк в предыдущей главе продолжил работу, начатую Гурвичем, сделал и постарался доказать еще один вывод: не какие-

либо «новые принципы», а только склонность к противоестественным исходным позициям есть единственная общая черта этого «идейного направления». Вернемся к выводам Гурвича.

Ф. С. Бондаренко считает его методологию ошибочной. Ну что ж! Примем к сведению, что в подборке Гурвича собраны худшие этюды «романтиков», хотя они прежде ими так не расценивались. Примем методологию Бондаренко и рассмотрим лучшие этюды тех же композиторов. Выбирать будем из тех, что сам Ф. С. Бондаренко признал лучшими, включив в свою книгу.

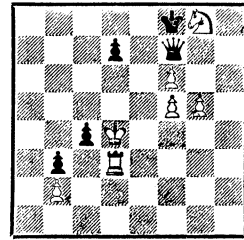
№ 24. Ф. Симхович, 1940



Ничья

Братъ ладью нельзя. 1. Cf5 Лс4 2. Се6 Крf8 3. Крh3 Лge4 4. Cd5 Ла4 5. Сс6 Лес4 6. Сб5 Лg4 7. Cd7 и т. д. Ни одна из ладей не будет взята в обмен на слона, но и ни одна из них не может покинуть 4-ю горизонталь, а на ход черных королем белые тоже ответят ходом короля. Интересен ложный след 1. Cf3 Ла4 2. Cd1 Крf8 3. Крh3 Ла1 4. С : g4 Лh1×, а также путь к ничьей после 1. Cf5 Лg5 2. g7 Кр : f7 3. g8Ф+ Кр : g8 4. Се6+ и 5. cd. (См. диагр. № 25)

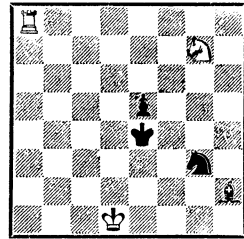
1. Л : b3 cb 2. g6 Ф : g8 3. Крс5 d6+ 4. Крд4 d5 5. Крс5 d4 6. Кр : d4. Как беспомощен



Выигрыш

стал черный ферзь после того, как белые отдали ладью и коня! И как силен стал белый король, когда вступил (отдаляясь от пешек) на с5!

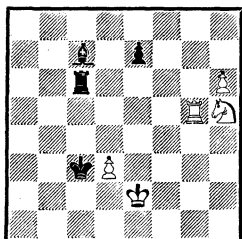
№ 26. М. Либуркин, 1935



Выигрыш

1. Ла2 Сg1 2. Лg2 Крf3 3. Л : g1 Крf2 4. Ле1 e4 5. Ке6 e3. Грозит выигрыш ладьи. Если же 6. Кd4 e2+ 7. К : e2, то 7. . . Кf1 и ничья! 6. Кс5 e2+ 7. Крд2 Кf1+ 8. Крc1 Кр : e1 9. Кd3×. Чудесный этюд. Потеря черными слона столь же естественна, сколь и коварна. Но белые не захотели ничьей и предпочли потерю ладьи, еще более коварную. (См. диагр. № 27).

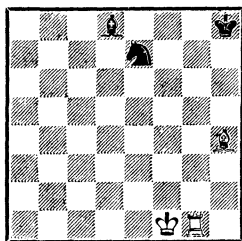
Этот прекрасный этюд очень характерен для творчества Г. М. Каспаряна. Если исходная позиция каждого этюда должна быть как бы выхвачена из партии квалифицированных шахматистов, то Г. М. Каспарян для



Выигрыш

многих своих этюдов берет позиции как бы из партий гроссмейстеров. Решения его этюдов не обязательно связаны с эффектными жертвами, но требуют такого глубокого проникновения в замыслы противника и в такие особенности возможных будущих позиций, которое не каждому гроссмейстеру посильно в обычной встрече за доской и, пожалуй, более характерно для анализа партий, отложенных до дня доигрывания.

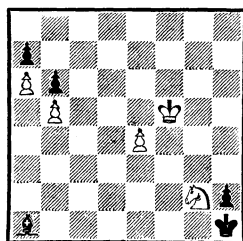
1. Kg7 Л : h6 2. Лс5+ Kpd4
3. Лс4+ Кре5 4. Л : c7 Kpf6
5. Ке8+ Kpf7 6. Лс8 Ле6+
7. Kpd1 Лg6 8. Кс7 Лс6 9. Kpd2 Лс5
10. Лf8+ (9. . .e6 10. Kb5 или 9. . .Kpg6 10. Kd5).



Выигрыш

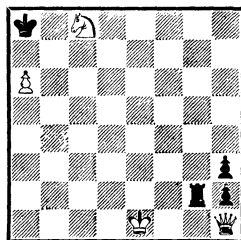
1. Cf6+ Kph7 2. Лg7+ Kph6
3. Лf7 Kpg6 4. Лf8 Кс6 5. С : d8 Kpg7
6. Ле8 Kpf7 7. Лh8 Kpg7 8. Cf6+ Кр : f6 9. Лh6+. Этюд

не требует аттестации, его высокое качество вне всяких сомнений.



Выигрыш

1. Kh4 Kpg1 2. Kf3+ Kpg2
3. К : h2 Кр : h2. Отдать коня за эту пешку можно было и ходом 1. Ke1, но тогда пришлось бы довольствоваться ничьей. Теперь же выигрыш неотвратим, хотя пути к нему пока не видно.
4. e5 С : e5 5. Кре6. Пусть у черных останется лишняя фигура! 5. . .Kpg3 6. Kpd7 Kpf4 7. Крс8. Черный слон работает против своего короля! При другой игре черных слон верен своему королю, но сам король берется не за свое дело, мешает слону и гибнет: 4. . .Cb2 5. e6 Ca3 6. Кре5 Kpg3 7. Kpd5 Kpf4 8. Крс6 Кре5 9. Kpb7 Kpd6 10. e7.

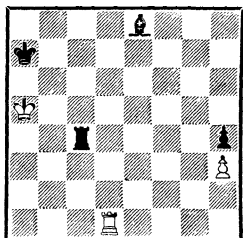


Выигрыш

Позиция очень занятая, но вполне реалистичная. Путь к выигрышу только один:

1. a7 Kpb7 2. Kpd1 Кра8 3. Kpc1 Kpb7 4. Kpb1 Кра8 5. Кра1 Kpb7 6. Фb1+.

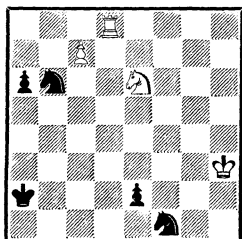
№ 31. А. Гербстман, 1961



Ничья

1. Лd7+ Kpb8. Ладья-то бешеная! 2. Лd8+ Лс8 3. Лd4 Kpb7 4. Лb4+. Пешку брать нельзя. 4... Kpc7 5. Лс4+. Пешку брать нельзя. 5... Сс6 6. Л : h4. А теперь можно! 6... Ла8+ 7. Kpb4 Ла4+ 8. Kpc5 Л : h4. Пат.

№ 32. В. Корольков, 1962



Ничья

И в заключение подборки — изумительный шедевр В. А. Королькова. 1. Ла8 e1Ф 2. Л : a6+ Ка4 3. Л : a4+ Kpb2 4. Лb4+ Кра3 5. Лb3+ Кр : b3 6. Кd4+ Кра4 7. Ке2 и ничья! Заключительная позиция фено-

менальна! Совершенно неожиданна и, казалось бы, бесцельна жертва ладьи, прекрасна и вся предшествующая игра.

Предвидеть финал почти немислимо. И очень трудно поверить, что черные не могут его избежать (если бы могли предвидеть). Однако это так. Если черные первым же ходом не превратят пешку в ферзя, победы им тоже не достичь: 1... Кс8 (в корне пресекая замысел белых и получая время для превращения своей пешки в ферзя) 2. Л : a6+ Kpb1 (2... Kpb2 3. Kf4) 3. Кd4 e1Ф 4. Ла1+ Кр : a1 5. Кс2+.

Подборка, как видим, получилась не менее впечатляющая, чем у А. С. Гурвича. О чем же она говорит?

В. А. Корольков, несомненно, обессмертил свое имя в истории этюдной композиции несравненным шедевром. Но разве шедевр был создан на базе чахлах «принципов» лжеромантизма? Нет, вопреки им. Разве лучшие произведения других композиторов отражают принципы «романтизма», а не масштаб и особенности их таланта?

И подборка А. С. Гурвича и подборка, выполненная в соответствии с требованиями Ф. С. Бондаренко, свидетельствуют об одном и том же: шум вокруг «романтизма» привел лишь к растрае творческих сил. Таков неизбежный удел всех беспочвенных, псевдореволюционных авантур в искусстве, да и не только в искусстве.

## ИЗУЧЕНИЕ ЭНДШПИЛЯ И ЭТЮДЫ

И. Бергер в 1889 году утверждал, что «случаи неожиданных нарушений закономерного те-

чения эндшпиля не могут служить предметом исследований в научной системе». Столь же опре-

деленно высказался композитор и теоретик этюдной композиции А. С. Гурвич в критическом очерке «Шахматная поэзия» (1955 г.): «Этюды — не пособие по типам эндшпилей и не форма теоретической разработки разных окончаний».

В дальнейшем, в предисловии ко второму изданию своего труда (1921 г.), Бергер сделал шаг к примирению эндшпиля с этюдом. Отметив, что за последнее время этюдная композиция достигла небывалого расцвета, он заявил: «Самые выдающиеся произведения в этой области построены таким образом, что они тесно сближаются с повседневной практикой, и, пожалуй, большая часть из них могла бы быть включена в эту книгу».

Делая шаг к преодолению непроходимой границы между наукой эндшпиля и искусством этюда, Бергер, как видим, снизошел не к этюдам вообще, а только к самым выдающимся из них. Можно не сомневаться в том, что Бергер подразумевал лишь те этюды, в которых отражались наиболее типичные из «неожиданных нарушений».

Точку зрения Бергера интересно сопоставить с высказываниями его молодого современника, выдающегося композитора шахматных этюдов Рихарда Рети. По свидетельству его друга и тоже композитора А. Мандлера, Рети так определял этюд: «это позиция из конца партии с необычным содержанием».

Далее Мандлер писал: «В большинстве этюдов, печатающихся в газетных шахматных отделах и журналах, Рети не находил той необычайности содержания, которая могла бы в полной мере

оправдать существование этих произведений». Не исключено, что Бергер признавал достойными включения в свой труд именно те этюды, в праве на самосуществование которых сомневался Рети.

Почему же горячие поклонники шахмат — аналитики эндшпиля и композиторы этюдов — будучи единомышленниками в своем стремлении приобщить всех шахматистов к возможно более глубокому проникновению в тайны этого мира, столь рьяно открепивались друг от друга? Следует детальнее вникнуть в этот важный вопрос.

Вот как излагал Бергер кредо теории эндшпиля: «Если середина стадия шахматной партии заканчивается таким образом, что у обоих противников остается лишь незначительное количество фигур, то... различие в комбинационных способностях и в степени изобретательности играющих теряет свое значение... Теория концов игр уже во многих случаях ясно отвечает на вопрос, может ли быть реализовано незначительное материальное или позиционное преимущество, полученное в середине партии, и указывает, каким образом это достигается; она освобождает от всего изменчивого и случайного ту часть партии, в которой различие в плане, стиле, методах и школе игры и без того теряет свое значение».

Бергер, в сущности, провозглашает следующее: в серьезной партии шахматисты, перейдя в эндшпиль, могут оградить себя от излишней траты времени — нет смысла спорить (продолжать борьбу) там, где все истины из-

вестны, систематизированы и ясно сформулированы.

А вот как излагает Гурвич кредо этюдной композиции. «Этюд есть шахматная позиция, в которой при наилучшей игре с обеих сторон задание (выигрыш, ничья) может быть выполнено одним-единственным, далеко не очевидным, оригинальным способом. Отсюда ясно, что по самой сущности своей этюд постоянно третирует всякий шаблон и рутину шахматной мысли, издевается над самоуверенностью и самодовольством привычного «здорового смысла», требует острого, свежего взгляда на позицию, постигающего ее глубоко скрытые, неожиданные возможности...»

Таким образом, аналитики и композиторы, казалось бы, четко разграничили, причем по обоюдному согласию, зоны своей деятельности: одни устанавливают правила (закономерности), а другие — исключения из них.

Но накопленный человеческим опытом свидетельствует о том, что нарушения закономерностей возникают только там, где сами закономерности выявлены недостаточно глубоко. Каждое такое нарушение служит сигналом к уточнению ранее найденных или к поискам более общих закономерностей. И пока это не достигнуто, все «неожиданные нарушения» закономерностей надо фиксировать, систематизировать и изучать.

Именно на этот путь и толкает сама жизнь аналитиков эндшпиля. Что касается композиторов, то их успехи в отыскании парадоксальных исключений из общих правил решающим образом зависят как от расширения зоны

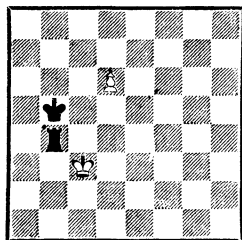
действия этих правил, так и от уровня знания композиторами «шаблонной и рутинной» теории эндшпиля.

Сказанное приводит к выводу: разделение труда (в частности, между аналитиками эндшпиля и композиторами) дает тем больший результат, чем полнее координируются разделенные процессы. Проследим правильность этого вывода на заимствованных из книги И. Л. Майзелиса «Ладья против пешек» (1956 г.) примерах борьбы ладьи с далеко продвинутой проходной пешкой.

Ладья, как правило, выигрывает против пешки, но иногда приходится отдать ладью за пешку и довольствоваться ничьей. Такова основная закономерность этого эндшпиля.

Еще в XVI веке стало известно исключение из общего правила. Была найдена позиция, в которой король с пешкой побеждают короля с ладьей.

№ 33. XVI в.



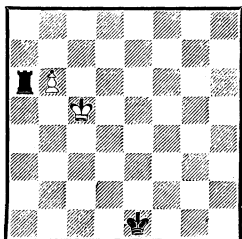
Выигрыш

1. d7 Лс4+ 2. Крd3 Лс1 3. Крd2 и выигрыш. Этот простой маневр королем был находкой — защитой от широко известной поимки ферзя сквозным шахом ладьи.

В более выразительной форме идея защиты от такого сквозного шаха была воплощена в этюде

Клинг и Горвица, для решения которого надо все дальше и дальше отходить королем от своей пешки, то есть преодолеть некоторый психологический барьер.

№ 34. И. Клинг и Б. Горвиц, 1853

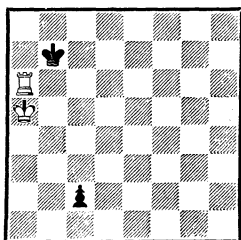


Выигрыш

1. b7 Ла5+ 2. Крс4 Ла4+  
3. Крс3 Ла3+ 4. Крb2 и выигрыш.

Со временем было найдено исключение из ранее найденного исключения — этюд Кука. Когда уже невозможно ни задержать пешку, ни отдать за нее ладью, ни отыграть ферзя сквозным шахом, можно, оказывается, иногда «безвозмездно» пожертвовать ладью и вынудить пат.

№ 35. Е. Кук, 1864

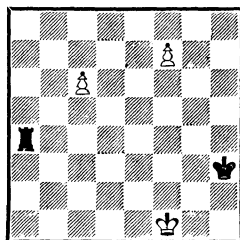


Ничья

1. Лb6+ Крс7 2. Лb4 с1Ф  
3. Лс4+ Ф : с4.

Но нашлось противоядие и от пата — этюд Ллойда.

№ 36. С. Ллойд, 1878

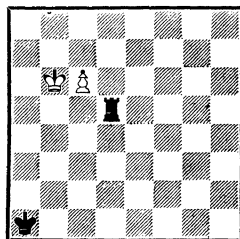


Выигрыш

Если сразу превратить пешку в ферзя, то черные шахуют на f4 и форсируют пат. Медлить с продвижением этой пешки белые тоже не могут, ибо ладья пойдет на a8 и обе пешки погибнут. Оказывается, можно и продвинуть пешку, и избежать пата: 1. f8Л, после чего белые выигрывают, поскольку имеют еще одну пешку.

Идея противоядия от пата осуществима, оказывается, в некоторых позициях и без второй пешки, что доказано этюдом Сааведры.

№ 37. Ф. Сааведра, 1895



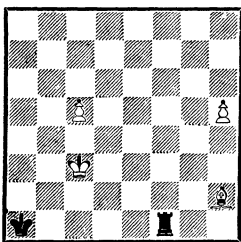
Выигрыш

Он нашел, так сказать, исключение третьей степени к основной закономерности эндшпиля «ладья против пешки»: 1. с7 Лd6+ 2. Крb5 Лd5+ 3. Крb4 Лd4+ 4. Крb3 Лd3+ 5. Крс2 Лd4 6. с8Л Ла4 7. Крb3 и выигрыш.

Здесь замыслу превращения пешки в ферзя противопоставлена идея сквозного шаха; против нее выдвинута идея длительного отступления королем, по Клиngu и Горвицу; их идея опровергается жертвой ладьи для получения пата (по Куку); этот замысел, в свою очередь, парируется превращением пешки в ладью (по Лойду); наконец, выигрыш достигается не наличием второй пешки, а особенностью позиции, которая вынуждает черных (угрозой мата) занять ладьей невыгодное поле, что позволяет создать белым королем (Крb3) сразу две угрозы, от которых одновременно защититься нельзя.

Комплекс идей, таящихся в позиции Сааведры, позволяет находить выигрыш в более сложных окончаниях, где без знания этой позиции возможность выигрыша неуловима.

#### № 38. В. и М. Платовы, 1908



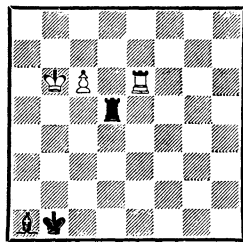
Выигрыш

В этой позиции белым не так-то просто добиться выигрыша. Он достигается единственным путем, в конце которого мерцает почти незаметный огонек позиции Сааведры.

1. Крb4 Лf5. У черных тоже далеко рассчитанный план, обходящий многие подводные камни: 2. c6 Л : h5 3. c7 Лh4+. Теперь черные могут, казалось бы, все время шаховать по го-

ризонтали. В самом деле: белый король привязан к охране вертикали «с», не может вступить ни на 7-ю горизонталь (из-за жертвы ладьи за пешку), ни на 2-ю (из-за взятия слона с шахом). 4. Крb5 Лh5+ 5. Крb6 Лh6+ 6. Сd6 Л : d6+. Позиция Сааведры!

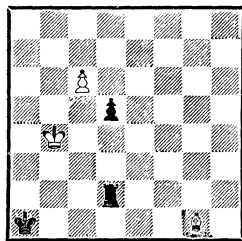
#### № 39. О. Делер, 1910



Выигрыш

В этюде Делера черным достаточно отдать слона или ладью за пешку, чтобы обеспечить ничью. Сейчас они грозят занять слонем либо поле e5, либо поле d4, что вполне гарантирует ничью. Поэтому белые не могут пока продвигать пешку. Обе угрозы они парализуют жертвой качества: 1. Лe1+ Кр~ 2. Л : a1 Кр : a1, и возникла позиция Сааведры!

#### № 40. Г. Венник, 1911]



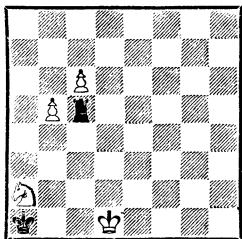
Выигрыш

Первый ход белых в этюде Венника очевиден: c6—c7. Но черным надо найти правильный план защиты. Сразу зайти ладьей



в тыл пешке нельзя из-за перекрытия вертикали слонем. Если черные первым ходом дадут шах на с3 и выиграют, заняв затем в случае необходимости слонем поле с5. Поэтому: 1... d4, и белые не могут продвигать пешку. Но 2. С : d4 Л : d4+, и возникла позиция Сааведры!

№ 41. М. Либуркин, 1931



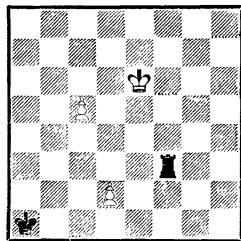
Выигрыш

В этюде Либуркина не видно, как белые могут сохранить хотя бы одну из обреченных на гибель пешек. Но... 1. Кс1 Л : b5 2. с7 Лd5+ (пойти ладьей на с5 нельзя), и, куда бы ни отошел белый король, пешка погибнет (3. Кре2 Ле5+ 4. Кр∞ Ле8 и т. д.). И вот 3. Кd3 Л : d3+ 4. Крс2, и снова возникает позиция Сааведры! Но черные могут сыграть и хитрее: 1... Лd5+ 2. Крс2 Лс5+ 3. Крд3 Л : b5 4. с7 Лb8, и если 5. Кb3+, то Л : b3+ 6. Крс2, и позиция «почти» как у Сааведры, а выигрыша нет. Победа достигается не жертвой коня на пятом ходу, а взятием ладьи с превращением пешки в слона.

Именно знание этюда Сааведры позволило французскому композитору В. Гальберштадту создать такой этюд, где выигрыш достигается тонкими маневрами короля, рассчитанными на до-

стижение в последний момент позиции Сааведры.

№ 42. В. Гальберштадт, 1962

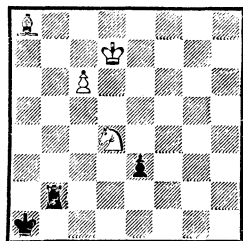


Выигрыш

1. с6 Лf2 2. с7 Ле2+ 3. Кpf7 Лf2+ 4. Кpg7 Лg2+ 5. Кpf6 Лf2+ 6. Кре5 Ле2+ 7. Кpd4 Л : d2+ 8. Крс3 Лd1 9. Крс2 и т. д.

Оживленная борьба в этюде Т. Б. Горгиева тоже основана на известной позиции из этюда Сааведры.

№ 43. Т. Горгиев, 1963



Выигрыш

1. с7 e2 2. К : e2 Лd2+ 3. Cd5 Л : d5+ 4. Крс6 Лd2 5. Кd4 Л : d4 6. Кrb5 Лd5+, и игра вошла в русло знаменитого этюда.

Только на первой стадии систематического изучения какого-либо эндшпиля (конкретного соотношения сил), когда надо отыскивать его основные закономерности, отдельные исключения лишь затемняют общую кар-

тину. Поэтому введенное Бергером понятие «планомерный эндшпиль» методологически весьма удачно, а его неприязнь к «неожиданным нарушениям» вполне понятна.

Позже, в связи с расширением на территории «планомерного эндшпиля» зоны теоретического эндшпиля, аналитики уже перестали чураться этюдов и сами стали изыскивать различные этюдные позиции, чтобы определить границы и уяснить причины возникновения тех или иных отклонений от основных закономерностей.

С другой стороны, без твердого знания «шаблона и рутины» основных закономерностей эндшпиля композитор может лишь случайно, вслепую наткнуться на глубоко скрытые неожиданные возможности. Это почувствовал на горьком опыте и В. А. Корольков. В своей творческой биографии («Избранные этюды», 1959 г.) он признал, что ошибки в его этюдах, обнаруженные Н. А. Копаевым, заставили «всерьез заняться изучением теории эндшпиля, и в особенности ладейных окончаний».

О необходимости не только изучения теории эндшпиля, но и глубокой самостоятельной раз-

работки отдельных ее участков задолго до Королькова знали А. А. Троицкий, Г. Ринк, Н. Д. Григорьев и другие великие мастера этюдной композиции. Троицкий, как известно, прославился исчерпывающим анализом труднейшего эндшпиля — «два коня против пешки», Ринк — анализом шестифигурных (включая королей) беспешечных эндшпилей, Григорьев — пешечных и ладейно-пешечных эндшпилей.

А как же Р. Рети и А. С. Гурвич? Ведь именно они дали наиболее острые формулировки противопоставления этюдов «рутин» эндшпиля?

Рихард Рети был гроссмейстером и потому не может быть заподозрен в пренебрежительном отношении к теории эндшпиля. Но к этюдам (в особенности своим!) он предъявлял чрезвычайно высокие требования и считал, что внимания широкого круга шахматистов достойны лишь открытия и выдающиеся изобретения.

Что касается Гурвича, то он не отрицал и не принижал теории эндшпиля, но, будучи искусствоведом, относил аналитические этюды к области теории, а произведениями искусства считал только этюды художественные.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭТЮДЫ

К произведениям этюдной композиции предъявляется много (при том иногда взаимно противоречащих) требований как со стороны содержания, так и формы. При этом все композиторы единодушны в том, что главный критерий для оценки этюда —

новизна содержания. Но вдуваемся: обязательно ли требование новизны содержания для художественного этюда?

Вопрос, казалось бы, странный. Вспомним, однако, этюд Сааведры. Художественный ли он? Да, бесспорно. Что же в нем

нового? Мы уже видели, как на протяжении трех веков шаг за шагом вносились в борьбу между пешкой и ладьей все новые и новые идеи. Только последние штрихи к этой картине все более изощренной борьбы добавил Сааведра: завлечение (угрозой мата) ладьи противника на невыгодную позицию и создание ходом короля сразу двух угроз (мата и выигрыша ладьи).

Весом ли вклад Сааведры? Да и внес ли он что-нибудь? Ведь и прием завлечения ладьи на невыгодную позицию и создание королем сразу двух угроз — королю и ладье противника — уже давно применялись (только в другой последовательности) и были известны еще по произведению «Болонского гражданина» (XIII в.).

Выходит, вклад Сааведры состоит в том, что он ряд уже известных идей удачно скомпоновал в одной простенькой по виду, но очень содержательной позиции. Но, как установил И. Л. Майзелис, эта позиция была скомпонована и опубликована не Сааведрой, а Ж. Барбье — преподавателем французского языка в Глазго.

Позиция Барбье была им опубликована лишь для демонстрации того, что жертвой ладьи можно добиться мата. Сааведра же глубже, чем Барбье, понял эту его позицию и доказал, что другая сторона может, превратив пешку в ладью, добиться победы. Разумеется, позиция Барбье, с переменной цвета фигур и задания, была признана этюдом Сааведры.

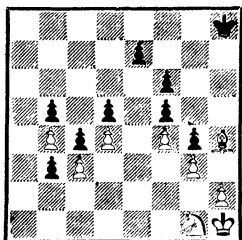
Но почему упомянутые здесь этюды-предшественники (Клин-

га и Горвица, Кука и Лойда, не говоря уже о Барбье), как и последующие на ту же тему этюды (Платовых, Делера, Венника, Либуркина, Гальберштадта, Горгиева и других), почти забыты, а произведение Фернандо Сааведры признается шедевром и неизменно включается во все антологии мировой этюдной композиции? Почему (цитирую Ф. С. Бондаренко) «все без исключения шахматисты восхищаются этим бриллиантом чистейшей воды»? Почему?

Потому что этюд Сааведры — блестящее произведение искусства, подлинно художественный этюд. Следовательно, для художественных этюдов не обязательна новизна содержания (идеи). Что же тогда прежде всего ценится в художественных этюдах? Экономичность построения? Это, конечно, одно из обязательных качеств художественного этюда, но разве главное?

А. А. Троицкий так изложил свой взгляд на искусство этюдной композиции: «Этюд тем ценнее как художественное произведение, чем сложнее, богаче его идея. В шахматной игре самое привлекательное — это борьба. Ее-то главным образом и нужно изображать, оставляя побеждаемой стороне больше средств к защите в течение решения. Фигуры черных не должны быть очень стеснены, чтобы могло получиться больше вариантов в игре, сама игра не должна быть чересчур коротка».

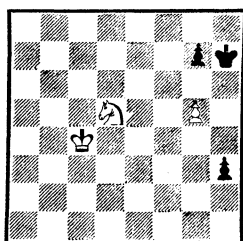
Сравним, основываясь на приведенном высказывании Троицкого, четыре этюда на тему борьбы коня и пешки против проходной пешки, неминуемо становящейся ферзем.



Ничья

Решение: 1. С : f6+ e f 2. h4 b2 3. Kpg2 b1Ф 4. Kpf2 Фb2+ 5. Ke2 Фa1 6. Kpe3 Фе1 7. h5 и ничья.

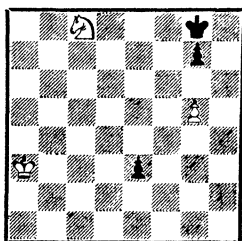
№ 45. В. Лейк, 1930



Ничья

Блестящая новая идея Лейка: 1. g6+ Kph8 2. Ke7 h2 3. Kpd5 h1Ф+ 4. Kpe6 и ничья.

№ 46. П. Ильин, 1947



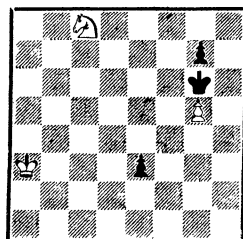
Ничья

Ильин очень удачно углубил идею Лейка. Конь отдален от поля боя, белый король тоже, а черный король после первого хода белых (Ke7+) имеет уже на выбор не два, а четыре хода.

Игра обогатилась вариантами, борьба стала продолжительнее. 1. Ke7+ Kph7 (если Kpf8 или Kph8 — шах конем на g6, и проходная пешка остановлена; на Kpf7 белые ответят 2. Kc6 и тоже остановят пешку) 2. g6+ и далее королем к своему коню.

В том же году Ильин улучшил свой этюд: черный король покинул последнюю горизонталь и даже атакует белую пешку.

№ 47. П. Ильин, 1947



Ничья

При этом после первого хода белых 1. Ke7+ игра или входит в уже знакомое русло, или может развиваться иначе.

При отходе короля на h5 ничья форсируется ходами коня на f5 и g3. Если же черные заберут пешку — 1. . . Kp : g5, белые тоже достигают ничьей.

1) 2. Kc6 e2 3. Kd4 e1Ф 4. Kf3+ (если 3. . . e1K, то 4. Ke6+ и K : g7). Если же 2. . . Kpf4, то 3. Kb4 и следующие варианты:

2) 3. . . Kpe4 4. Kpb2 e2 5. Kc2 Kpf3 6. Kpc3 g5 7. Kpd2 g4 8. Kel+ Kpf2 9. Kc2 g3 10. Kel Kpf1 11. Kc2 g2 12. Ke3+ Kpf2 13. K : g2;

3) 3. . . Kpf3 4. Kpb2 e2 5. Kc2 Kpf2 6. Kpc3 e1Ф+ 7. K : e1 Kp : e1 8. Kpd4;

4) 3. . . g5 4. Kpb2 g4 5. Kpc1 g3 6. Kd3+ Kpf3 7. Kpd1 e2+ 8. Kpd2 g2 9. Kel+.

Этот этюд в сравнении с предыдущим — безусловный и заметный шаг вперед. И все же... из четырех этюдов наиболее художественный не этот, а предыдущий. Почему?

Микельанджело сказал: «В каждой глыбе заключена прекрасная скульптура, надо только отсечь лишнее». Напомнив об этом в уже цитированной работе «Шахматная поэзия», А. С. Гурвич указывал: «Так же как и устранение лишних фигур, утяжеляющих этюд, устранение лишних скучно-длинных, неэнергичных вариантов есть в конечном счете один и тот же процесс отсечения всего лишнего от глыбы...»

Логическую силу своего очень верного и точного вывода А. С. Гурвич ослабил двумя другими утверждениями:

«... сложный длительный анализ... утомляет читателя... и этюд теряет для него свою прелесть»;

«Этюды — не пособия по типам эндшпиля и не форма теоретической разработки разных окончаний».

Действительно, в художественном этюде трудные ложные следы нежелательны, но вовсе не потому, что они утомляют читателя. Ценность художественных этюдов отнюдь не в том, что они легкая умственная диета для слабосильных эстетов. Напротив, их ценность в том, что они и сильного шахматиста ставят в тупик очевидной безнадежностью всех привычных путей к достижению цели и тем самым побуждают его к высшей (наиболее трудной!) умственной деятельности — к открытиям. Художественные этюды в предель-

но ясной форме ставят трудные проблемы, не разрешимые шаблонными средствами, и вскрывают суть этих проблем, спрятанную не в дебрях вариантов, а в самой природе возникшей ситуации.

Мы уже убедились в том, что этюды — одна из форм теоретической разработки разных окончаний, причем необходимейшая форма — поисково-разведывательная. Если же говорить только о художественных этюдах, то они прекрасное (и незаменимое) учебное пособие для шахматистов, изучающих особенности разных окончаний, поскольку эти особенности предстают здесь в кристаллически ясной форме увлекательной борьбы. Красота художественных этюдов — это красота проницательности и изобретательности человеческого разума, сила которых демонстрируется наглядно и убедительно.

Отличительный признак художественного этюда — выразительность, то есть экономичность построения при лаконичности всех вариантов, кроме идейного.

Ознакомление с приведенными выше четырьмя этюдами показывает, что этюд Ильина (с черным королем на g6) не обладает лаконичностью второстепенных вариантов, и это ослабляет его выразительность, а этюд Симховича, кроме того, не экономичен и потому не может быть признан художественным.

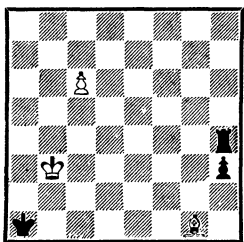
Безусловно художественны этюды Лейка и Ильина (с черным королем на g8), оба они одинаково экономичны, причем неидейные варианты обоих этюдов достаточно лаконичны. При всем этом этюд Ильина лучше

этюда Лейка, ибо он содержательнее, в идейном варианте его насыщенность наступательными и оборонительными действиями богаче.

Вернемся к шедеву Сааведры, к его предкам и потомкам. Мы видим, что он содержательнее любого из этюдов-предшественников, все они полностью им поглощаются. С другой стороны, все этюды-потомки содержательнее произведения Сааведры, каждый из них включает в себя все его идеи и, сверх того, собственные. Однако ни в один из них не влился этюд Сааведры так естественно, как в него влились все этюды-предки.

В. Н. Платов вполне определенно заявил, что и не стремился к этому. Может быть, не стремились и другие композиторы. А все же стремление (сознательное или бессознательное) к тому, чтобы в новое вобрать все лучшее из старого, — естественно и жизненно. Поэтому, надеюсь, простительна и приводимая здесь попытка обогащения старинного этюда.

№ 48



Выигрыш

Композиция включает этюд Ф. Сааведры, фрагмент этюда В. Н. и М. Н. Платовых и небольшого вступительной игры. 1. c7 (1. Cd4+ Л : d4 2. c7 Лс4)

h2 2. С : h2 (2. с8Ф Лb4+) Лh3+ 3. Крb4 и далее как в этюде Платовых (№ 38).

Остановимся вкратце еще на двух разновидностях одного из вопросов композиции художественных этюдов.

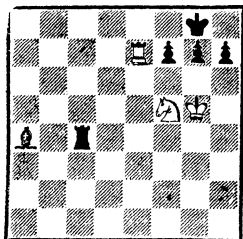
А. А. Троицкий, как известно, указывал, что в шахматной игре самое привлекательное — это борьба, ее-то и надо изображать в этюдах. А. С. Гурвич вполне разделял это мнение, но в своей очень интересной и содержательной статье «Шахматная поэзия» привел «для эстетической зарядки» три выдающихся этюда и... все три без контригры черных. За это он подвергся критике: ратует-де за обоюдоострую борьбу, а образцовыми считает этюды, где «играют только белые». Правы ли критики?

Во всех трех этюдах (Платовых, Куббеля, Троицкого) конь и слон белых борются против идущей в ферзи пешки, тормозят ее продвижение, но остановить все же не могут, а когда положение становится безнадежным, то оказывается, что грозный ферзь противника обезврежен.

Действительно, в контригре черных нет изобретательности, но есть страшная сила. Если саперы обезвреживают неразорвавшуюся мощную бомбу, можно ли с ухмылкой, пренебрежительно процедить, что это «игра в одни ворота»?

Обычно серьезным недостатком этюда считают форсированность игры, то есть принудительность каждого хода черных. «В среднем» это правильно.

Но разве принудительность игры черных портит прекрасный этюд Троицкого (№ 17) или, например, этот остроумный этюд?



Ничья

1. Ле8+ С : е8
2. Ке7+, затем
3. Кг6+.

И еще одно замечание, уточ-

няющее понятие «художественный этюд». Если этюд не содержит новых идей и при этом не полностью отвечает требованиям выразительности, но все же повышает выразительность своих предшественников, — он, безусловно, представляет определенный вклад в этюдную композицию. Такие этюды (примеры можно здесь не приводить) есть основания именовать эскизными, то есть не вполне законченными художественными произведениями.

### КОТОРЫЙ ЭТЮД ЛУЧШЕ!

Разные подходы к оценке этюдов носят характер пожеланий, с которыми композиторы и судьи конкурсов считаются только в пределах совпадения с личными вкусами. Отыскание единого подхода придало бы объективность сравнительным оценкам этюдов и содействовало бы росту композиторского мастерства. Но возможно ли выработать единый метод оценки этюдов в условиях резких расхождений во вкусах любителей этюдной композиции?

Несколько лет назад автор данной книжки направил в еженедельник «64» небольшую статью с предложением собрать, опубликовать и обсудить разнообразные требования, предъявляемые к шахматным этюдам, чтобы создать на этой основе проект кодекса их составления и оценки. Редакция дала официальный ответ: были сотни безуспешных попыток, но трудно постичь законы этого хаоса, а потому статью печатать нецелесообразно. Глубоко пессимистический ответ шахматного ежене-

дельника побудил автора не раз задумываться над трудной проблемой, а позже вернуться к ней и изложить здесь свою концепцию. Когда рукопись была сдана в издательство, автор с удивлением узнал из опубликованного в том же еженедельнике письма Г. М. Каспаряна («64», 1972 г., № 52): проблема столь трудная, что ее даже обсуждать будто бы бесполезно, кардинально решена. Кем-то келейно создана и даже уже введена в действие (без сколько-нибудь серьезного обсуждения) некая шкала для механического вычисления оценки любого шахматного этюда. Ясно, что «шахматные власти» проявили в данном случае неуместную поспешность.

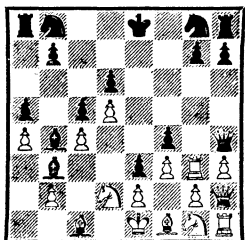
Если же не впадать в крайности, проявленные редакцией «64» и анонимным автором упомянутой шкалы, то выработка единого метода оценки этюдов, вероятно, возможна при двух условиях: если исходить из признания неразрывной связи этюдной композиции с практической шах-

матной партией (против чего, насколько известно, никто принципиальных возражений не выдвигал) и если в спорах придерживаться логики (против чего у шахматистов не может быть возражений).

Шахматная позиция есть этюд, если она реальна, то есть возможна в практической партии, и если цель белых (выигрыш, ничья) при наилучшей игре черных достигается единственным путем.

Эта формулировка определяет условия, необходимые и достаточные для отнесения шахматной позиции к числу этюдов. Все остальные требования и пожелания относительно содержания и формы этюдов следует отнести к числу возможных критериев и ограничений при их сравнительной оценке. Но, прежде чем перейти к трудным проблемам этих критериев, проверим, жизнеспособна ли, при всей своей принципиальной правильности, формула отнесения шахматных позиций к числу этюдов?

№ 50. С. Лойд, 1878



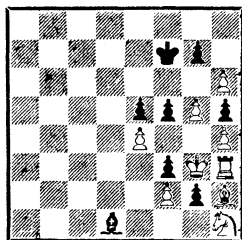
Реальна ли эта позиция? Создавший ее Сэмюэль Лойд показал, как она возникла: 1. d4 e5 2. Фd3 Сb4+ 3. Кd2 d6 4. h3 Се6 5. a4 a5 6. Фg3 f5 7. Фh2 Фh4 8. Ла3 c5 9. Лg3 Сb3 10. c4 e4 11. f3 e3 12. d5 f4. Согласились на ничью. В России эта

шутка получила известность как партия Петра Ивановича Бобчинского с Петром Ивановичем Добчинским, хотя создавший их Н. В. Гоголь и не подозревал, что эти его персонажи способны пользоваться шахматами.

Возникновение данной позиции технически возможно (что и показал С. Лойд), но ее, конечно, нельзя признать реальной, ибо процесс ее возникновения грубо противоречит элементарной логике шахматной борьбы, хотя и не нарушает правил игры.

Но как проверить реальность других позиций? Например, внешне с ней сходной, вот этой?

№ 51. В. Корольков, 1928



Выигрыш

Попробуем. Почему черные не играли f4× или gh1К×? Оказывается, могло быть 25 причин:

- король отошел с поля f6;
- пешка e6 продвинулась на e5;
- пешка g4 взяла пешку (коня, слона, ладью, ферзя) на f3;
- король с поля f8 (e7) взял ладью (ферзя);
- король с поля e8 (e6, g8, g6) взял слона (ферзя);
- пешка d6 (f6) взяла коня на поле e5;
- пешка e6 (g6) взяла ладью (ферзя) на поле f5.



Некоторые из этих 25 причин можно сразу же забраковать как «неуважительные», например все пять вариантов взятия на f3 (взять надо было не пешкой, а слоном, и белым не избежать мата в три хода). Но остается еще много возможных причин, а достаточно и одной, чтобы при таком методе проверки признать исходную позицию реальной!

В позиции Королькова найдено 18 вроде бы приемлемых вариантов последнего («минус первого») хода черных. Может быть, полную ясность можно внести более глубокой проверкой, проследив родословную позицию не на один полуход, а на несколько? Попробуем.

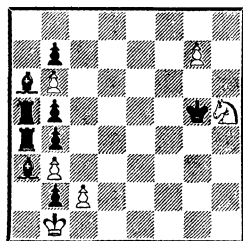
Проверять разумность «минус первых» ходов белых нет надобности. Как бы плохи они ни были, все же привели к созданию позиции, нужной белым. Значит, если углубляться в ретроспективный анализ, надо оценивать только ходы черных — «минус вторые», «минус третьи» и т. д.

Чтобы испытать данную позицию на «минус второй» ход черных, надо в 564 позициях (могущих привести к 18 приемлемым «минус первым» ходам) оценить несколько тысяч «минус вторых» ходов, после чего, вероятно, возникнет вопрос об испытании на «минус третий» ход. К сожалению, пока не найдено достаточно простой техники определения реальности шахматных позиций.

Но надо ли убивать уйму времени на строгое доказательство вывода, который может сделать любой квалифицированный шахматист за несколько минут? И надо ли применять хитроум-

ные приемы, чтобы признать нереальность хотя бы следующих позиций?

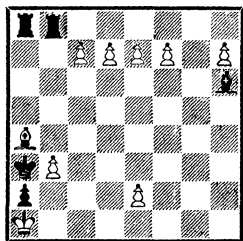
№ 52. Р. Мандинян, 1946



Выигрыш

1. Kg3 Kph6 2. g8J1 Kph7 3. Lg5 Kph6 4. Lg4 Kph7 5. Kf5 Kph8 6. Kh6(e7) Kph7 7. Kg8 Kph8 8. Lg6 Kph7 9. Lg3 Kph8 10. c4 Kph7 11. c5 Kph8 12. c6 Kph7 13. c7.

№ 53. Г. Надарейшвили, 1969



Выигрыш

1. e8K Л : e8 2. deK Л : e8 3. feK Cd2 4. c8J1 Ce3 5. h8C.

Не ясно ли без всяких проверок, что эти остроумные головоломки и не претендуют ни на родственные отношения с практической партией, ни на право именоваться этюдами?

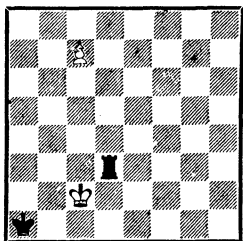
Но как быть с амбициозными авторами? Видимо, в тех случаях, когда редактор шахматной публикации или судья конкурса этюдов сомневается в реальности исходной позиции, он вправе возложить «бремя доказательства», как говорят юристы, на

автора композиции. Тем более что есть и аналогия: автор всегда обязан доказать, что его этюд решается. Пусть (если потребуется) докажет, что его композиция — этюд.

Вторая часть общей формулы определения этюдов тоже требует проверки жизненности. Как установить, что «цель белых, при наилучшей игре черных, достижима единственным путем»?

Какова, например, наилучшая игра черных в этой позиции из окончания этюда Сааведры?

№ 54



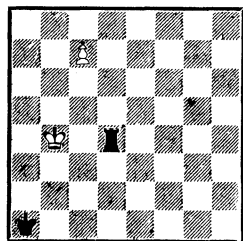
Если черные сыграют наиболее изобретательно, они пойдут ладьей на d4, как и предусмотрено идейным вариантом этюда, чтобы на превращение пешки в ферзя пожертвовать ладью и получить пат. Если же черные будут стремиться к наиболее длительному сопротивлению, они отойдут ладьей в сторону, затем будут шаховать по горизонтали и в подходящий момент займут поле b2.

Ясно, что наилучшей игрой черных надо считать ту, которая дает больше шансов сделать цель белых недостижимой, а не ту, что лишь оттягивает неизбежный финал.

Вопрос о «единственном пути» к достижению цели (при наилучшей игре черных), казалось бы, прост, но это не так, что

можно продемонстрировать другой позицией из того же этюда.

№ 55



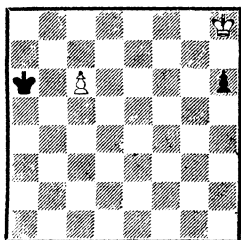
Белые могут пойти королем на b5, на b3 или на c3. Ход на b5 не лишает их выигрыша, но и не приближает к нему. Беспольный ход при возможности полезного нельзя считать дуалью в этюде. Но в данном случае и на кратчайшем пути к цели лежат два вполне равноправных хода — Krb3 и Kрс3. Дуаль ли это? Если единственным путем считать строго определенную последовательность ходов, — то дуаль, если же строго определенный маневр, выражающий идею замысла, — то, как в данном случае, нет дуали. Шахматы — борьба замыслов. Поэтому в этюдной композиции понятие «единственный путь» следует применять во втором, а не в первом смысле.

Разумеется, в этюде единственный путь к цели всегда начинается с исходной позиции, но не всегда заканчивается матом, патом, повторением позиции или наличием на доске только двух королей. С того момента, когда достижимость цели становится вполне бесспорной, хотя бы и требующей длительной игры, путь к цели не обязательно должен быть единственным.

Наконец, о распределении ролей между белыми и черными.

Обычно в этюдах цель ставится перед белыми и им же предоставляется право начать игру. Почему же некоторые композиторы цель ставят перед белыми, а начать игру предлагают черным?

№ 56. Р. Рети



Ход черных. Ничья

По-видимому, потому, что хотят в одной позиции, не утяжеляя ее, совместить два (три, четыре) этюда. Знаменитый этюд Р. Рети публиковался первоначально в показанном здесь виде. В этой позиции он как бы объединил два этюда — один с черным королем на b6 и черной пешкой на h6, другой с черным королем на a6 и пешкой на h5. В конце концов, этюд вошел во все антологии с пешкой на h5. Этот полувековой «естественный отбор» отражает общественное мнение шахматистов всего мира и означает, что вряд ли следует менять традиционное разделение ролей между черными и белыми.

Область этюда не ограничи-

вается рамками эндшпиля, и если пока еще мало хороших этюдов из области миттельшпиля, а в области дебюта их вовсе нет, то причина не в каких-либо запретах, а только в масштабах созидательного таланта композиторов.

Проблема единого подхода к оценке этюдов, однако, не исчерпывается установлением признаков, отличающих этюд от любой другой позиции. Любители этюдной композиции требуют объективной сравнительной оценки создаваемых произведений. Конечно, эта проблема очень сложна и трудна, но ее решение не может быть признано делом заведомо безнадежным.

Нельзя при этом игнорировать реально сложившуюся дифференциацию этюдной композиции. Не для всех этюдов, например, главное достоинство — новизна содержания, в чем мы уже убедились. Поэтому первый этап практического решения проблемы состоит в определении основных отраслей этюдной композиции, предназначенных удовлетворять качественно различные потребности шахматистов. Может быть, правильнее было бы говорить не об отраслях (типах, классах этюдов), а о направлениях этюдной композиции, но этот термин широко и крайне неудачно применяется шахматной литературой с совершенно иной целью.

## СУДЬБЫ АНАЛИТИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ

Для «планомерного эндшпиля» аналитические этюды были досадной помехой, для теоретического эндшпиля они стали ценными находками. Заметим по-

путно, что теперь «теоретический эндшпиль» уже не высшая ступень знания шахматных окончаний. Такой ступенью становится «алгоритмический энд-

шпиль», то есть такой уровень отчетливости знания, который позволяет изложить итоги изучения в виде алгоритма — записи, понятной (после технической обработки — кодирования) электронно-вычислительной машине.

Пока зоной алгоритмического эндшпиля охвачены лишь некоторые процессы матования одинокого короля: ферзем, ладьей, двумя слонами, конем и слоном. Эндшпиль «король с пешкой против короля» изучен очень хорошо, и любую его позицию квалифицированный шахматист всегда может правильно оценить за несколько секунд, но алгоритмическим этот эндшпиль еще не стал, хотя в нем давно не осталось места для каких-либо «неожиданных нарушений». Трудность состоит в точном формулировании признаков, разграничивающих выигрышные позиции и ничейные.

Ценность аналитических этюдов состоит в открытиях, пусть самых незначительных, в отыскании исключительных позиций, та или иная особенность которых не учтена теоретиками эндшпиля. При сравнительной оценке этюдов, признанных аналитическими, более высокой оценки заслуживают позиции, где труднее всего обнаружить что-либо новое, то есть малофигурные этюды.

Исходя из того же принципа среди этюдов с одинаковым количеством, но с разным составом фигур выше следует ценить относящиеся к более изученному эндшпилю. Судить же о степени их изученности лучше не композиторам, а исследователям шахматных окончаний.

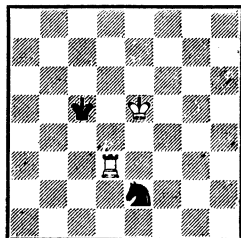
Работу композиторов в обла-

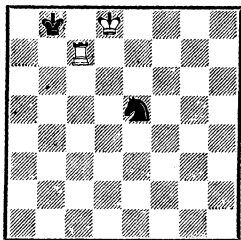
сти аналитических этюдов очень затрудняет то обстоятельство, что аналитики эндшпиля обычно не строго разграничивают ничейные позиции и выигрышные. Более того, они далеко не всегда разграничивают позиции изученные и неизученные. Вот два примера на тему «ладья против коня». И. Л. Рабинович (1938 г.): «Если не удастся отеснить короля черных на край доски или же отдалить его от коня, то партия, разумеется, оканчивается ничью. С другой стороны, даже разъединение короля и коня не всегда ведет к проигрышу». Ю. Л. Авербах (1962 г.): «Перевес ладьи над конем обычно оказывается недостаточным для победы. Даже на краю доски король с конем успешно защищаются от атаки неприятельской ладьи и короля».

В том и другом из цитированных трудов приведены примеры. Но это только примеры, а не разграничение зон — выигрышных и ничейных, изученных и неизученных. Как определить автору этюда — нашел ли он что-либо новое или давно известное?

На помещенных здесь диаграммах показаны две выигрышные для белых позиции. Они представляют собой родственные открытия в области одного и

№ 57





того же, хорошо всем знакомого эндшпиля. Естественно предположить, что и сделаны они почти одновременно. Но на первой — самое древнее открытие (Зайраба Катаи), на второй — самое новое (Артура Мандлера), интервал между ними более тысячи лет. Интересно бы выяснить, что было для Мандлера труднее — сделать свое открытие или узнать, что эта позиция еще не изучена?

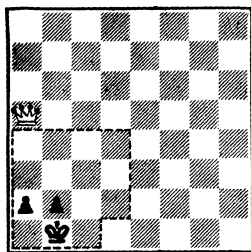
Поэтому надо всячески приветствовать любую попытку внести ясность хотя бы в изложение того, где проходит граница между изученной и неизученной зонами эндшпиля. Тем более надо приветствовать всякую попытку внести ясность в разграничение уже изученных позиций на выигрышные и невыигрышные.

Насколько такие попытки отвечают общим интересам шахматистов, можно видеть хотя бы на примере правил А. Шерона относительно эндшпиля «ладья с пешкой против ладьи». Они позволили другому выдающемуся исследователю этого эндшпиля — Н. Д. Григорьеву целенаправленно сконцентрировать свои усилия и дать весьма ценные замечания к сделанным Шероном обобщениям.

Можно привести и более близкий пример: главу «Ферзь про-

тив пешек» из монографии Ю. Авербаха «Ферзевые окончания», помещенной в трехтомнике под его редакцией — «Шахматные окончания», том III (1962 г.), где отдельные группы позиций снабжены сводными диаграммами с обозначением зоны выигрыша. Такого рода диаграммы, безусловно, стимулируют массовое участие шахматистов в проверке их правильности и побуждают композиторов к творческой работе над аналитическими этюдами.

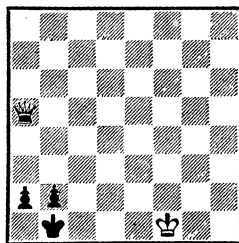
### № 59. Ю. Авербах



Выигрыш, если белый король находится в зоне

Это одна из упомянутых выше диаграмм с сопровождающим ее пояснительным текстом, а ниже позиция, которая свидетельствует о некоторой неточности границ зоны и, следовательно, внесит крупницу нового в исследование этого эндшпиля.

### № 60

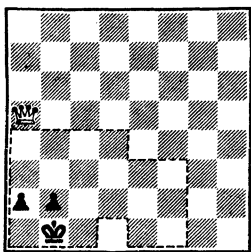


Здесь белые легко достигают выигрыша, не замеченного ана-

литиком. Основной вариант: 1. Фf5+ Крc1 2. Фf4+ Крд1 3. Фа4+ Крс1 4. Фс4+ Крb1 5. Фd3+ Крс1 6. Кре2 b1K 7. Фd4 и выигрыш.

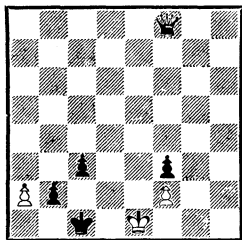
Возможны и другие исходные позиции белого короля за пределами указанной зоны: Крf2, Крf3, Кре1, Кре2, Кре3, что в итоге позволяет расширить зону на шесть полей.

№ 61



Из нового очертания границ зоны видна своеобразная исключительность поля d1. Она натолкнула автора этих строк на идею этюда, в котором выигрыш в похожей позиции достигается не приближением короля к полю боя, а удалением от него — с «выгодной» позиции якобы на невыгодную.

№ 62



1. Фа3 с2 2. Крf1 Крb1 3. Фd3 Крс1 4. Фе3+ Крb1 5. Фе4 Крс1 6. Фе1 ×.

В свете изложенного представляется весьма спорным одно вы-

сказывание Ю. Л. Авербаха. Касаясь причин слабой изученности эндшпиля «ферзь с пешкой против ферзя», он заявил: «Хуже всего то, что на основании несовершенной, а иногда и просто слабой игры и неточных анализов некоторыми теоретиками сразу же делались далеко идущие выводы, которые только дезориентировали практиков».

Конечно, поспешные выводы, если они неточны, неприятны, притом в первую очередь их автору. Но общеизвестно, что лишь в редких случаях исследователь в силах завершить точным и окончательным выводом свой путь от незнания к знанию. Выводы, даже не вполне точные, дают изучению эндшпиля больше, чем могло бы дать безукоризненно справедливое, но осторожно-бессодержательное утверждение типа: «выигрыш зависит от местонахождения белого короля». Разумеется, ни новые обобщения, ни их критику не стоит окутывать туманом анонимности, ссылками на «современную теорию» или на «некоторых теоретиков».

В позиции, о которых теория шахмат ничего определенного не говорит, композитор может сделать свой вклад, только пополняя накопленный другими композиторами фонд приемов, маневров, операций и комбинаций. Составленные таким образом этюды, как и аналитические, ценны прежде всего новизной своего содержания — все они новаторские.

Аналитические этюды — не самостоятельная отрасль этюдной композиции, а группа, входящая в отрасль новаторских этюдов. В составе этой отрасли количество аналитических этю-

дов будет, с одной стороны, возрастать (по мере расширения зоны планомерного эндшпиля), с другой стороны — сокращаться (по мере расширения зоны теоретического эндшпиля). Так, вызвавшие в свое

время острые споры аналитические этюды Б. Гурецкого-Корниц и М. Н. Платова просто перестали существовать как этюды после опубликования А. А. Троицким теоретического очерка «Два коня против пешек».

## НОВАТОРСКИЕ ЭТЮДЫ

Главное требование к этюдам этой отрасли (или этого класса) — новизна в их содержании, а содержание этюда — это комплекс идей (приемов, маневров, операций, комбинаций и более широких замыслов), осуществляемых в борьбе сторон.

Для определения новизны в содержании этюда необходимо знать, какие идеи уже не новы, и их классифицировать. Такая фактическая база, более или менее солидная, имеется только для оценки аналитических этюдов, относящихся к некоторым простейшим эндшпилям. Да и мало кто из любителей этюдной композиции, особенно молодых, ею располагает. «Шахматные окончания» — трехтомник под редакцией Ю. Л. Авербаха — издавались давно и убывающим тиражом: том I—35 тысяч экземпляров (1956 г.), том II—30 тысяч (1958 г.), том III — 25 тысяч (1962 г.).

Что же касается фактической базы для оценки основной массы этюдов, то ею располагают во всем мире менее десятка собирателей этюдов и немногочисленные шахматные библиофилы. Достаточно сказать, что даже в библиотеке Центрального шахматного клуба СССР имеющийся фонд нельзя определить иначе, как скудный.

Совершенно непонятно, как судьбы конкурсов в республиканских центрах, а тем более в областных и районных, устанавливают степень новизны идей поступающих произведений.

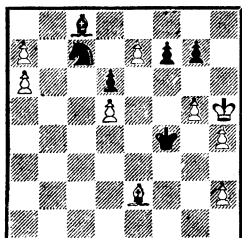
Но разве осведомленность о фактических данных нужна только судьям конкурсов? Еще больше она нужна многочисленным теперь составителям этюдов, чтобы не трудиться попусту над изобретением того, что давно изобретено. Да и рядовые любители этюдов заинтересованы в том, чтобы композиторы искали и воплощали в своих произведениях все новые и новые замыслы на безграничных просторах шахмат.

Если всерьез заботиться о развитии этюдной композиции, то уже накопленные богатства надо собрать и привести в порядок, то есть классифицировать. Это позволит композиторам работать более плодотворно, а судьям оценивать их новаторские достижения более квалифицированно и объективно.

Объективность судейства затруднена, кроме того, весьма расплывчатым пониманием того, что такое «новая идея» в этюдной композиции. Новой была, например, идея С. Лойда (диаграмма 36) превратить пешку не в ферзя, а в ладью, чтобы избе-

жать пата и сохранить преимущество в позиции, где и противник имеет тот же материал. Новой (если до того не встречалась, чего не знаю) была и идея этого этюда: две пешки превращаются в ладьи.

№ 63. В. Корольков, 1929



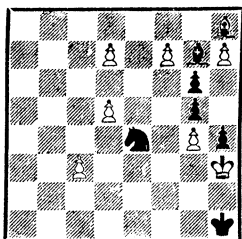
Выигрыш

1. g6 f5 2. Сb5 Ке8 3. С : е8  
С : а6 4. Сb5 С : b5 5. е8Л С : е8  
6. а8Л Сb5 7. Ла2.

Исходная позиция этюда вполне правдоподобна.

Но вот другой этюд. В нем уже не две, а три пешки превращаются в ладьи.

№ 64. В. Корольков и А. Долуханов, 1929



Выигрыш

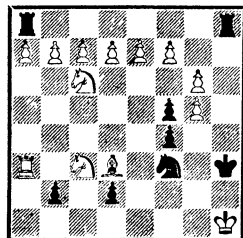
1. f8Л С : f8 2. Cd4 Сс5 3. h8Л  
С : d4 4. Лf8 Cf6 5. Л : f6 К : f6  
6. d8Л.

Исходная позиция противоестественна и внешне, и по существу. Не трудно убедиться в том, что «новая идея» возникла не как возможная форма борьбы в шахматной партии, а исключи-

тельно ради оторванного от реальной борьбы рекорда.

Через несколько лет в печати появилась вполне откровенная пародия на этюд, установившая новый рекорд — шесть превращений пешек в ладьи.

№ 65. Г. Ломмер, 1935



Выигрыш

1. баЛ Лh5 2. Лh8 Л : h8  
3. а8Л Лh5 4. Лh8 Л : h8 5. с8Л  
Лh5 6. Лh8 Л : h8 7. d8Л Лh5  
8. Лh8 Л : h8 9. е8Л Лh5 10. Лh8  
Л : h8 11. f8Л Лh5 12. Лh8  
Л : h8 13. Ла7 Кpg3+ 14. Лh7  
Ле8 15. Ке7.

Подобные произведения — не этюды. В шахматной литературе они носят название «этюд-таск» и, в отличие от этюдов, не обязаны отвечать требованию реальности исходной позиции. Таски создаются только ради установления какого-либо рекорда, а название «этюд-таск» содержит упоминание этюда лишь для того, чтобы отличить их от задач тасков, решение которых регламентируется числом ходов для объявления мата. Это развлечение не лишено занимательности, но имеет к шахматам столь же отдаленное отношение, как, например, задание расставить на шахматной доске наибольшее количество ферзей, из которых ни один не атаковал бы другого.

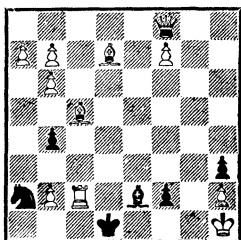
Признание тасков произведениями этюдной композиции мог-



ло бы иметь логическую основу лишь в двух случаях: как следствие исчерпания новых идей в шахматных боях или как мера, направленная специально на полный разрыв этюдной композиции с практической шахматной партией.

Принятие тасков в этюдную композицию у нас никогда в печати не обосновывалось и не объявлялось, но фактически крутой поворот навстречу таску, и даже предпочтение тасков этюдам, был провозглашен авторитетным присуждением в 1929 году первого приза на конкурсе газеты «Правда» и первого приза (в том же году) на Всесоюзном чемпионате шахматных композиторов следующему этюду.

№ 66. В. Корольков, 1929



Выигрыш

1. Лd2+ Крc1 2. Лd1+ Кр : d1
3. Са4+ b3 4. С : b3+ Крe1
5. Сb4+ Кс3 6. С : c3+ Крf1
7. Сс4 С : c4 8. Фc5 Cd3 9. Фb5
- С : b5 10. b8К Cd3 11. a8С Ce2
12. f8Л.

Исходная позиция противоестественна, хотя и не в такой степени, как в тасках Г. Ломмера (диаграмма 65) и Г. Надарейшвили (диаграмма 53).

Судьей конкурса газеты «Правда» был известный проблемист Л. И. Исаев, а, как известно, составители шахматных задач

уже давно порвали связь с реальной шахматной борьбой.

Несомненно, советские композиторы восприняли результаты конкурса как недвусмысленную установку: взять курс на таски! Это печальное событие в истории этюдной композиции покалечило множество свежих, интересных замыслов и надолго отвлекло талантливых композиторов с творческого пути в болото безыдейных формалистических выкрутасов. Не удивительно, что оценка этого этюда вызвала горячие споры, не угасшие и по сей день.

Надо признать, что наиболее тяжелый удар был нанесен творческим исканиям «героя дня» — молодого композитора В. Королькова. Ведь его значительно лучший этюд (диаграмма 67) был оттеснен на задний план, а наивное заблуждение неумеренно расхвалено и превознесено до небес.

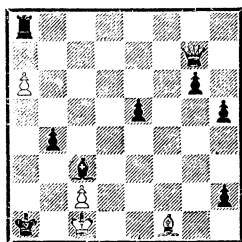
Совершенно очевидно, что и по сей день правильная оценка новизны в этюдах существенно затруднена подведением под понятие «новая идея» других понятий. Особенно остро стоит вопрос об отграничении шахматных замыслов от рекордов и от «геометрических рисунков» размещения и движения фигур.

О рекордах уже сказано. Погоня же за «правильностью» геометрических рисунков на шахматной доске вовсе не имеет отношения к борьбе замыслов, но часто служит предметом неоправданной гордости или огорчений некоторых композиторов и, разумеется, предметом пристального внимания к успехам и неудачам «молодой поросли».

Перед нами яркий, самобыт-

ный этюд композитора, входившего тогда в пору творческого расцвета.

№ 67. В. Корольков, 1934



Выигрыш

1.  $\Phi b7$  e4 2.  $\Phi : e4$  Ле8 3. a7 h1 $\Phi$  4. a8 $\Phi$ + Л : a8 5.  $\Phi : h1$  Ле8 6. Ce2 Лd8 7. Cd3 Ле8 8. Ce4 Лd8 9. Cd5 Ле8 10. Ce6 Лd8 11. Cd7

А вот резюме А. О. Гербстмана: «Если бы слон начинал свой зигзагообразный марш не с поля f1, а с поля d1, то путь его был бы геометрически четок, представляя собой правильный зигзаг. После Королькова этого добился Г. М. Каспарян...»

Да разве этого надо добиваться?

Содержанием этюдной композиции следовало бы считать только те идеи, темы, маневры, операции, комбинации, которые диктуются борьбой замыслов, а не посторонними для этой борьбы заботами о рекордах, геометрических узорах и других капризах объявляемой кем-либо моды.

В заключение размышлений о новаторских этюдах рассмотрим интересный и во многом поучительный эпизод. Вернемся к диаграмме 22. Она приводилась лишь как пример излюбленных «романтиками» противоестественных исходных позиций. Данная позиция Королькова (этюдом ее

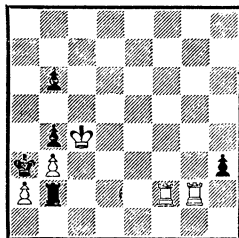
считать невозможно) решается так: 1.  $\Phi c5$  Cf5+ 2.  $\Phi : f5$  ef 3. Le1 Lc1 4. Лd1 Лb1 5. Лc1 Лa1 6. Лb1 Л : b1 7. Л : b1 g1 $\Phi$  8. Л : g1 Kg2 9. Л : g2 fg 10. Кр : g2.

Продвижение белой ладьи по маршруту f1—e1—d1—c1—b1 привело в восторг А. О. Гербстмана («Современный шахматный этюд», 1937 г.): «Идея подобного систематического движения до сих пор встречалась только в сказочных шахматах... Фантастику сказочных шахмат, ничего общего с реализмом в композиции не имеющую, Корольков сумел перенести в этюд, открыть в этюде новое и притом весьма интересное».

А. С. Гурвич, включив позицию Королькова в свою знаменитую подборку («Шахматная поэзия», 1955 г.), дал произведению Королькова резко отрицательную характеристику: черная ладья «со скрежетом зубным» уступала пядь за пядью и, наконец, оказалась прижатой к краю доски. Сказочное фронтальное преследование беззащитной черной фигуры!

Ф. С. Бондаренко («Галерея шахматных этюдистов», 1968 г.) признал высказывание Гурвича справедливым и одновременно напомнил читателям о следующем этюде.

№ 68. В. Чеховер и В. Корольков, 1947



Выигрыш

1. Лh2 Лd2 2. Крb5 Ле2 3. Краб b5 4. Кра5 Лd2 5. Ле2 Лс2 6. Лd2 Лb2 7. Лс2 Л : с2 8. Л : с2 h2 9. Лс1.

Этот этюд, конечно, несравним с позицией № 22. Бондаренко прокомментировал его так: «Алмаз, найденный Корольковым в 1936 году, побывав в ювелирной мастерской соавторов, спустя 10 лет заблестал всеми гранями!»

Давайте сами вдумаемся в этот этюд.

В чем его основная идея?

Каждая новая этюдная идея — замысел, противостоящий наилучшей игре противника. Вопрос о такой игре рассматривался нами на простейшем примере одного из фрагментов этюда Сааведры (диаграмма 54). Применим тот же метод рассуждений к определению наилучшей игры черных в этюде Королькова и Чеховера.

Покорное трехходовое отступление ладьи нельзя признать наилучшей игрой черных, ибо оно не таит в себе ни малейших шансов на какой-либо контрудар. Некоторые шансы имеются у черных только в связи с поисками патовых возможностей. Все они так или иначе парируются белыми. Это и есть содержание этюда.

Подлинное содержание этюда отражено в авторском варианте решения только вступительной игрой. Однако лишь после нее, как правильно отмечает Бондаренко, «начинается демонстрация темы», то есть фронтального преследования. Таким образом, новая тема (фронтальное преследование) оказалась за бортом содержания этюда, то есть за пределами показанного в этюде

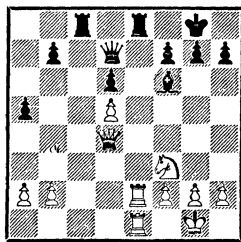
противоборства сторон. Причина в том, что для борьбы замыслов данная тема просто не понадобилась. Подобные неудачи композиторов бывали и при попытках воплотить в этюдах идеи не только фронтального, но также параллельного и диагонального систематического преследования.

Значит ли это, что тема фронтального преследования безжизненна? Нет, не значит. С уверенностью можно заявить лишь, что В. А. Королькову пока не удалось доказать ее жизненность, то есть практическую ценность.

С большой долей уверенности можно предположить, что, если жизненность этой идеи будет доказана, то она воплотится в этюд иначе: ладью будет преследовать ладья незащищенная.

Реальные бои за шахматной доской вынуждают шахматистов к творчеству изобретательному и обязательно жизненному.

№ 69



Это окончание партии Адамс—Торре (1921 г.). 1. Фg4 Фb5 2. Фc4 Фd7 3. Фc7 Фb5 4. a4 Ф : a4 5. Ле4 Фb5 6. Ф : b7.

Естественность исходной позиции сомнений не внушает. Здесь не видно ни нарочитого рекорда, ни правильного геометрического рисунка, да и трудно

определить, какая это из форм преследования. Но идея применима при любой игре черных, а наиболее полно звучит именно при наилучшей их игре.

Нет, не надо этудную композицию отрывать от реальных условий напряженной шахматной борьбы с сильным и бескомпромиссным противником!

## КЛАССИФИКАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ ЭТЮДОВ

Как это ни странно, в этюдной композиции до сего времени нет продуманной классификации произведений по их содержанию (идеям), не определены даже принципы классификации, о чем наглядно свидетельствует разницей в рубриках применяемых схем.

Л. И. Куббель к своему сборнику «250 избранных этюдов» (1938 г.) дал обширный перечень тем и, не делая никаких попыток систематизации, расположил их в алфавитном порядке: «Бешеный слон», «Блокирование полей» и так далее, до «Эхо и симметрия». Схемы Л. И. Лошинского и А. О. Гербстмана (1935 г.), А. П. Кузнецова (1955 г.), Г. А. Надарейшвили (1970 г.) и Г. М. Каспаряна (1972 г.) хотя и содержат деление тем на группы и подгруппы, но не имеют ясной логической основы этого деления и, следовательно, не являются схемами классификации, ни правильными, ни ошибочными.

Попытки найти логическую основу хотя бы первого деления идей этюдов на основные группы сделаны А. О. Гербстманом (1938 г.), А. С. Селезневым (1940 г.) и В. А. Корольковым (1958 г.). Селезнев поделил всю тематику на две части: этюды на выигрыш и этюды на ничью; Гербстман — на три раздела: пространство, время, сила; Ко-

рольков — на четыре: борьба за позицию, борьба за материал, борьба за время, разные темы. Рассмотрим эти попытки.

Схему Селезнева нельзя признать удачной, ибо большинство этюдных идей бывает применимо в борьбе за достижение как выигрыша, так и ничьей. Из второго этапа деления, предложенного Селезевым, видно, что он основного недостатка своего первого деления не учел: тема ловли фигур, цугцванга и превращения пешки в слабую фигуру отнесена им почему-то только к этюдам на выигрыш.

Схема Гербстмана в своем первом делении (пространство, время, сила) выглядит очень красиво. Если бы он заменил силу на материал, то первое деление прекрасно подчеркивало бы, что шахматы моделируют реальный мир. Впрочем, возможно, что автор схемы это и имел в виду, но ошибочно отождествил материю с силой.

К сожалению, Гербстман не задумался над весьма важным для классификации вопросом. Если материя, пространство и время всегда нераздельны и обязательны для любого явления (а это именно так), то можно ли брать их порознь в качестве признаков, отличающих одни явления от других? Не удивительно поэтому полная нелогичность детализации Гербстманом своей

схемы. Пат — это у него «отказ от силы», а мат — «геометрическое положение», атака на фигуру — «приобретение силы», а связка — «борьба за силу» и т. д.

Рассмотрим схему Королькова: борьба за позицию, за материал, за время... «Разные темы». Отличная мысль — трактовать все этюдные темы как борьбу! Но при чем тут «Разные темы»? То ли они не имеют отношения к борьбе за шахматной доской, то ли «не лезут ни в какие ворота»?

Раздел «Разные темы» Корольков расшифровал так: 1. Ретроанализ. 2. Рокировка. 3. Взятие на проходе. Тем самым он обнаружил, во-первых, полную ненужность этого раздела и, во-вторых, непонимание того, что взятие на проходе и рокировка ничем принципиально не отличаются от других действий на шахматной доске, а ретроанализ не входит в содержание этюда. Будем существование этого раздела считать недоразумением.

Корольков избежал ошибки Гербстмана и не отождествил материю (в шахматах — материал) с силой, но допустил другую того же рода: категорию «пространство» заменил понятием «позиция».

Если ни одна из основных категорий материального мира (материя, пространство, время) не может служить признаком, отличающим одни явления от других, то в различных явлениях соотношение материи, пространства и времени может быть различным и роль их может изменяться. Можно, следовательно, и бороться за эти изменения. Однако возможные изменения

далеко не всегда происходят в чистом виде, что очень затрудняет практическое применение схемы Королькова.

Детализируя свою схему, он и не пытался использовать заложенные в ней возможности, но внес много путаницы. Раздел «Борьба за материал» состоит из двух подразделов — «Выигрыш в силе» и «Превращение пешек в слабые фигуры». Это означает, что количество материи отождествляется с величиной силы, а превращение пешек в слабые фигуры (прирост материала) противопоставляется выигрышу в силе. «Борьба за позицию» подразделяется по целям, среди которых наряду с матом и патом оказывается и такая «цель», как «систематическое движение фигур и пешек».

Какие же позитивные выводы можно сделать из приведенного (и, разумеется, далеко не полного) обзора попыток классификации этюдов по их содержанию?

Прежде всего надо уяснить, что именно мы хотим классифицировать — сами этюды (по их содержанию) или содержание (идеи) этюдов. Все указанные выше попытки ставили своей целью классифицировать этюды, но вылились (и это было неизбежно) в попытки классифицировать идеи. Причину такой «неудачи» подметил Корольков: «Указатель этюдов по темам, приведенный в конце книги, учитывает лишь основной замысел автора, так как для того, чтобы полностью охватить содержание многих произведений, их следовало бы поместить в нескольких группах этюдов».

Классификация нам нужна

главным образом для определения новизны идей (содержания) в публикуемых этюдах. Поэтому и классифицировать следует именно идеи, а не этюды. Когда эта проблема будет решена, каждый этюд предстанет в виде комплекса идей, то есть получит сжатую характеристику (формулу) своего содержания. Тем самым будет в основном решена и вторая проблема — можно будет как угодно (в зависимости от цели) классифицировать и сами этюды по их содержанию.

Классификация этюдных идей — работа отнюдь не техническая. Как и всякая классификация, имеющая целью приблизиться к научной, она требует осмысления сущности классифицируемых явлений. Шахматы — абстракция, поэтому для осмысления сущности шахматных идей неизбежно обращение к философским основам знания.

В реальном мире нет ничего, кроме движущейся материи, а она движется не иначе как в пространстве и времени. Это сформулированное В. И. Лениным философское положение, как всеобщее, распространяется и на шахматы, где тоже нет ничего, кроме материи (фигур), которая движется не иначе как в пространстве (по полям шахматной доски) и во времени (измеряемом количеством ходов).

За стройностью и простотой ленинской формулировки кроется неисчерпаемое разнообразие сочетаний различных форм движения материи, которое создает галактики и планеты, океаны и континенты, атмосферу и земные недра, флору и фауну, инстинкты и память, искусства и науки.

Шахматы неизмеримо проще. Есть и еще принципиальные отличия. В реальном мире идет нескончаемый процесс саморазвития, и ни прошлые, ни будущие пределы его не известны. В шахматном мире все исчерпывается сочетаниями шести форм «простых веществ» (Кр, Ф, Л, С, К, П) в пределах 64 полей, имеет начало и конец, а все события направляются умами двух противоборствующих партнеров.

Формы «простых веществ» шахматного мира и их свойства немногочисленны, но сочетания и взаимодействия их во времени и пространстве практически неисчерпаемы. Как же их классифицировать?

Шахматный мир управляем. Это означает, что любые события в нем можно оценивать и сравнивать по критерию большего или меньшего соответствия цели управления. А это позволяет определить принципы классификации этюдных идей.

1. Основным признаком, характеризующим идею, — цель. Цель идеи может быть конечной (выигрыш, ничья) или промежуточной — получение (или лишение противника) какого-либо ресурса, необходимого для достижения конечной цели. Безразлично, выражена ли идея в игре белых или черных, в основном или другом варианте.

2. Идея характеризуется средствами достижения ее цели, то есть необходимой материей (фигурами) и характером ее движения — шахматными действиями.

3. Наконец, идеи характеризуются различиями в типах действий. Действия в шахматном

этуде — приемы и комплексы приемов — маневры, операции, комбинации.

Условимся о терминах. Прием — целенаправленный ход, имеющий самостоятельное значение (самостоятельный прием) или входящий в определенный комплекс. Маневр — целенаправленный комплекс приемов.

К числу маневров относятся операции и комбинации. Операция характерна тем, что обязательно включает взятие или превращение фигуры и при этом не включает жертв. Комбинация

отличается от операции тем, что обязательно включает жертву.

Для планомерной разработки классификации этюдных идей представляется наиболее удобным принять первым делением количество фигур, вторым — их качественный состав, третьим — цель идеи, четвертым — тип действий.

При такой структуре классификации достаточно будет в позициях с большим числом фигур выявлять лишь те идеи, осуществление которых невозможно при меньшем количестве фигур.

## ЦЕЛИ ЗАМЫСЛОВ

Во всяком научно управляемом процессе конечная цель может быть только одна. Прежде чем конечную цель принять за основу управляющих действий, необходимо прогнозировать ее достижимость. Возможность непосредственного достижения конечной цели — редкий случай, а потому на пути к ней полезно устанавливать правильно выбранные промежуточные (этапные) цели, а на пути к промежуточной цели — ближайшую.

В шахматном этюде каждая промежуточная цель представляет собой изменение в соотношении ресурсов противных сторон по обладанию материей, пространством, временем. Однако существуют большие трудности в соизмерении преимуществ. Б. С. Вайнштейн в предисловии к своему исследованию «Меранская система» (1956 г.) убедительно продемонстрировал эти трудности при соизмерении преимуществ качественно раз-

личных. Но велики бывают трудности и при однородных ресурсах.

В чем состоит и какими единицами измерять преимущество в наличии материала? В чем, например, состоит преимущество ладьи перед конем? Видимо, в способности атаковать одновременно большее число полей. С любого места ладья атакует на свободной доске 14 полей, а конь — от 2 до 8 и в среднем 5,25. Значит ли это, что ценность ладьи в два и две трети раза выше ценности коня? Нет, вековой опыт говорит иное. В такие же резкие противоречия с опытом вступает аналогично исчисленная ценность ферзя (21, 175), слона (4,375) и пешки (3,9375).

Мы пока не знаем, как исчислять среднюю ценность каждого вида фигур, но знаем то, что установлено длительной и широкой практикой: пешка — 1, слон и конь — по 3, ладья — 5,

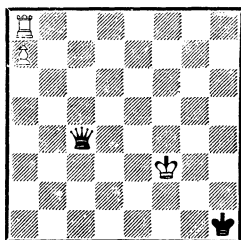
ферзь — 10. Кроме того, мы знаем, что в конкретных позициях ценность фигур меняется в широком диапазоне — любая из них может оказаться ценнее любой другой, а эти изменения зависят от обладания пространством и временем и от взаимного размещения фигур (белых и черных) в пространстве и времени.

Чем измерять преимущество во времени? Очередь хода — иногда решающее преимущество, иногда беда (цугцванг), а «выигрыш темпа» иногда состоит в передаче очереди хода противнику. Короче говоря, в шахматной литературе показатель времени учитывается так, что иной раз приобретения и потери неразличимы.

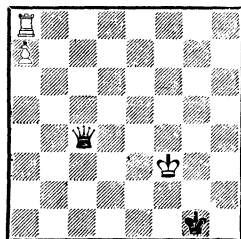
Проще всего как будто бы обстоит дело с подсчетом преимущества в обладании пространством — его легко подсчитать по количеству атакованных полей. Но... рассмотрим три конкретные позиции, в которых у обеих сторон остается неизменным соотношение в обладании материалом и временем, а меняются только размеры пространства.

Во всех трех позициях у черных неизменное преимущество в материале (10 единиц против 6), а у белых — во времени (их очередь хода). В пространстве (ко-

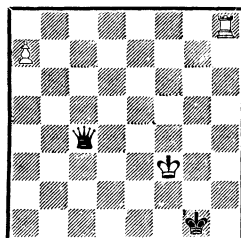
№ 70



№ 71



№ 72



личество атакуемых полей) преимущество всюду у черных, но масштаб преимущества различен:

— в первой позиции 28 против 16, то есть 12 единиц, или 75%;

— во второй позиции 30 против 16, то есть 14 единиц, или 87,5%;

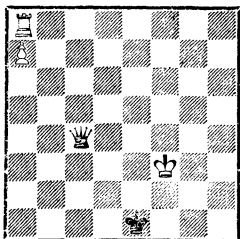
— в третьей позиции 30 против 23, то есть 7 единиц, или 30,5%.

Только во второй позиции выигрыш черных, в остальных двух — белых. Тут, конечно, есть простор для тех, кто по примерчикам из научно-популярных журналов научился быстро и безошибочно «ловить закономерности», но и их ждет огорчение.

Позиция № 73 по всем приведенным показателям идентична второй (№ 71), а выигрыша у черных нет. Из приведенных примеров ясно, что при оценке позиций опираться только на подсчеты материала, пространст-



№ 73



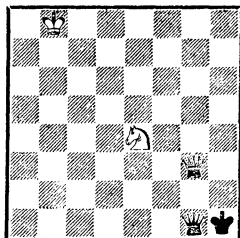
ва и времени нельзя. Суть состоит в том, что материя, пространство и время не существуют порознь и, взятые даже в одних и тех же количествах, дают качественно различные сочетания. В реальном мире это вызывается множеством различных причин, в шахматах — только топологическими причинами, то есть различиями в размещении материала. Проще, конечно, но достаточно сложно.

Каждая шахматная позиция представляет собой моментальный снимок какой-то стадии процесса, исход которого предопределен соотношением ресурсов противоборствующих сторон. Правильная оценка соотношения ресурсов во многих случаях очень трудна. Поэтому представляется желательным выяснение условий осуществимости различных замыслов, начиная с простейших, воплощаемых в отдельные приемы, маневры, операции и комбинации.

Множество жертвующих комбинаций с жертвами известно каждому шахматисту. Широко известны также матующие маневры и операции при решающем материальном перевесе. Но особый интерес представляют неочевидные возможности осуществления этих замыслов, на самой границе с невозможным,

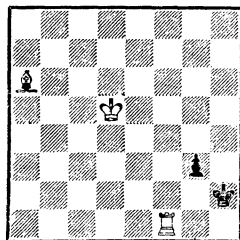
накопленные этюдной композицией. Разнообразные способы достижения конечных и промежуточных целей надо собирать и систематизировать, что поясним.

№ 74



В этой давно известной позиции шах конем ведет к пату, шахи ферзем по вертикали сопряжены с разменом ферзей, черные сами могут перейти к нескончаемым шахам. Но сложившаяся на одно мгновение ситуация позволяет белым реализовать свое материальное преимущество буквально на пределе возможностей: 1.  $\Phi h3 + \Phi h2 + 2. K g3 + K p g1$  3.  $\Phi f1 \times$ . Следовательно, этот матовый маневр (ему надо дать название или индекс) является неотъемлемой принадлежностью пятифигурного эндшпиля «ферзь и конь против ферзя».

№ 75. Р. Рети, 1925



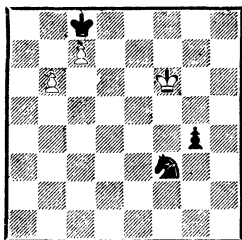
Окончание этюда. Выигрыш

Белым угрожает потеря ладьи за пешку, после чего лишней

слон будет недостаточным преимуществом для победы. 1. Лf3 g2 2. Cf1 g1Ф 3. Лh3×, Матовый финал не отражает цели замысла белых. При классификации замыслов по их целям события данного этюда следует определить как комбинацию с жертвой слона за пешку, во избежание потери ладьи за нее. Мат в данном случае не цель действий белых, а угроза, обеспечивающая осуществление жертвы слона за пешку.

Если одна сторона готовит пат своему королю, а другая может не допустить пата, как это происходит в следующем окончании одного из этюдов А. А. Троицкого, то все же будем считать, что цель маневра — пат, поскольку предотвратить его противник может лишь переходом в другой вид явной ничьей или ценой своего проигрыша.

№ 76. А. Троицкий, 1896



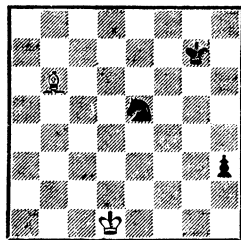
Окончание этюда. Ничья

1. Kpf5 g3 2. Kpg4 g2 3. Kph3.

Если же пат можно предотвратить и затем добиться выигрыша, как в этюде Ф. Сааведры, то патовую комбинацию следует квалифицировать как угрозу патом с целью предотвратить превращение пешки противника в ферзя, а превращение пешки в ладью — как операцию парирования этой угрозы.

Промежуточная цель замысла может быть и не столь масштабна.

№ 77. Е. Хольм, 1932

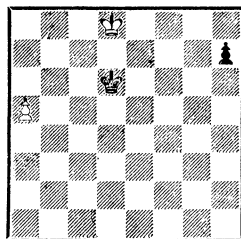


Ничья

После 1. Cg1 Kf3 белые не только мирятся с потерей слона, но отдают его с потерей темпа — 2. Ch2 K : h2. Непосредственная цель такой жертвы — лишиться черных возможности в подходящее время занять конем поле e2, а конечная цель — ничья, которая иначе не достигается.

Может быть, будет удобно подразделить цели действий на позитивные и негативные, что можно пояснить на примере известного этюда Ф. Прокеша\*.

№ 78. Ф. Прокеш, 1947



Ничья

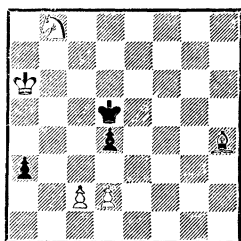
Вероятно, своим последним ходом черные вошли в квадрат белой пешки, чтобы обеспечить

\* В книге Г. М. Лисицына «Заключительная часть шахматной партии» (1956 г.), под редакцией В. А. Королькова, та же позиция дана как окончание этюда Королькова.

беспрепятственное продвижение своей пешки в ферзи. Этот позитивный маневр черных белые парируют негативной комбинацией с жертвой пешки под угрозой ее продвижения, чтобы выиграть два темпа, необходимых для задержания черной пешки: 1. Крс8 Крс6 2. Крб8 Крб5 3. Крб7 Кр : а5 4. Крс6.

Цель замысла, если она не конечная и не ближайшая промежуточная, можно именовать отдаленной целью.

№ 79. Л. Куббель, 1922



Выигрыш

В этюде Куббеля позитивная цель черных — пройти пешкой в ферзи — парируется не каким-либо отдельным действием, а их комплексом, имеющим отдаленную цель — париовать

маневр черных. 1. Кс6. Это комбинация, имеющая целью выигрыш времени для осуществления отдаленной цели. 1. . . Кр : с6 2. Cf6. Завершение комбинации и одновременно начало маневра, имеющего целью захват пространства, необходимого для осуществления отдаленной цели. 2. . . Крд5 3. d3 a2 4. c4+ Крс5 5. Крб7. Маневр закончен, закончено и выполнение плана, имевшего отдаленной целью париовать продвижение пешки в ферзи. Цель достигнута, пешку продвигать нельзя из-за мата.

Конечно, предлагаемая классификация только декларируется автором, но, к сожалению, ее очень трудно объяснить на примерах. Один-два «классифицированных» этюда ничего не докажут, а в полном объеме ее привести здесь невозможно.

Классификация содержания этюдов позволит объективно судить о наличии и масштабе новизны идей в произведениях композиторов и по достоинству оценивать этюды класса новаторских (включая аналитические).

## ТРУДНОРЕШАЕМЫЕ ЭТЮДЫ

Все этюды можно подразделить на новаторские (включая аналитические) и не новаторские. Кроме того, этюды можно подразделить на художественные и не художественные. Этюды не вполне художественные можно выделить из общей массы, но можно отнести их и к числу художественных, выделив там в отдельную группу — эскизных. Но этюды труднорешаемые

заслуживают безусловного выделения во вполне самостоятельный класс, ибо они представляют собой ценность независимо от того, содержат ли новаторские идеи или не содержат, выражены в художественной форме или совершенно нехудожественны, разумеется при естественности исходной позиции.

Труднорешаемые этюды доступны лишь достаточно квали-

фицированным шахматистам, искомленным в теории эндшпиля, умеющим изобретательно атаковать и защищаться, правильно и реалистично оценивать позиции, возникающие в многочисленных вариантах.

Если автор художественного этюда всегда вплотную подводит решателя к необходимости найти выход из явного тупика и тем самым наталкивает на поиски нестандартных идей, то автор труднорешаемого этюда, напротив, старается увести решателя в сторону от единственного пути к цели, максимально замаскировать этот путь ложными следами, каждый из которых «почти» правилен.

Нельзя согласиться с предложением А. С. Гурвича — публиковать труднорешаемые этюды одновременно с их решением. Такие этюды — отличная школа совершенствования квалифицированных шахматистов. А их у нас все больше! Надо шире практиковать трудные конкурсы анализа позиций и решения этюдов.

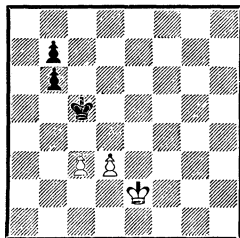
Естественно, что главный критерий оценки таких этюдов — трудность решения. Но как ее измерить? С достаточной объективностью это могут сделать только крупнотиражные периодические издания, регулярно проводящие конкурсы решения. При этом было бы логично изменить традиционные условия подобных конкурсов, а именно: количество баллов за решение каждого этюда не заранее объявлять, а выводить из итогов анализа решений, полученных от читателей.

К сожалению, интересное (и весьма полезное для любите-

лей шахмат) искусство создания труднорешаемых этюдов иными судьями не только не поощряется, но даже осуждается, как это имело место во Втором всесоюзном первенстве композиторов, где оценка отличного произведения Г. М. Каспаряна была снижена на том основании, что «чрезмерная (?) сложность решения затрудняет понимание и доходчивость этого этюда». Между тем трудность решения большинства этюдов Г. М. Каспаряна порождена самой сущностью шахмат — переплетением глубоких замыслов в процессе обоюдоизобретательной борьбы. И нет ни малейшей необходимости оберегать от «чрезмерных» трудностей тех, кто ищет случая испытать свои умственные силы. Ведь этюды решают добровольно!

Трудность некоторых этюдов коренится в неизученности представленного этюдом эндшпиля и будет побуждать решателей к самостоятельным аналитическим исследованиям. О масштабах трудностей такого рода можно судить по этюду Григорьева, полное решение которого занимает несколько страниц и поэтому приводится здесь без пояснений и без опровержения ложных следов.

№ 80. Н. Григорьев, 1934



Выигрыш

1. Крe3 Крd5 2. Крd2 b5 3. Крc2, после чего решение распадается на две совершенно самостоятельные ветви:

А. 3. . . Крc5 4. Крb3 b6 5. d4+ Крd5 6. Крb4 Крc6 7. Кра3 Крd6 8. Крb2 Крd5 9. Крb3 Крd6 10. Крc2 Крc6 11. Крd2 Крd6 12. Крe3 Крd5 13. Крd3 Крd6 14. Крe4 Крe6 15. d5+ Крd6 16. Крd4 Крd7 17. Крe5 Крe7 18. d6+ Крe8 19. Крd4 Крd8 20. Крe4 Крe8 21. Крe5 Крd8 22. Крe6 Крe8 23. d7+ Крd8 24. Крd6 и выигрыш;

Б. 3. . . b4 4. cb Крd4 5. Крd2 b6 6. Крc2 Крe3 7. Крc3 b5 8. Крc2 Крf4 9. Крb2 Крf3 10. Крb3 Крf4 11. Крc2 Крe5 12. Крd1 Крd5 13. Крe2 Крd4 14. Крd2 Крe5 15. Крe3 Крd5 16. d4 Крc4 17. Крe4 Кр : b4 18. d5 Крc5 19. Крe5 b4 20. d6 Крc6 21. Крe6 b3 22. d7 b2 23. d8Ф b1Ф 24. Фc8+ и выигрыш.

Опубликовав этот этюд вместе с подробным решением, Н. Д. Григорьев писал: «Возникает вопрос: имеют ли право на существование этюды с таким сложным решением? Иначе говоря, нужны ли вообще этюды, которых не решают? По-моему, нужны. Вовсе не обязательно самому решать, самому доходить до всех тонкостей. Вполне возможно понять решение (пускай готовое), вникнуть хорошенько в его идси. Идеи же проходят ярче и выпуклее в этюдах, а не в практической партии».

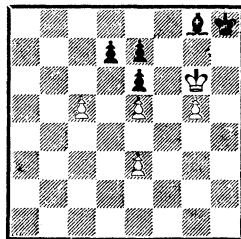
Можно не сомневаться в том, что, составляя данный этюд, как и многие другие свои этюды, Н. Д. Григорьев не ставил цели максимально затруднить решение. Трудность вытекает из вскрытой анализом чрезвычайной сложности самой природы

некоторых позиций такого простого на вид эндшпиля — «две пешки против двух пешек».

Когда же этюды создаются именно с целью максимально затруднить решение, то основной метод состоит в том, чтобы ключ к решению поглубже запрятать и получше замаскировать.

Так, остроумную конструкцию «ключа-невидимки» для труднорешаемого этюда применил Х. Алони.

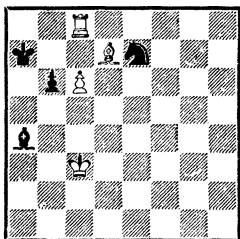
№ 81. Х. Алони, 1964



Выигрыш

Над решением этого этюда можно биться долго и безрезультатно, если не возникнет вопрос: каков был последний ход черных? Тогда станет ясно, что при соблюдении традиционного разделения ролей между белыми и черными слон в исходной позиции не может стоять на g8, то есть в этом этюде ход черных. Тогда решение, хотя и не очень легко, удается найти: 1. Крf7 Cc3 2. Кр : e7 Крg7 3. Кр : d7 Cc4 4. c6 Cb5 5. Крd6 Крg6 6. c7 Ca6 7. Кр : e6 Cc8+ 8. Крe7 Кр : g5 9. e4 Крg6 10. Крd8 Ce6 11. c8Ф C : c8 12. Кр : c8 Крf7 13. Крd7.

Другой прием применил М. С. Либушкин, спрятав «ключ-невидимку» среди множества других вариантов, казалось бы одинаково бесперспективных.

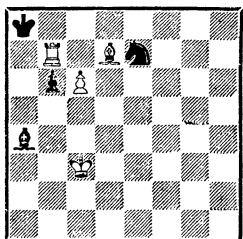


Выигрыш

У белых незначительный материальный перевес, но под ударом находится ладья. Технически возможен 21 ход, но 19 из них сразу надо отбросить, как безусловно не ведущие к выигрышу. Один из оставшихся двух ходов — нападение на коня — приводит к потере пешки, так как после повторного нападения на коня черные защищают его королем.

Остается играть 1. Лс7+. Но после 1. . . Крb8 и 2. Лb7+ Кра8 черную пешку брать нельзя из-за потери ладьи (Кd5+), а отход ладьей на с7 — повторение позиции.

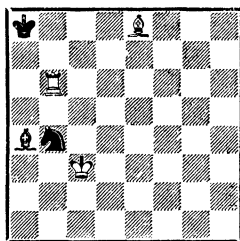
№ 83



Нападать королем на слона нельзя, так как он просто побьет пешку, после чего о выигрыше белых и речи быть не может. Остается заставить черных взять пешку не слоном, а конем: 3. Се8 К : с6 4. Л : b6, и появилась надежда на вы-

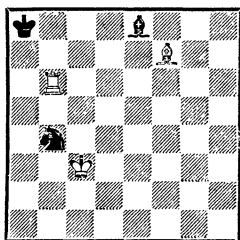
игрыш фигуры. Однако у черных есть контригра, и ее, решая эту задачу, тоже надо найти: 4. . . Кb4.

№ 84



Что делать белым? Брать слона нельзя из-за потери ладьи (Кd5+), а коня — из-за потери слона. То и другое ведет к теоретической ничьей. У белых есть все же отличный ход 5. Cf7 — он парирует угрозу коневой вилки и сохраняет угрозу обоим черным фигурам. Но у черных и на это есть ответ — 5. . . Се8.

№ 85



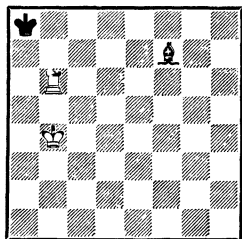
Снова то же самое: брать слона нельзя из-за потери ладьи, а коня — из-за потери слона. То и другое ведет к теоретически ничейному соотношению оставшихся на доске сил. Можно отойти слоном, например, на g8, сохраняя под прицелом поля d5 и a2 и тем самым вынуждая черных пойти конем на с6, а затем связать коня, поскольку он окажется на одной диагонали с королем; но легко убедиться, что это тоже ведет к теоретической

ничьей. Можно, наконец, защитить слона, став ладьей на f6, но и в этом случае, как бы белые ни ответили на взятие черными слона, — опять теоретическая ничья.

Придя к выводу о том, что здесь тупик, остается вернуться к новому изучению ранее отвергнутых вариантов. Именно на подобный ход рассуждений и рассчитывал автор этюда. Он считал, что в этом его произведении все варианты ведут, при правильной игре черных, к теоретически ничейным позициям, в одной из которых (после 6. Кр : b4 С : f7) он открыл возможность выигрыша, что и решил использовать в качестве «ключика-невидимки».

7. Лh6 Сd5 (другого хода нет)  
8. Крс5, и после любого ответа черных следует 9. Крb6 с легким выигрышем.

Позже, однако, выяснилось,



что седьмой ход белых может быть и вполне прозаическим — 7. Крс5, с неизбежным захватом поля с7 и дальнейшей игрой «по теории». Таким образом, этот этюд завершается ходом 5. Кр : b4.

Можно, конечно, сожалеть, что М. С. Либуркину не удалось завершить этюд более эффективным ходом, но отметим и другое: ни многие решатели, ни сам автор, ни судьи конкурса своевременно не заметили дефекта опубликованного и премированного произведения.

## О ПОИСКАХ, НАХОДКАХ И ОПРОВЕРЖЕНИЯХ

Развитие этюдной композиции заметно затрудняется отсутствием необходимой ясности в вопросе о роли и соотношении поисков и находок. Что без поисков нет находок — это бесспорно. Разногласия же состоят в том, что одни композиторы исходят из принципа А. С. Пушкина (показывать не поиски, а находки), другие, напротив, ставят даже «неуклюжую новизну» поиска выше самого блестящего воплощения уже известных идей. Творческая сущность этой проблемы и принцип ее решения (деление этюдов на классы) уже освещены в данной работе. Но та же проблема существует и на

менее высоком уровне повседневной практики.

Творческие замыслы композиторов всегда направлены на создание прекрасных, а не дефектных этюдов. Дефекты же — нерешаемость и побочные решения — возникают только вопреки желанию авторов. Но возникают. И технология при этом всегда одинакова. После мучительных поисков и многократных переделок автор создает наконец позицию, которая его удовлетворяет как по замыслу, так и по форме. Не утруждая себя «технической работой» тщательного перебора всех вариантов, автор спешит сдать свою

продукцию в печать, а редактор в лучшем случае ограничивается эстетической оценкой позиции и замысла, стараясь припомнить, не встречался ли уже этот замысел в прошлом.

Поэтому периодические издания буквально кишат исправлениями опубликованных этюдов, что резко снижает интерес читателей к новым произведениям. Действительно, стоит ли ломать голову над неуловимым решением, если (что весьма вероятно) решения просто не существует? Иное, но тоже отрицательное воздействие на рядовых любителей оказывают этюды с побочным решением, ибо оно обычно проще авторского и, найдя его, любитель не имеет побуждений отыскивать кружной путь к уже достигнутой цели.

От небрежности авторов, редакторов и судей при проверке корректности этюдов мы не избавимся, пока не покончим с первопричиной — пренебрежительным отношением к читателям. Таким отношением определяется и обычный тон оповещения о допущенном браке в опубликованных этюдах. Он столь равнодушен, будто речь идет о текущих изменениях в телефонном справочнике треста; в этюде такого-то добавляется белая пешка на g5, в этюде такого-то черный конь переставляется на h5, а белый слон на b4, этюд такого-то не решается, а в этюде такого-то имеется дуаль.

Тон полного безразличия иногда сменяется тоном соболезнования: «К сожалению, в этом прелестном этюде нашлось побочное решение...» О чем сожалеет редакция? О том, что автор

поспешил выступить с недоработанным произведением? Или о том, что нашлось (лучше бы осталось незамеченным) побочное решение?

Вряд ли кто-нибудь станет доказывать, что публикация дефектных этюдов — удачная форма поощрения творческих поисков. Поэтому было бы полезно сопровождать каждое сообщение о наличии брака фамилией обнаружившего (что не всегда делается) и извинениями виновных (что никогда не делается). При этом следовало бы ввести в общее правило метод, который сравнительно недавно применила редакция журнала «Шахматы в СССР», где этюды публикуются одновременно с сообщением о том, кем именно они проверены.

Другая форма неудачных творческих поисков — создание «серых» этюдов. Она в сложившихся условиях не порочит авторов. Обычно они даже не знают, что их поиски не выходят за рамки давно известных произведений, — негде справиться. Таких авторов иногда незаслуженно поощряют, публикуя их этюды, а иногда столь же незаслуженно высмеивают или обвиняют в плагиате.

Творческий поиск — необходимое условие ценной находки, но ни в коем случае не ее заместитель. И никакими ссылками на благородные цели творческого поиска нельзя оправдать публикацию «серых», а тем более дефектных произведений, то есть поисков без находок.

Весьма перспективная форма творческих поисков в этюдной композиции — углубление уже известных находок. Примером может служить вся история воз-

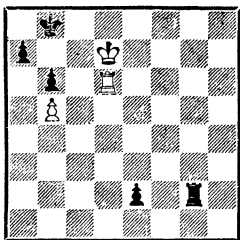


никновения этюда Ф. Сааведры, а также обогащения его синтезом с другими идеями.

Этюды, послужившие отправным рубежом поисков, остаются в мировой антологии (как этюд Сааведры), либо сохраняют интерес лишь для истории (как этюд Лейка — диаграмма 45), либо, будучи опровергнуты, перестают существовать, как это произошло с одним из этюдов композитора Р. Александрова.

Он создал довольно интересный этюд — белые добиваются ничьей, попадая либо в один пат, либо в другой, либо без конца шахуя короля противника бешеной ладьей.

№ 87. Р. Александров



Ничья

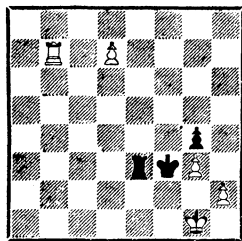
1. Крс6 Крс8 2. Ле6 Крд8  
3. Ле5 Лг6+ 4. Крб7 Лг7+  
5. Кра6 Ле7 6. Лд3+ Крс8 7.  
Лд8+ Крс7 8. Лс8+ Крд6 9.  
Лд8+ Кре6 10. Лд6+ Крф7  
11. Лф6+ Кре8 12. Лф8+ и т. д.

Углубившись в возникающие позиции, композитор В. Гальберштадт показал, что у черных имеется возможность тонким маневром излечить ладью от бешенства и тем самым спастись от ее преследования.

В новом этюде ничейные идеи белых превратились в остроумную оборонительную игру черных, а новый маневр черных

позволил белым обойти все подводные камни и прийти к победе.

№ 88. В. Гальберштадт, 1935



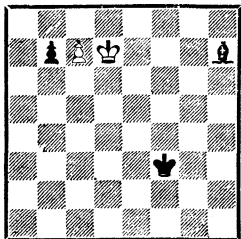
Выигрыш

1. Крф1 (1. Лб1 Ле1+ 2. Л:e1 пат) Лд3 2. Крe1 Лд6 3. Лб3+ Крg2 4. Лб2+ Крh3 5. Лд2 Ле6+ 6. Крд1 Ле1+ 7. Крс2 Лс1+ 8. Крд3 Лс3+ 9. Крд4 Лс4+ 10. Кре3 Ле4+ 11. Крф2.

Эпизод с этюдом Александрова позволяет констатировать три существенных обстоятельства. Во-первых, его публикация не была проявлением небрежности. Во-вторых, замечание Гальберштадта — результат творческого поиска. В-третьих, Александров допустил грубую этическую ошибку, опубликовав «перевернутый» этюд как свой, хотя Гербстман в книге «Современный шахматный этюд» это и одобрил. Фактический итог: этюд Александрова перестал существовать, когда появилась находка Гальберштадта.

Широкое поле для углубленных творческих поисков открывает добавление или улучшение вступительной игры к уже существующим этюдам, что было показано на примере работы Ильина над этюдом Лейка (диаграммы 46 и 47). Но вступительная игра может и испортить этюд. Вот подлинный шедевр братьев Сарычевых.

№ 89. А. и К. Сарычевы

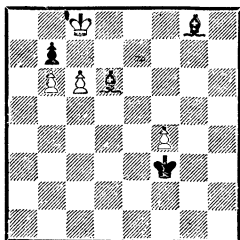


Ничья

1. Kpc8!! b5 2. Kpd7! b4 3. Kpd6 Cf5 4. Кре5 Ch3 5. Kpd4 b3 6. Kpc3 Ce6 7. c8Ф С : с8 8. Кр : b3. Редкостно парадоксален первый ход, что подчеркивается вторым ходом белых. Зачем делать гибельный ход королем, да еще после этого возвращаться им на прежнее место? Допустимость такого плана показана решением, а его обязательность вытекает из необходимости разрушить возможное возникновение выигрышной для черных позиции со слоном на с8 и пешкой на b7.

Формально — это лишь часть их этюда. Они явно недооценили необычайность своего замысла и, чтобы затруднить и без того крайне трудное решение, добавили вступительную игру.

№ 90. А. и К. Сарычевы, 1928



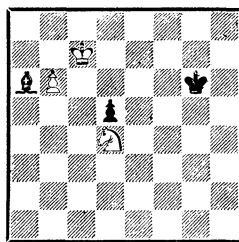
Ничья

После 1. Kpd7 С : f4 2. с7 С : с7 3. bc Ch7 возникает позиция, получившая всемирную из-

вестность. Опубликовав ее в статье «Шахматная поэзия», А. С. Гурвич пояснил: «Мы отбрасываем разменную вступительную игру, снижающую, с нашей точки зрения, эстетическую ценность замечательного этюда братьев Сарычевых». Характерно, что этюд (со вступительной игрой), участвуя в конкурсе, не получил первого приза. И вообще не занял призового места, а мог и вовсе быть забракован ввиду примитивного побочного решения, оставшегося незамеченным (1. Кр : b7).

Как увлекательны и порой драматичны или комичны бывают творческие поиски на базе углубления в позиции уже созданных произведений, покажем на эпизодах с этюдом венгерского композитора Золтана Вешей.

№ 91. З. Вешей, 1935



Выигрыш

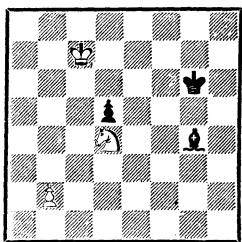
1. Кс6 Kph7 (иначе черная пешка гибнет) 2. Kpb8 Kph8 (иначе черная пешка гибнет) 3. Кра7 Сс8 4. Ке7 d4 (пешка в безопасности) 5. К : с8 d3 6. b7 d2 7. b8Ф d1Ф 8. Ке7+ Kpg7 9. Фg8+ Kpf6 10. Kd5+ Кре5 11. Фс7+ Kpd6 12. Фе7+ Крс6 13. Фс7+, и черные теряют ферзя.

Гроссмейстер Ю. Л. Авербах писал об этом произведении: «Этюд произвел на меня колос-

сальное впечатление. В нем есть все, что составляет характерные особенности большого произведения, — легкая начальная позиция, изящная игра, нарастающие напряжения, смена ситуаций».

Этюд не только восхитил гротескмейстера, но и побудил к творческим поискам. В результате был опубликован этюд, обогащенный естественной вступительной игрой.

№ 92. 3. Вешей (1935), Ю. Авербах (1958)

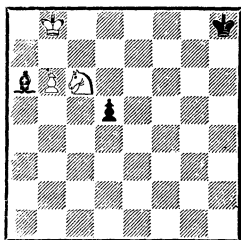


Выигрыш

1. b4 Ch3 2. b5 Cf1 3. b6 Ca6, и возникает уже знакомая позиция. В отличие от П. Ильина, давшего вступительную игру к этюду В. Лейка, Ю. Авербах, как видим, назвал себя не автором, а соавтором выдающегося произведения.

Через полтора десятка лет этюд глубоко заинтересовал и композитора Ж. Бюзандяна, приславшего Ю. Авербаху свой анализ.

№ 93



В этой позиции авторским решением предусмотрен ход 3. Кра7. Бюзандяна предложил иной путь к выигрышу — 3. Кра8 Kph7 4. Кра7 Cc8 5. Kpb8 Ca6 6. Kpc7 Kph8 7. Kb4 d4 8. K : a6 d3 9. b7 d2 10. b8Ф+, и черные не успевают превратить пешку в ферзя.

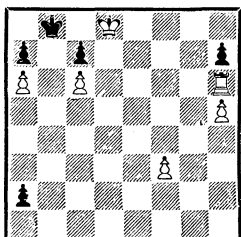
В статье «Находка пытливого читателя» (журнал «Наука и жизнь», 1972 г., январь) Ю. Авербах рассказал об анализе Ж. Бюзандяна и подвел такой итог: «Грандиозный замысел автора этюда рухнул — способ выигрыша оказался не единственным. И шедевр, около 40 лет входивший в сокровищницу шахматного искусства, перестал существовать». Здесь, как видим, Ю. Авербах пошел еще дальше — отказался и от соавторства.

Излагая читателям своей статьи находку Ж. Бюзандяна, Ю. Авербах указал, что после 3. Кра8 (ход Бюзандяна) «у черных только один ответ — 3. . . Kph7». Против этого возразили некоторые читатели (в их числе и автор данной брошюры), утверждая, что у черных есть возможность играть сильнее — не 3. . . Kph7, а 3. . . Cc8, после чего белые, атакая королем или конем на слона, вынуждены вступить на узкую тропинку 3. Вешей, ведущую к выигрышу, план же Бюзандяна не проходит.

Опровергателям опровержения пришлось подождать сентябрьского номера журнала, где Ю. Авербах сообщил, что и белые, в свою очередь, могут усилить игру в варианте Ж. Бюзандяна — 4. Кра7 Kpg7 5. Ke7 d4 6. K : c8 d3 9. Kd6 d2 8. Kf5+ Kp∞ 9. Ke3.

Надо широко практиковать в шахматной прессе подобного рода споры. Они стимулируют творческие искания и расширяют их диапазон. Рассмотрим одну из недавних баталий.

№ 94. Э. Асаба, 1972



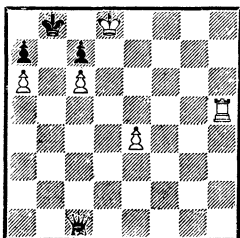
Выигрыш

В апреле 1974 г. этюд случайно оказался перед автором этих строк, и решение далось легко, поскольку сразу же в памяти всплыло знаменитое произведение Д. Джозефа (диаграмма 111).

1. Лf6 a1Ф 2. Лf8 Фg7 3. Кре8 Крс8 4. f4 h6 5. f5 Фh7 6. f6 Крb8 7. f7. Несомненно, этот этюд Асаба создал, оттолкнувшись от идеи Д. Джозефа и поставив цель заменить противоборство ферзей борьбой ладьи против ферзя.

Этюд Э. Асаба побудил меня к попыткам полнее выявить возможности маневрирования ладьей, уменьшив помощь ей пешек.

№ 95

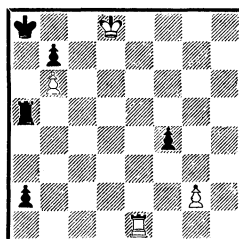


Выигрыш

1. Лh8 Фc3(a1, b2) 2. Лg8 Фc4 3. Лf8 Фе6 4. e5. В исходной позиции ложный след: 1. Лb5+ Кра8 2. Крс8 Фb2 3. Лb7 Фh8+ 4. Крд7 Фе8+ 5. Кр : c7 Фd8+ и пат. В ходе решения черные могут маневрировать ферзем в более широком диапазоне.

Вскоре удалось еще полнее выявить роль ладьи, придав при этом пешкам в исходной позиции более естественное размещение.

№ 96

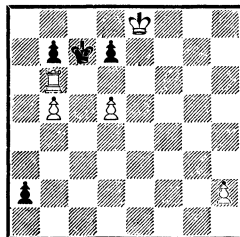


Выигрыш

1. Ле8 Ле5 2. Лg8 (2. Лf8 Лf5 3. Лg8 Лf7) Лg5 3. Л : g5 a1Ф 4. Лg8 Фа2 5. Лf8 Фа3 6. Кре8.

Несколько позже из «64» (1974 г., № 20) мне стало известно, что идеей Э. Асаба заинтересовался А. Грин и опубликовал отличный этюд, в котором более экономично и интересно дана та же тема борьбы ладьи с пешками против ферзя,

№ 97. А. Грин, 1973



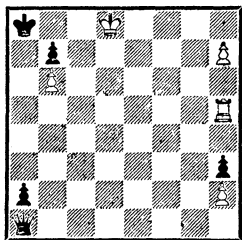
Выигрыш

что и у Э. Асаба, но при еще большей роли пешек.

1. Lf6 a1Ф 2. b6+ Kpc8 3. Lf8 Фg7 4. d6 Kpb8 5. h4 Kpc8 6. h5 Kpb8 7. h6 Фh7 8. Kpd8.

Сам же автор новой идеи продолжал работать над ее развитием, добиваясь более полного выявления возможностей не пешек, а ладьи.

№ 98. Э. Асаба, 1974



Выигрыш

1. h8Ф Ф : h8+ 2. Л : h8 a1Ф 3. Лg8 Фа2 4. Lf8 Фа3 5. Кре8 Kpb8 6. Kpf7+ Ф : f8+ 7. Кр : f8 Kpc8 8. Кре7 Kpb8 9. Kpd7 Кра8 10. Кре6 Kpb8 11. Kpf5 Kpc8 12. Kpg4 Kpd7 13. Кр : h3. Заметим попутно, что этюд не решается, если черные на четвертом ходу просто возьмут пешку. Этот свой просмотр автор легко мог устранить, передвинув на одно поле вверх пешки h2 и h3.

Можно отчетливо проследить, как идея Д. Джозефа натолкнула на новую идею Э. Асаба, а ее первое воплощение (диаграмма 94) породило два направления в углублении новой идеи.

Вряд ли можно согласиться с Э. Асаба в том, что его этюд (диаграмма 98) превзойден этюдом А. Грина. Хотя для обоих произведений исходной точкой был один и тот же этюд (диаграмма 94), разработка темы пошла

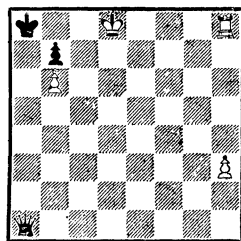
в двух различных направлениях, и результаты, следовательно, несопоставимы.

Сравнивать возможно этюды, показанные на диаграммах 94, 95 и 97, где против ферзя активно борется ладья с пешками. Эта тема, безусловно, нашла наилучшее выражение в этюде А. Грина.

Если же проследить развитие идеи Э. Асаба («противоборство ладьи и ферзя» при стесненной позиции черного короля на 8-й горизонтали), то видно нарастающее углубление этой идеи в этюдах № 95, 98 и 96.

Э. Асаба отметил в своей статье («64», 1974 г., № 20), что ему при разработке темы «пришлось сразу же отказаться от миниатюрной формы». Сразу отказываться не следовало. Миниатюры, хотя и простенькие, вполне возможны.

№ 99

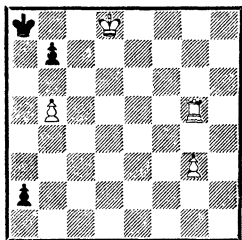


Выигрыш

1. Лg8 Фа2 2. Lf8 Фа3 3. Кре8. Идею можно дать и как ложный след (см. диагр. № 100).

Если 1. b6, то a1Ф 2. Лg8 Фа2 3. Lf8 Фа3 4. Кре8 Ф : g3 и ничья. Выигрыш проще: 1. Kpc7 Кра7 2. b6+ Кра6 3. Лg8.

Предельно экономичная позиция — это формула прочного фундамента будущего этюда. Имея такую формулу, а еще лучше «веер формул», можно проек-



Выигрыш

тировать здание любого архитектурного облика. Думаю, что именно так создавались все шедевры этюдной композиции.

Исчерпана ли идея Э. Асаба? Отнюдь нет. Естественным источником ее углубления и обогащения может служить всту-

пительная игра. Разумеется, это совсем не просто. Так, несмотря на упорные поиски, мне не удалось найти хорошей вступительной игры к позиции, показанной на диаграмме 96. Поиски оказались весьма интересными, а находок так и не было. Нельзя забывать, что цель создания вступительной игры вовсе не в удлинении решения, как полагают авторы некоторых громоздких произведений. При этом идеальна вступительная игра вовсе без разменов.

Творческие поиски, включая развитие и опровержение уже известных замыслов, — дело благородное, и его надо всячески поощрять. Не надо только приравнивать поиски к находкам.

### ПОПЫТКА ОБЪЕКТИВНОЙ ОЦЕНКИ

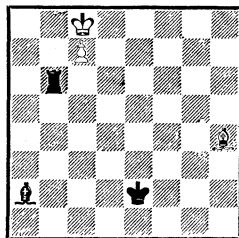
Не располагая, как теперь выражаются, банком необходимой информации, воспользуемся статьей А. П. Максимовских «Вариации на одну тему» («64», 1972 г., № 6), где приведены творческие отклики на этюд Джозефа Пекковера, и попытаемся дать каждому новому произведению объективную (судейскую) оценку на основе уже изложенных выше принципов.

Базой для оценки будет служить этюд Пекковера, оценку которого примем на веру, со слов А. П. Максимовских: «Этюд, содержащий оригинальную идею с жертвой слона».

1. Kpd8 Ld6+ 2. Kpe7 Lc6  
3. Kpd7 Lh6 4. Cf6 Cb1 5. Kpe6 Lh5 6. Cg5 Lh8 7. Cd8 Lh5 8. Cg5 — ничья.

Первые три хода представля- ют собой вступительную игру,

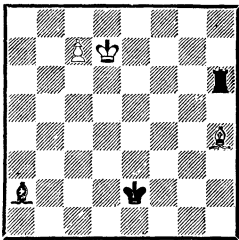
№ 101. Д. Пекковер, 1958



Ничья

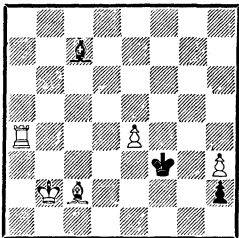
логичное и упорное сопротивление черным, промежуточная цель которых — завоевать господство над полем превращения белой пешки (см. диагр. № 102).

Исчерпав все видимые ресурсы защиты, белые своим четвертым ходом жертвуют слона. Этой жертвой начинается комбинация Пекковера: 4. Cf6 Л : f6 5. c8Ф Се6+ 6. Kpe7 С : c8 7. Кр : f6. Цель комбинации — к неизбеж-



ной потере будущего ферзя добавить жертву слона, но лишить противника ладьи. В данном этюде комбинация Пекковера возникает дважды и дает ничью.

№ 103. В. Корольков, 1964



Выигрыш

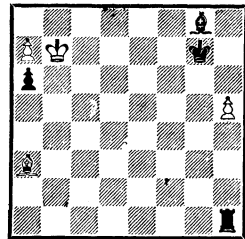
1. e5 С : e5+ 2. Кра2 Cd4  
3. Сb3 Кре4 4. Ла5 Сс5 5. Са4  
Kpd5 6. Ла6 Сb6 7. Л : b6 h1Ф  
8. Сс6+ Крс5 9. С : h1 Кр : b6  
10. h4 и выигрыш.

Новизна содержания этюда Королькова состоит в том, что комбинация Пекковера возникает три раза, а не два, как у ее автора, но достигается это ценой появления в этюде ряда недостатков.

Естественная трехходовая вступительная игра заменена жертвой пешки (под угрозой немедленного проигрыша белых). Если у Пекковера ладья и слон никак не могут одолеть пешку и слона, то у Королькова сопротивление удастся сломить пу-

тем добавления сильной стороне двух проходных пешек. При этом первоначальное превосходство в материале столь велико (ладья и пешка), что в итоге борьбы у белых остается не только пешка, беспрепятственно идущая в ферзи, но и совершенно лишний слон. Наконец, исходную позицию несколько портят пешки, стоящие «спина к спине».

№ 104. А. Грин, 1965



Ничья

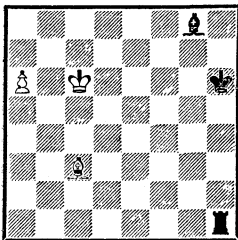
1. Сb2+ Крh6 2. Крс6 и далее разветвления:

1) 2. . .Лd1 3. Cd4 Ch7 4. Kpd5 Ле1 5. Се3+ и т. д.; 2) 2. . .Л : h5 3. Се5 Ch7 4. Kpd5 Лh4 5. Cf4+ и т. д.; 3) 2. . .Ch7 3. Kpd5 Ле1 4. Сс1+ Кр : h5 5. Се3 и т. д.

Новизна содержания этюда Грина в том, что противник имеет на выбор три пути к намеченной цели, но на каждом из них сталкивается с комбинацией Пекковера, причем характерная для нее жертва слона предлагается на четырех различных полях.

В сравнении с этюдом Пекковера исходная позиция утяжелена добавлением обим сторонам по пешке со столь же несчастливым их размещением, как и в этюде Королькова. Между тем все элементы новизны, данные Грином, могут быть выражены без добавления пешек.

№ 105

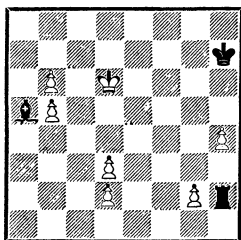


Ничья

1. a7. У черных три возможных продолжения:

1) 1. . . Лh5 2. Се5 Ch7 3. Кpd5 Лh4 4. Cf4+ и т. д.; 2) 1. . . Лd1 2. Cd4 Ch7 (если 2. . . Лc1+, то 3. Кpd7) 3. Кpd5 Лe1 4. Се3+ и т. д.; 3) 1. . . Ch7 2. Кpd5, и у черных снова три возможных продолжения: а) 2. . . Лh5+ 3. Се5 Лh4 4. Cf4+ и т. д.; б) 2. . . Лh4 3. Cd2+ Кpg7 (3. . . Кph5 4. Cf4) 4. Cf4 Лh5+ 5. Се5+ и т. д.; в) 2. . . Лd1+ 3. Cd4 Cg8+ (3. . . Лe1 4. Се3+) 4. Крс6 Лc1+ 5. Кpd7 и т. д.

№ 106. А. Максимовских, 1965



Ничья

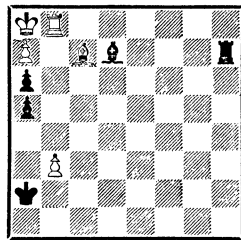
1. b7 С : d2 2. Кре5 Л : h4 3. g4 Се1 4. Кpf4 Лh3 5. g5 Л : d3 6. b8Ф Cg3+ 7. Кре4.

В механизме комбинации Пеккера жертву слона Максимовских заменил один раз жертвой пешки (3. g4), другой раз освобождением поля для нападения королем на ладью противника

(5. g5) и третий раз вытеснением ладьи с одной невыгодной позиции на другую невыгодную (5. . . Л : d3).

Максимовских свои новые приемы выразил этюдом, ценность которого несколько снижается неестественной позицией ладьи.

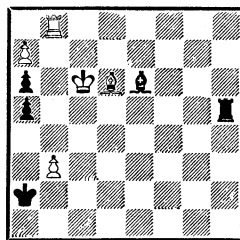
№ 107. В. Яковенко, 1966



Выигрыш

1. Кpb7 Лh6 2. Cd6 Се6 3. Крс6 Лh5 4. Се5 Cf5 5. Кpd5 Лh4 6. Cf4 Cg4 7. Кре4 Лh3 8. Cg3 Л : g3 9. Кpf4 Cf3 10. Кр : g3. Данная композиция не этюд, так как содержит побочное решение: 3. Кр : a6 Cd5 4. Кр : a5 Л : d6 5. b4. Поэтому в качестве этюда рассмотрим позицию, возникшую после третьего хода.

№ 108



Выигрыш

1. Се5 Cf5 2. Кpd5 Лh4 3. Cf4 Cg4 4. Кре4 Лh3 5. Cg3 Л : g3 6. Кpf4 Cf3 7. Кр : g3.

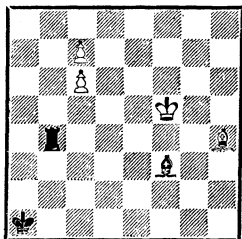
Слон, грозящий выиграть ферзя, получил широкий простор,



но все же вынужден каждый раз передвигаться только на одно поле и создавать условия для возникновения комбинации Пекковера. Для этого автору пришлось уравнивать материальные силы сторон. А это, в свою очередь, позволило изменить порядок ходов и результат комбинации: за ладью противника отдается только слон, а не ферзь и слон, как у Пекковера.

Исходную позицию портит размещение пешек («спина к спине»), еще менее естественное, чем в этюдах Королькова и Грина.

№ 109. А. Максимовских, 1972



Ничья

1. Cf6+ Кра2 2. Cd4 Cg2 3. Kpg4 Лb3 4. Ce3 Ch3+ 5. Кр : h3 Л : e3+ 6. Kpg4 Ле8 7. Kpf5 Кра3 8. Kpf6 Kpb4 9. Kpf7 Лh8 10. Кре7 Крс5 11. Kpd7 Лh7+ 12. Kpd8 Kpd6 13. c8K+ и ничья.

В этом этюде жертву слона в комбинации Пекковера (5... Л : e3+) оказывается возможным принять, отдав не ладью за слона и ферзя, а только слона за слона. Эта возможность появилась в результате того, что слон и ладья находятся не по одну, а по разные стороны от вертикали, на которой расположен атакуемый король.

В целом этюд, по сравнению с этюдом Пекковера, обогащен включением двух комбинаций другого рода и борьбой сдвоенных пешек против ладьи. Насколько новы сами по себе замыслы этих добавлений, судить, не располагая необходимой информацией, невозможно.

## СОРЕВНОВАНИЕ КОМПОЗИТОРОВ

Кто чемпион СССР по художественной литературе?

Никто не задаст такого вопроса, а если услышит от кого-нибудь,— будет покороблен невежеством спросившего. Столь же нелепым было бы и звание чемпиона страны по живописи или философии, поэзии или биологии. Нелепо оно и в области композиции шахматных этюдов, где, однако, существует с 1929 года, когда впервые был организован Всесоюзный чемпионат шахматных композиторов СССР.

Неудачную затею усугубили крайне странные итоги «чемпионата». Страна, где жили и рабо-

тали в то время А. А. Троицкий, В. Н. Платов и Л. И. Куббель, бесспорно принадлежащие к числу мировых корифеев этюдной композиции, не говоря уже о ряде других выдающихся мастеров этого искусства, провозгласила чемпионом этюдной композиции В. А. Королькова, одного из многих начинавших тогда подавать надежды молодых композиторов. Троицкий был признан четвертым в ряду лучших, а Платов и Куббель даже не нумеровались.

Объявление итогов чемпионата вызвало горячие споры, не утихшие до сих пор, по поводу

правильности оценки этюдов, составленных участниками. Чем только, кроме действительных причин, не объяснялась в печати очевидная абсурдность итогов чемпионата композиторов! Писалось и о разнообразии вкусов судей (ими были сами участники чемпионата), и о недостаточной объективности некоторых из них, и даже о недостаточной их квалификации...

Одиннадцать лет (до мировой войны) организаторы чемпионата пребывали в растерянности, и только в 1947 году сделали практические выводы, которые свелись в основном к тому, что чемпионаты были переименованы в первенства, а чемпионы в победителей. С тех пор проведено уже десять первенств и меняется («совершенствуется») лишь техника отбора кандидатов в чемпионы.

Но как ни совершенствуй технику выполнения неправильного в самой основе замысла, он не даст и не может дать ценных результатов. Никакие ухищрения не избавят «чемпионаты композиторов» от присущей им цели — расставить творческие таланты в аккуратную шеренгу и скомандовать: «По порядку номеров рассчитайсь!» Значит, «чемпионаты композиторов», хотя бы и переименованные в первенства, проводить не следует. Соизмерять надо не композитора с композитором, а произведение с произведением, да и то не каждое с каждым.

Определять лучший этюд очень трудно, работа эта требует обширной информации, кропотливого труда и большой осторожности. При этом возможно сравнивать этюды лишь однородные,

о чем уже подробно говорилось. Конкурсы этюдов, проводимые без соблюдения этого принципа, страдали и неизбежно будут страдать вопиющей необъективностью.

Но конкурсы этюдов, созданных, скажем, за истекший год, может признать какой-то из них лучшим по новизне замысла, какой-то (иногда тот же самый) по художественной выразительности замысла, а какой-то (не исключено, что тот же самый) по трудности решения. Такие совпадения, вероятно, будут очень редки, но они возможны, о чем свидетельствует уникальный этюд братьев Сарычевых (диаграмма 89).

По результатам периодических конкурсов будут, конечно, объявляться и имена авторов лучших этюдов каждого класса. При этом любители композиции смогут видеть и понимать, который этюд и почему именно признан лучшим по данному классу произведений. Для этого надо снабжать этюды аргументированным комментарием.

Проведение ежегодных общих конкурсов, разумеется, не исключает самых разнообразных местных или тематических соревнований, как и любой иной публикации этюдов. Важно, однако, периодическое проведение генеральных конкурсов, серьезно и обстоятельно подводящих итоги творческой работы, проделанной этюдными композиторами. Безусловно, сравнивать надо все этюды всех авторов, включая и неопубликованные, если авторы считают свои произведения законченными. Публикация нередко ведь зависит от привходящих обстоятельств: если этюд

не понравился в редакции, она вправе, конечно, его не публиковать; автор, возможно, не посылал в печать свое произведение, опасаясь (справедливо или несправедливо), что о невысоком качестве этюда будет публично объявлено в некорректной форме.

Более того, подведение итогов творческой деятельности советских этюдных композиторов не будет полноценным без учета этюдов, созданных за рубежом, ибо искусство шахматной этюдной композиции не имеет, и не может иметь, никаких границ, кроме присущих природе этого искусства. Это, конечно, доставит дополнительные трудности, но потрудиться стоит.

В пользу высказанного здесь предложения говорит и опыт безусловно хорошего начинания — издания альбомов ФИДЕ. В каждом из них ФИДЕ стремится публиковать лучшие из этюдов, появившихся за определенное время в шахматной печати всех стран мира. Практика, однако, не вполне совпадает с намерениями.

В поле зрения составителей альбомов ФИДЕ попадают далеко не все этюды, собранные в странах-участницах, причем, все ли этюды там собираются, — не ясно. Насколько правильно из них отбираются лучшие для отсылки составителям альбомов, — тоже неизвестно, о принципах сбора и первичного отбора этюдов альбомы не сообщали.

Из получаемых этюдов в альбомы включается 25—30 процентов. Что касается этой стадии отбора (именуемого селекцией), она, как и последующие стадии, организована так, что

исключает возможность пристрастного отношения судей к своим этюдам и к этюдам своих соотечественников. Этот пример продуманной организации дела очень поучителен. Конечно, нет оснований подозревать судей в пристрастности, но еще лучше, если их при этом просто лишают возможности быть пристрастными.

Однако и самая блестящая организация дела бессильна, когда в основу не положены ясные принципы, вытекающие из конечной цели начатого дела, а тем более если недостаточно ясно установлена сама цель. «Селекция» этюдов не имеет в своей основе единых принципов, пригодных для оценки любого этюда, да таких принципов, как известно, и быть не может, а деление этюдов на классы еще не практикуется. Значит, и в ФИДЕ, как и на наших конкурсах, господствуют субъективные (хотя бы и вполне искренние) оценки шахматных этюдов.

Этот логически обоснованный вывод подтверждается и реальными фактами. Лучшие этюды первых четырех всесоюзных первенств (1947—1955 гг.) должны были попасть в альбом ФИДЕ за 1945—1955 гг., но попали не все, и неизвестно, лучшие ли. Так, из 18 премированных этюдов I первенства приняты в альбом только 6, причем не включены этюды, занявшие в первенстве 3, 4 и 5-е места. Из II первенства не включены в альбом этюды, занявшие 1, 4, 6-е и другие места, но включен этюд, занявший 18-е место. Из III первенства в альбом включен этюд, занявший 25-е (последнее) место, а многие другие не включены.

Здесь преднамеренно не приводятся конкретные примеры неправильной оценки этюдов ФИДЕ, так как необъективность неизбежна, пока не принят принцип деления этюдов на классы (типы) и не выработаны для каждого класса единые методы оценки.

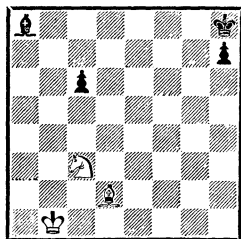
Для наглядной иллюстрации того, к чему на практике нередко приводит отсутствие единства в принципах и методах сравнительной оценки этюдов, приводится коротенькая справка (см. диагр. № 110).

С этим шедевром А. А. Троицкий выступил на чемпионате 1929 года. А. С. Гурвич и В. А.

Корольков высказались за приращение ему 1-го места, Т. Б. Горгиев — последнего (20-го).

С тех пор в практике судейства на конкурсах шахматной этюдной композиции никаких принципиальных изменений не произошло.

№ 110. А. Троицкий, 1929



Выигрыш

## МЕЧТЫ О КАРТОТЕКЕ ЭТЮДОВ

Предложение о создании научной картотеки шахматных этюдов было уже давно внесено М. М. Ботвинником, но картотеки до сего времени нет, и о ходе ее создания, или хотя бы о подготовке к созданию, рядовым любителям этюдной композиции ничего не известно.

Немного помечтаем о том, какова она будет. Прежде всего она включит все созданные до сего времени этюды и при формате карточек, принятом в библиотеках, сможет уместиться в небольшом картотечном шкафчике.

На левой половине лицевой стороны карточки будут напечатаны диаграмма, фамилия автора этюда, год первой публикации и задание, а на обороте — решение. Другая половина лицевой стороны карточки будет содержать ряд буквенно-цифровых шифров, размещенных на

строго закрепленном для каждого месте.

Картотека будет снабжена научно-справочным аппаратом, то есть комплектом различных указателей, пользуясь которыми можно без особого труда выбрать из нее все этюды, представляющие в данный момент тот или иной интерес.

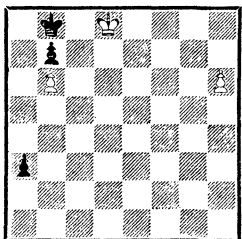
Можно будет подобрать, например, этюды, содержащие у запатованной стороны слона, или этюды (с количеством фигур от 5 до 8), содержащие превращение пешки в ладью, или этюды, в которых выигрыш достигается только «тихим ходом короля» при наличии у обеих сторон по ферзь, и т. д.

Прежде всего необходим указатель авторов, ибо всевозможные вольные транскрипции вносят путаницу, знакомую каждому любителю этюдов. Всем, например, известен Леонид Ива-

нович Куббель, некоторые знают, что выступали со своими произведениями и его братья Арвид и Евгений. Но мало кто знает, что часто публиковавший этюды К. А. Л. Куббель это и есть Леонид Иванович, а что именно означают его инициалы, мне, например, так и не удалось узнать.

О том, что братья Бетинги — это Карл Карлович и Янис Карлович Бетиньш, можно догадаться, но что И. Бетинг это Янис Карлович, — догадаться трудно. Таких примеров множество. Мне долго не удавалось ничего узнать об авторе изумительного этюда, который в сборнике В. Н. Платова был опубликован так, как показано на диаграмме.

№ 111. Д. Иозеф (Лодзь)



Выигрыш

1. h7 a2 2. h8Ф a1Ф 3. Фg8  
Фa2 4. Фе8 Фа4 5. Фе5+ Кра8  
6. Фh8.

Оказалось, что была опущена вступительная игра, а загадочный «Д. Иозеф (Лодзь)» — это Дэвид Джозеф (Англия)! Эту ошибку повторили «Шахматные окончания» (1962), а еженедельник «64» (№ 20, 1974 г.) назвал идею Джозефа «польской темой».

Видимо, нужен алфавитный список авторов с указанием всех встречавшихся в шахматной литературе транскрипций и с от-

сылкой к правильной, после которой следует в скобках дать имя и фамилию автора на родном для него языке и в принятом для этого языка начертании.

Хорошо бы, конечно, не ограничиться алфавитным списком и дать об авторах этюдов некоторый минимум биографических данных — год и место рождения, государство, гражданином которого был композитор, и если не краткое жизнеописание, то хотя бы несколько слов об основном роде деятельности и общественном облике, без чего фамилии (даже правильно написанные) будут звучать как сухой шифр.

Вернемся к шифрам на лицевой стороне карточки. Один из них будет означать наличие существенных для этюда обстоятельств и отсылать к их указателю, где будет сообщено, что этюд там-то и тогда-то был отмечен на конкурсе, или вызвал такие-то интересные отзывы, или публиковался в другой редакции и т. п.

Другой шифр будет означать, что данная позиция хотя и была опубликована, но не является этюдом, ибо такой-то и тогда-то установил его нерешаемость или наличие такого-то побочного решения. Если позиция исправлена, будет ссылка на заменившее произведение.

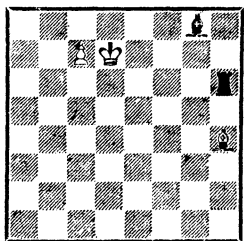
Специальные шифры будут характеризовать соотношение материальных сил в этюде — по количеству фигур, по их составу, а также, например, по условной суммарной величине (Ф — 10, Л — 5, С, К — по 3, П — 1). Издание, в котором этюд впервые был опубликован, что-

бы не загромождать карточку длинными названиями, будет тоже обозначено шифром, а поименовано в указателе, где будут основные сведения об этом издании.

Главным указателем, наиболее трудоемким для составителей научной картотеки, будет указатель этюдов по их содержанию. Он вырисовывается в следующем идеальном виде. Каждый прием, маневр, каждая операция и каждая комбинация формулируются в «химически чистом» виде, на схеме-диаграмме, где дается только самый необходимый минимум фигур, хотя бы и без короля, создающий механизм данного действия, и этому действию присваивается шифр.

Пример — комбинация Пекковера. Шифр такой-то. При угрозе потери пешки, превращаемой в ферзя, — жертва этой пешки и слона за ладью. Впервые дана в 1958 г. этюдом Д. Пекковера, № такой-то, где проходила как угроза.

№ 112. Схема



1. Cf6 Л : f6 2. с8Ф Се6+ 3. Кре7 С : с8 4. Кр : f6.

Комбинация Пекковера, что будет ясно из ее шифра, входит в группу действий — «завлечение ладьи противника на невыгодное поле». В ту же группу действий войдет и операция Саа-

ведры (превращение пешки в ладью для завлечения ладьи противника на невыгодное поле).

Такого рода определения (словесное и схемами-диаграммами), сведенные в единую классификационную систему, будут приложены к картотеке в виде справочника. На карточке же каждого этюда группа шифров будет формулой содержания этюда.

Наконец, один из шифров будет отмечать класс этюда (новаторский, художественный, труднорешаемый), его уточнение (аналитический, эскизный) и иногда одновременную принадлежность не к одному классу. Некоторые этюды будут иметь прочерк — знак того, что этюд не дал ничего нового и не труден для решения, а по своей выразительности слабее ранее опубликованных произведений того же содержания.

При разработке системы научной картотеки придется решить и некоторые проблемы унификации изображения этюдов на диаграммах. Самый простой из них — перемена цвета в некоторых этюдах. Более трудный вопрос — выбор размещения фигур на доске, когда возможно несколько способов, не меняющих механизма взаимодействия фигур. Для примера сошлемся на этюд Горгиева (диаграмма 28).

Фигуры этого этюда можно, ни на йоту не меняя его содержания, разместить восемью различными способами — черный король на любом из угловых полей, а остальные фигуры соответственно, или по другую сторону большой диагонали.

Конечно, все это пока мечты.

Создание и издание научной картотеки шахматных этюдов требует времени и средств, связано

с большими трудностями. Но без этого не обходится ни одно стоящее дело.

## КАК ПРИСТУПИТЬ К РАБОТЕ

За последние 10—15 лет у нас издано очень мало сборников этюдов. Даже при довольно значительных тиражах, от 20 до 50 тысяч экземпляров, ни одной из этих книг уже нельзя найти в продаже, что свидетельствует о большом числе любителей шахматных этюдов в СССР и о все еще недостаточном внимании к ним со стороны издательств.

Об общем количестве этюдов, которые можно найти, лишь перерыв все крупнейшие библиотеки Москвы, доступных для ознакомления лишь горстке энтузиастов, можно судить по размерам коллекции, собранной композитором-москвичом А. П. Кузнецовым, — около 7000 карточек (в 1968 г.).

Из приведенных в книге Ф. С. Бондаренко сведений о коллекциях этюдов вытекают довольно печальные выводы. Он установил, что богатой коллекцией этюдов располагал президент ФИДЕ А. Рюэб, после смерти которого она существенно пополнила коллекцию швейцарского композитора С. Изенегера, который тоже умер. Обладателем другой крупной коллекции, собравшей около 19 000 этюдов, был испанский врач и писатель К. Лафора. В своей книге Ф. С. Бондаренко сообщал: «К сожалению, я не знаю о судьбе этих коллекций после смерти Лафоры и Изенегера».

В результате обширной переписки с композиторами чуть ли не всех стран мира, Ф. С. Бондаренко собрал коллекцию в 15 000 этюдов. Коллекцией более 20 000 этюдов располагает гроссмейстер Г. М. Каспарян. Между тем общее количество шахматных этюдов, по оценке Ф. С. Бондаренко, приближалось в 1968 году к 30 000.

Здесь уместно повторить золотые слова, сказанные им в своей книге: «Силами национальных шахматных организаций можно собрать полные данные об опубликованных этюдах в каждой стране. Шахматные энтузиасты, просмотрев в архивах и библиотеках журналы и газеты XIX и XX веков, где имелись шахматные отделы, сборники и альманахи, могли бы выписать все этюды (и правильные и некорректные!), составленные и авторами своей страны, и напечатанные у них зарубежными композиторами. Конечно, по окончании этой работы нужна систематизация. Объединив эти усилия национальных шахматных организаций, ФИДЕ будет в состоянии издать всеобъемлющую коллекцию этюдов, сделав ее доступной для всех любителей композиции. А ведь этим замечательным качеством как раз и не обладают коллекции отдельных лиц».

К сожалению, о выполнении намеченной работы что-то пока

ничего не слышно, хотя прошло уже более шести лет с тех пор, как была четко и убедительно сформулирована ее необходимость. Хуже того, сам автор золотых слов сдал свои позиции и стал призывать («Шахматы», Рига, 1972 г., № 12) чуть ли не к телепатии. В роли руководителя отдела этюдов этого журнала он рекомендует начинающим композиторам, во избежание невольных плагиатов, «вырабатывать интуицию». Вернемся, однако, к делу.

Понадобится время, чтобы только собрать все этюды. Систематизация, упомянутая Ф. С. Бондаренко, видимо, состоит в исключении повторов и много времени не займет. Труднее детально разработать всю систему научно-справочного аппарата, особенно систему классификации содержания.

Разработка системы класси-

кации встретит большие методические трудности и серьезные разногласия. Вот почему возникает предложение об эксперименте, к которому можно приступить не откладывая в долгий ящик: издать сборник «этюдов-малюток» (не более 5 фигур), имеющихся в коллекциях советских композиторов, с приложением проекта системы классификации. На базе этого сборника, который будет очень интересен и сам по себе, можно будет организовать широкое обсуждение и разработку системы классификации этюдов по их содержанию.

Издание такого сборника «этюдов-малюток» будет первым крупным шагом по пути к созданию всемирной коллекции шахматных этюдов — необходимого условия дальнейшего развития прекрасного искусства этюдной композиции.

\* \* \*

Влияние этюдной композиции на формирование навыков диалектического мышления обычно недооценивается. Кроме того, недооценивается то важное обстоятельство, что серьезные и прочные успехи в овладении этими навыками достигаются без принуждения — решение этюдов (а тем более их составление) настолько увлекательно, что воспринимается не как утомительное занятие, а как одна из самых приятных форм отдыха.

Высокая воспитательная эффективность этюдной композиции требует, однако, от общества элементарной заботы о материальной базе (в основном издательской), некоторых органи-

заторских усилий и непримиримой борьбы со всеми формами вульгаризации и профанации содержания творческого процесса.

Высокая требовательность к содержанию творчества отнюдь не специфическая черта этюдной композиции. Во всех без исключения областях интеллектуальной и общественной деятельности гнилостные тенденции обычно маскируются звонкими и привлекательными, особенно для молодежи, фразами о революционности, новаторстве, романтичности, современности, экстравагантности, модности. Успешная борьба с подобными тенденциями требует не только их общего осуждения, но и убе-



дительного и конкретного показа убогой сущности лженоваторства.

Анализ реальных связей этюдной композиции с интересами шахматистов позволяет наметить контуры общей концепции закономерного ее развития. Если вырисовывающаяся концепция правильно отражает действительность, то для успешного

дальнейшего развития этюдной композиции настоятельно необходимы и практические меры, о которых сказано в данной брошюре.

Автор надеется, что изложенные в ней мысли найдут у читателей аргументированные отклики как в форме дополнений и уточнений, так и в форме возражений.

## СОДЕРЖАНИЕ

Несколько слов от автора . . . . .	3	Который этюд лучше? . . . . .	38
Вопреки очевидности . . . . .	4	Судьбы аналитических этюдов	42
Направления этюдной композиции . . . . .	7	Новаторские этюды . . . . .	46
О творческом застое . . . . .	9	Классификация содержания этюдов . . . . .	51
Где теперь линия фронта? . . . . .	11	Цели замыслов . . . . .	54
К чему лежит душа? . . . . .	15	Труднорешаемые этюды . . . . .	58
Об истории этюдной композиции . . . . .	18	О поисках, находках и опровержениях . . . . .	62
Где действительные разногласия? . . . . .	20	Попытка объективной оценки . . . . .	69
О приметах таланта . . . . .	24	Соревнование композиторов . . . . .	72
Изучение эндшпиля и этюды	27	Мечты о картотеке этюдов . . . . .	75
Художественные этюды . . . . .	33	Как приступить к работе . . . . .	78